

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA CULTURA, POLÍTICA E SIGNIFICAÇÃO

**REALISMO MÁGICO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO:
UMA ANÁLISE DE *LOS SILENCIOS***

Giulia Zalazar Vidal

Porto Alegre, RS
2024

CIP - Catalogação na Publicação

Vidal, Giulia Zalazar
Realismo mágico no cinema contemporâneo: uma
análise de Los Silencios / Giulia Zalazar Vidal. --
2024.
137 f.
Orientadora: Miriam de Souza Rossini.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação,
Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Realismo mágico. 2. Los Silencios. 3. Cinema
brasileiro. 4. Cinema de fluxo. 5. Realismo sensório.
I. Rossini, Miriam de Souza, orient. II. Título.

GIULIA ZALAZAR VIDAL

**REALISMO MÁGICO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO:
UMA ANÁLISE DE *LOS SILENCIOS***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, linha de pesquisa Cultura, Política e Significação, como requisito parcial à obtenção do grau de mestre em Comunicação

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Miriam de Souza Rossini

PORTO ALEGRE
2024

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar o filme *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2018), pensando o discurso mágico-realista no cinema e as formas que este possui de narrar o real. Para isso, em um primeiro momento, buscou-se conceituar o que se compreende por realismo mágico, partindo das características observadas em sua manifestação na literatura, a partir de Alejo Carpentier (1995, 2009), Irlemar Chiampi (2015), Elizabeth Hegerfeldt (2005), Erik Schollhammer (2004), entre outros. Em seguida, entrou-se na área de estudos cinematográficos. Buscou-se entender quais marcas da modalidade são mantidas no campo audiovisual, e como estas são adaptadas esteticamente para criarem o mesmo efeito de encantamento – Fredric Jameson (1995) e Felicity Gee (2013, 2021) são os principais autores que apoiam este momento. Após, *Los Silencios* foi localizado dentro de uma corrente estética mais ampla, o do realismo sensório ou estética de fluxo, de modo a posicionar suas características estético-narrativas com a forma mágico-realista; Erly Vieira Jr. (2021) e André Bazin (1991), são nomes que compõem esta seção. Por fim, foi realizada a análise fílmica do objeto, apoiada por todos os autores já mencionados até então, acrescentando-se Gaston Bachelard (1987, 1997), Erick Felinto (2008), entre outros. Assim, demonstrou-se como a manipulação das noções de espaço-tempo, a manutenção da ambiguidade e a figuração de fantasmas através de uma materialidade corpórea ajudam a criar o afeto mágico-realista, usando da ideia do sobrenatural para levantar uma reflexão sobre as camadas sensíveis da experiência do refugiado de guerra colombiano, enredo da obra aqui estudada.

PALAVRAS-CHAVE

Realismo mágico. *Los Silencios*. Cinema brasileiro. Estética audiovisual. Realismo sensório.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the film *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2018), exploring the magic-realist discourse in cinema, and the ways it can narrate reality. To achieve this, initially, we sought to conceptualize what is understood by magic(al) realism, based on the characteristics observed in its manifestation in literature, as understood by Alejo Carpentier (1995, 2009), Irlemar Chiampi (2015), Elizabeth Hegerfeldt (2005), Erik Schollhammer (2004), amongst others. Afterwards, we entered the area of cinema studies. We sought to understand which attributes of the mode are maintained in the audiovisual field, and how these are aesthetically adapted to create the same enchantment affect – Fredric Jameson (1995) and Felicity Gee (2013, 2021) are the main authors supporting this moment. Subsequently, *Los Silencios* was located within a broader aesthetic current, known as "realism of the senses" or "flow aesthetics", in order to position its aesthetic-narrative characteristics within the magical-realist form; Erly Vieira Jr. (2021) and André Bazin (1991) are names that make up this section. Finally, a filmic analysis of the object was carried out, supported by all the authors already mentioned so far, in addition to Gaston Bachelard (1987, 1997), Erick Felinto (2008), among others. Thus, it was demonstrated how the manipulation of spatial-temporal notions, the maintenance of ambiguity, and the figuration of ghosts through corporeal materiality help to create magical-realistic affect, using the idea of the supernatural to raise a reflection on the layered, sensitive, aspects of the Colombian war refugee experience – plot of the object here studied.

KEYWORDS

Magical realism. *Los Silencios*. Brazilian cinema. Film aesthetic. Sensory realism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Göttliche Küste e Zwei Kinder</i>	20
Figura 2 - Comparativo entre Expressionismo/Pós-Expressionismo	21
Figura 3 - <i>La Bohémienne Endormie</i> , Rousseau	22
Figura 4 - <i>Piazza</i> , de Chirico	23
Figura 5 - O avental roxo em <i>Fever</i>	48
Figura 6 - <i>O Homem da Cabeça Raspada</i>	54
Figura 7 - O encontro de Ann com seu duplo	56
Figura 8 - Sequências finais de <i>By The Time It Gets Dark</i>	57
Figura 9 - Cena na peixeira	64
Figura 10 - Aparição fantasmagórica em <i>Uncle Boonmee</i>	66
Figura 11 - Representação de Leticia	77
Figura 12 - Representação da Ilha da Fantasia	78
Figura 13 - Plano aberto em Leticia	80
Figura 14 - A estética do vazio da Ilha da Fantasia	81
Figura 15 - Chegada pelo rio	83
Figura 16 - Chegada na assembleia fantasma	84
Figura 17 - Ritos funerários	85
Figura 18 - Amparo e Adão	87
Figura 19 - Paralelos na janta da família	89
Figura 20 - Amparo e Adão discutem	91
Figura 21 - Rostos indígenas na cerimônia	96
Figura 22 - Adão e Núria se encontram	100
Figura 23 - Nuria descobre que é um fantasma	102
Figura 24 - Nuria e Exlenty	104
Figura 25 - Abuelita conversa com Nuria	106
Figura 26 - Nuria e a mãe	106
Figura 27 - A ênfase na personagem de Nuria	108
Figura 28 - A briga de Amparo e Fabio	109
Figura 29 - <i>Close-ups</i> de Nuria	111
Figura 30 - Comparação entre as duas assembleias	113
Figura 31 - As vestes neon dos fantasmas	117
Figura 32 - Cor em <i>Peixe Grande</i>	117
Figura 33 - Exlenty convida Nuria para a assembleia	118
Figura 34 - Nuria e Exlenty	119
Figura 35 - Trecho do Estado da arte de Ricardo Almeida	136

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - A estética de fluxo

63

1 INTRODUÇÃO	8
2 AS ORIGENS DO DISCURSO	19
2.1 Franz Roh e o Magischer Realismus	20
2.2 O real maravilhoso e o projeto ideológico da América Latina	25
2.3 Definindo o realismo mágico literário	30
3 REALISMO MÁGICO CINEMATOGRAFICO?	39
3.1 A tradução entre os meios	39
3.2 Os primeiros esforços – a teoria de Fredric Jameson	43
3.3 Por uma definição teórica	48
3.4 Uma estética realista	59
4 LOS SILENCIOS	70
4.1 Retomando os passos metodológicos da pesquisa	70
4.2 Temporalidades, espacialidades	74
4.2.2 O espaço mítico da casa	86
4.2.3 O tempo da modernidade	93
4.3 Os silêncios da paisagem sonora	98
4.4 O corpo do fantasma – a tatilidade	105
4.4.1 A voz do fantasma	112
4.4.2 A cor no fantasma	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS	125
FILMES CITADOS	131
ANEXO I - ESTADO DA ARTE	133

1 INTRODUÇÃO

No escuro da noite, iluminado apenas pela esparsa luz de uma lanterna, um pequeno barco de madeira chega ao fim de sua jornada pelo Rio Amazonas e atraca na Ilha da Fantasia, um pedaço de terra localizado na tríplice fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru. A bordo, uma família, composta de mãe e duas crianças, é recepcionada no desembarque pela tia Abuelita, que dá as boas-vindas e comemora: “Não acredito que estão vivos!”. Amparo (Marleyda Soto) e seus filhos, Fabio (Adolfo Savilvino) e Nuria (María Paula Tabares Peña), assim como grande parte dos habitantes do local, chegam ali buscando escapar do conflito armado entre o governo colombiano e as FARC-EP¹ – guerra civil que perdurou por quase meio século no país. Assim é a introdução ao universo de *Los Silencios* (Os Silêncios, 2018), filme roteirizado e dirigido pela paulista Beatriz Seigner.

Ao longo da trama, acompanha-se as tribulações de Amparo para reconstruir a vida de sua família após o desaparecimento do marido Adão (Enrique Díaz) em um incidente causado pela ação de paramilícias, evento que acaba por servir de estopim para a fuga da Colômbia. Tal situação, apresentada no início da narrativa, é logo subvertida quando Adão aparece sem explicações no novo lar, completamente incorporado à rotina da casa: conversa com a esposa, come na mesa de jantar e auxilia em tarefas domésticas, tudo isso sem que as demais personagens da trama se desconcertem com o fato de estarem convivendo com um homem dado como morto. A ambiguidade da situação se estende até os últimos minutos da narrativa, quando é confirmado que tanto Adão quanto Nuria – a filha muda que, junto com Amparo, protagoniza a trama – são fantasmas, que seguem acompanhando a vida dos seus entes queridos que ficaram. Ainda, não são os únicos: a ilha toda é repleta de espíritos dos que foram vitimados pela guerra civil, mas que seguem habitando o mesmo espaço que seus vivos, fazendo parte de seu cotidiano e integrando o ecossistema social local.

O fantasma é uma figura que habita o imaginário ocidental há muito tempo, quiçá desde sempre, e, se não como crença espiritual, definitivamente como ferramenta narrativa. O medo da morte e do desconhecido – o mais primitivo de todos, diz Freud (2019) – torna a imagem espectral um poderoso personagem e aparato comunicacional, uma imagem cuja própria ontologia disruptiva de retornante já lhe confere uma capacidade inerente de assustar, afirma Erick Felinto (2008). No cinema, pensa-se sua aparição constante nos filmes de terror; no corpo translúcido que atrai o olhar feito um imã, na arrepiante trilha de suspense que

¹ Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia – Exército do Povo, organização guerrilheira criada em 1964.

anuncia a chegada de algo terrível, no ranger das madeiras, na estática da televisão ou nos murmúrios que denunciam que um espaço é mal-assombrado.

Em *Los Silencios*, entretanto, há uma subversão nesse lugar-comum de representação. Os espíritos da Ilha da Fantasia não buscam despertar angústia, e suas aparições não amedrontam nem causam desconforto, tanto dentro como fora da diegese. Pelo contrário, Adão e Nuria são figuras humanas, em essência e aparência. São afetuosos, vulneráveis, dedicam-se ao cotidiano da comunidade e da família; a menina, por exemplo, acompanha a mãe em afazeres e até vai à escola, faz uma amiga. Suas presenças são ressignificadas apenas nos minutos finais da trama, quando pai e filha comparecem a uma assembleia, convocada com o intuito de discutir o tratado de paz com os demais mortos. Nesse momento, todos os fantasmas que habitam o território se revelam em união para comunicar seus desejos de reparação e justiça, não apenas para si, mas para que seus familiares vivos e seu país tenham um futuro melhor, menos doloroso – expõe-se então, para o espectador, uma conexão mais profunda com um contexto sócio-histórico real.

Seigner busca em um passado recente a matéria-prima para tecer sua narrativa sensível sobre a vida na Colômbia contemporânea. É, essencialmente, um filme sobre a guerra, mas que evita ao máximo suas imagens. Na trama, ela é apenas tangenciada em conversas e em recortes de falas distantes em televisões; não há exposição à violência (apesar de tratar de um período particularmente brutal), e nem mesmo há um panorama expositivo da situação (mesmo ela sendo o eixo central). *Los Silencios* é, como sugere o título, extremamente silencioso a respeito do conflito armado, que parece estar encoberto por uma camada translúcida de poesia e minúcia cotidiana, por onde a realidade entra apenas como uma luz vacilante, se esgueirando. Os elementos que transformam essa pequena fresta em uma grande lacuna, por onde é possível tocar o real, são justamente os irrealis e fantásticos, em especial a figura dos fantasmas.

Esse paradoxo não passa despercebido para a diretora, que, ao revisitar a cena final da assembleia, reflete que “é a nossa cena mais documental, porque eles estão falando de verdade da experiência deles, e é a nossa cena mais fantástica, que é uma assembleia de mortos” (SEIGNER, 2019). A afirmação faz alusão ao fato de que sua obra usa como elenco moradores da Ilha da Fantasia ao invés de atores (salvo Soto e Diaz), e a sequência à qual se refere foi, na verdade, uma roda de conversa entre guerrilheiros, paramilitares, vítimas e civis colombianos que durou aproximadamente sete horas. Esse nó entre planos aparentemente opostos – o documentário e a ficção, o real e o irreal –, levanta perguntas: como (e por que) utilizar uma representação ficcional que parte da fantasia para falar de uma realidade

complexa e traumática? O que um discurso que fala a partir do sobrenatural tem o poder de dizer?

Na ficção contemporânea da América Latina, o insólito parece vir se apresentando como uma alternativa popular para expressar fragmentos difíceis de um passado histórico ou das mazelas que assolam a sociedade no tempo presente, como uma forma de redimensionar e materializar aquilo que está presente na humanidade, mas nem sempre é visível. Na produção audiovisual nacional da última década, podemos destacar o que vem sendo chamado de novo cinema de horror, ou pós-horror, em que o que aterroriza os indivíduos são espelhos de problemáticas como raça, gênero e classe. Podem ser apontados como exemplos os filmes *As Boas Maneiras* (2017) e *Trabalhar Cansa* (2011), de Juliana Dutra e Marcos Rojas; *O Animal Cordial* (2018), de Gabriela Amaral Almeida; *Morto Não Fala* (2019), de Dennison Ramalho. Na literatura, há uma significativa onda de autoras latino-americanas, nascidas e criadas durante ditaduras militares, que utilizam o estranho para falar de problemáticas sociais contemporâneas, como a herança traumática da violência política, a exploração da condição feminina, as facetas do subdesenvolvimento econômico de seus países, entre outros. É o caso das obras da equatoriana María Fernanda Ampuero, da mexicana Fernanda Melchor, da colombiana Pilar Quintana, e das argentinas Mariana Enríquez e Samanta Schweblin. A última explica que essa escolha de forma narrativa lhe parece inquestionável:

Vimos todos de países latino-americanos que foram e seguem sendo sistematicamente violentados pelas políticas externas e internas, pelas maneiras como nossas histórias têm sido manipuladas, fomos e seguimos sendo saqueados por mais de 500 anos. Do que mais escreveríamos senão a partir do insólito e do horror? (SCHWEBLIN, 2022)

Há uma certa aproximação dessa defesa de Schweblin pelo insólito com o filme de Seigner, que também utiliza um registro não-realista como forma de ler um real particularmente brutal e violento – em uma adaptação do que diz a romancista: como mais representar um indivíduo desapropriado à força de sua vida passada, senão como um fantasma? Entretanto, conforme já introduzido anteriormente, o modo como *Los Silencios* é construído, estética e narrativamente, exclui o filme de uma definição no campo do horror; não há nele marcas estilísticas que almejem causar repulsa, mal-estar ou susto. A obra e seus espíritos estão ligados a uma representação sensível e realista, com subtons oníricos, que buscam gerar outro tipo de resposta afetiva no espectador. O sobrenatural deve ser uma via de acesso para a realidade, todavia não pelo medo, mas pelo *encantamento*. Propõe-se, então,

que *Los Silencios* seja pensado a partir da lente do realismo mágico, uma categoria de análise discursiva que permeia a história das artes e possui relação próxima com a tradição ficcional do nosso continente. Seu *boom* se deu no campo literário na década de 1960, atingindo níveis estrondosos de atenção internacional graças à obra-prima de Gabriel García Márquez, *Cem Anos de Solidão* (1967), que acompanha a saga geracional da família Buendía e do povoado de Macondo, uma alegoria para a Colômbia rural, onde o autor cresceu. No cerne da proposta narrativa mágico-realista, está a inscrição do fenômeno insólito no cotidiano sem a pretensão de colocá-lo como outro, mas sim de incorporá-lo ao real, borrando as fronteiras entre códigos distintos como natural e sobrenatural, morte e vida, racional e irracional, passado e presente.

Seu projeto ideológico é uma oposição às formas e movimentos artísticos europeus, como o romance realista ou o surrealismo; é uma proposta de buscar uma linguagem e um modelo de contar histórias que corresponda ao cotidiano real do sujeito da América Latina. Para Júlio Pinto (2013, p.35), o continente possui uma ontologia particular que vai além do racionalismo ocidental, associada com sua cultura sincrética e simbiótica, resultante principalmente de uma herança colonial “metamorfa e resistente”. O escritor latino-americano não precisa inventar seus demônios como Kafka ou Lovecraft, pois o evento maravilhoso a ser narrado já faz parte de sua realidade. Esse maravilhoso/mágico, entretanto, não deve ser lido apenas como o belo, pois além disso ainda compreende o horror resultante dos “combates inglórios”, dos “difíceis e inconclusos processos de formação e consolidação nacional”, das desigualdades contidas dentro de si, da opressão do imperialismo do norte global, e, por fim, de sua complexidade advinda de um “difícil reconhecimento de si mesma” (ib.).

Em *Fantasía e creación artística en América Latina y el Caribe* (1979), García Márquez elucida mais essa dimensão intrinsecamente fantástica da realidade ao apresentar sua pesquisa sobre os ditadores infames da região. No Haiti, François Duvalier mandou exterminar todos os cachorros pretos do país, pois um de seus inimigos políticos teria se transformado em um para fugir da perseguição; Antonio de Santanna, do México, fez um funeral suntuoso para a própria perna que perdeu em batalha. Em 2023, acrescenta-se, a Argentina elegeu um presidente que afirma ter chegado ao cargo pela orientação de seu cachorro morto, com quem se comunica por atividades mediúnicas. O desafio para o autor latino-americano é justamente tornar crível essa realidade maravilhosa, pois há, inclusive, uma insuficiência de palavras, diz Márquez (1979). Para um europeu, por exemplo, “tempestade” nunca contemplará as tormentas violentas que caem sobre a cordilheira dos

Andes por meses a fio, e “rio” nunca evocará a magnitude do Rio Amazonas, duas vezes maior que o Danúbio.

Para expressar esse mundo vivido e percebido todo dia, eram necessários novos códigos e novas convenções. De forma prática, o chamado novo romance latino-americano apresentava textos que interpretavam o passado histórico do continente com uma fenomenologia própria, com normas e leis que não necessariamente correspondem ao real empírico, como a desconstrução do espaço euclidiano e do tempo retilíneo, e a inserção natural de eventos insólitos. Em Macondo, uma epidemia de perda de memória, uma tempestade que dura quatro anos e mortos que retornam como aparição são eventos banais, são fatos que se assumem como verossímeis sem que haja a necessidade de explicações. Em *Pedro Páramo* (1995), de Juan Rulfo, outro texto clássico do realismo mágico, fragmentos narrativos se intercalam em uma miscelânea espaço-temporal difusa para compor uma sinfonia de fantasmas falantes que contam a história do tirano latifundiário Pedro Páramo. Em *Los Silencios*, a ocorrência da fantasmagoria na Ilha da Fantasia é tratada como algo natural, tanto pelas personagens quanto pela forma fílmica, que figura os mortos com a mesma banalidade com que trata os vivos – assim, não é cobrada nenhuma justificativa ou explicação, entender que é assim é o suficiente.

É importante notar que o rótulo de mágico-realista, aponta Elizabeth Hegerfeldt (2005), veio de fora para dentro, de um esforço da crítica literária da época em nomear e interpretar uma tendência observada em obras distintas, produzidas em contextos e países diferentes, que partilhavam de semelhanças, não de unanimidades. Felicity Gee (2013), pesquisadora britânica especialista no tema, reforça que em função da ausência de normas definitivas, de um histórico de continuidade, de consenso teórico e de uma comunidade que opere em colaboração, o realismo mágico não atinge necessariamente o status de gênero, sendo melhor descrito como um modo narrativo ou uma abordagem analítica. Irlemar Chiampi (2015), em ressonância, classifica-o como categoria crítico-interpretativa, modalidade de discurso, ideologia, um olhar ou atitude perante à narrativa. Entender o realismo mágico enquanto modo/modalidade está ligado a percebê-lo enquanto uma entidade viva, que permite renovações e liberdade de aplicação – talvez por esse motivo ainda se mantenha relevante para pensar obras de arte da atualidade. Como coloca o teórico Fredric Jameson:

[A modalidade] não está presa às convenções de uma época específica, nem ligada indissociavelmente a um tipo de artefato verbal, mas ao invés disso persiste como uma tentação e um modo de expressão que atravessa uma vasta gama de períodos

históricos, parecendo oferecer-se, mesmo que de forma intermitente, como uma possibilidade formal, que pode ser revivida e renovada. (JAMESON, 1975 apud GEE, 2013, p.16, tradução livre)²

Assim, o caráter disruptivo e contra-hegemônico presente no insólito mágico-realista mostrou-se atrativo o suficiente enquanto conceito crítico para que ultrapassasse as barreiras da literatura e recaísse sobre outro tipo de objeto: o filme. Especialmente nas duas últimas décadas, começa-se a pensar com mais afinco em como as características da narrativa cinematográfica poderiam gerar um tipo de resposta afetiva semelhante ao texto mágico-realista, utilizando de disrupções nos códigos dominantes em ficções que representam um passado histórico. Contudo, se traçar delimitações teóricas já se mostrava um desafio, levando em conta apenas a dimensão textual, a passagem para um meio de linguagem totalmente distinto, audiovisual, marca outro momento para o realismo mágico, um que requer a mobilização de conceitos e ideias apropriadas para o campo – uma renovação. É nesse cenário que o pensamento sobre o realismo mágico cinematográfico se encontra na contemporaneidade, no de articular pensamentos, interpretações, possibilidades. Não há um cânone universalmente aceito no que tange à estética filmica mágico-realista, o que não quer dizer que os esforços teóricos existentes sejam infrutíferos, apenas que ainda não existe uma bibliografia considerada “clássica”³, uma referência comum e amplamente aceita nos trabalhos especializados. No Anexo I desta pesquisa, é possível visualizar o estado da arte, que mapeia a produção que vem sendo realizada no campo acadêmico para pensar o cinema sob esse prisma. Ressalta-se aqui, em relação ao conteúdo da listagem, que atualmente há um aumento no interesse pelo insólito ficcional de forma geral, tanto na realização audiovisual quanto, conseqüentemente, na produção intelectual que se debruça em estudá-la.

Dessa forma, argumenta-se que contribuir para a compreensão desse momento é um movimento importante de ser realizado. A arte, de forma geral, é uma matriz de onde se derivam formações discursivas, que possuem o poder de dizer muito sobre uma época ou o espírito de um tempo. É inegável, então, o poder que as narrativas audiovisuais têm de agir como uma via de mão dupla, ser ao mesmo tempo sintoma e agente de mudanças sociais; de

² *[A mode] is not bound to the conventions of a given age, nor indissolubly linked to a given type of verbal artifact, but rather persists as a temptation and a mode of expression across a whole range of historical periods, seeming to offer itself, if only intermittently, as a formal possibility, which can be revived and renewed.*

³ Nos estudos sobre a vertente literária do realismo mágico, por exemplo, os brasileiros Irlemar Chiami (2015) e Filipe Furtado (1980) são um lugar-comum, bem como Wendy Faris e Louis Zamora (1995) o são na língua inglesa.

ser o retrato do pensamento de um período histórico-cultural e, ao mesmo tempo, influenciar a construção do mesmo. Citando um dos críticos fundadores da *Cahiers du Cinéma*, André Bazin (1997, p.6, tradução livre), “não há apenas um realismo, mas vários realismos. Cada período procura o seu, ou seja, a técnica e a estética que melhor irá capturar, reter e restituir o que se quer da realidade”. Como já mencionado, o interesse do cinema em materializar os mistérios não-palpáveis da humanidade para a tela está em voga. Além do pós-horror, há também no cinema contemporâneo nacional uma tendência ao insólito fora do registro do medo, que encontra formas particulares de repensar as nuances do realismo para desvendar camadas que habitam o real: *Mãe e Filha* (Petrus Cariry, 2011), *Girimunho* (Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr., 2011), *Histórias que só existem quando lembradas* (Julia Murat, 2011), *A Febre* (Maya Da-Rin, 2019), *Praia do fim do mundo* (Petrus Cariry, 2021), *A Alegria* (Felipe Bragança e Marina Meliande, 2010), entre outros. O filme de Beatriz Seigner sobre o conflito armado colombiano também parece fazer parte desse cenário, e, dadas as suas escolhas estético-narrativas, a chave de leitura do realismo mágico cinematográfico pode ser de grande valor para acessarmos as potências de significação que estão imprimidas em sua construção.

Desse modo, acredita-se que as reflexões sobre a realidade aparecem não apenas pela história que Seigner conta, mas também pela forma com que decide contar; as marcas de estilo, de produção, de ideologia e simbologia que permeiam a obra de arte também falam, e podem dizer muito sobre passado e presente. A forma discursiva mágico-realista pode contribuir para uma apreensão mais profunda de *Los Silencios* e sua relação com seu referente extralinguístico (seu contexto histórico), da mesma forma que *Los Silencios* pode atualizar o pensamento sobre a modalidade, adicionando mais uma peça no quebra-cabeça que tenta dimensionar suas possibilidades enquanto expressão cinematográfica. Assim, finalmente, define-se o **problema** que norteia essa pesquisa, que é: partindo das convenções estético-narrativas de *Los Silencios*, de que modo o cinema se apropria do discurso mágico-realista? E como essa forma se apresenta enquanto uma via possível para pensar a realidade, em especial a latino-americana?

Como **objetivo geral**, propõe-se: compreender os elementos estético-narrativos de *Los Silencios* que dialogam com a forma discursiva do realismo mágico, para demonstrar como esses recursos constroem a resposta afetiva de encantamento, e como esta contribui para dialogar sobre a realidade latino-americana.

Os **objetivos específicos** determinam-se da seguinte forma: a) delinear o que é compreendido como realismo mágico, traçando sua trajetória interdisciplinar e apontando suas principais marcas e características; b) contextualizar o realismo mágico dentro da discussão no cinema, realizando um movimento de expandir o debate e introduzir teorias específicas à forma audiovisual; c) especificar e classificar as características estético-narrativas observadas na linguagem cinematográfica de *Los Silencios*; d) utilizar a análise da construção do filme *Los Silencios* para compreender as possibilidades e potências da forma mágico-realista no cinema, avançando e esclarecendo as discussões sobre estética na modalidade.

O percurso metodológico empregado para cumprir com tais objetivos é influenciado por um postulado realizado pela pesquisadora britânica Felicity Gee (2021), que ressalta que qualquer tentativa de pensar o realismo mágico no cinema deve levar em conta seu caráter multidisciplinar, já que sua expressão é inevitavelmente “influenciada pela literatura e história da arte, de formas não-tradicionais e inovadoras”. Essa noção está intimamente ligada com sua leitura enquanto modalidade interpretativa, que permite maleabilidade ao mesmo tempo que se mantém como conceito inteligível – como a própria aponta, “a força do realismo mágico como um discurso crítico é sua mutabilidade” (ib., p.3). O aporte teórico utilizado para embasar a análise fílmica de *Los Silencios*, então, segue essa natureza interdisciplinar.

O ponto de partida desta pesquisa se deu através de uma vivência pessoal, pelo primeiro contato com o objeto, e a série de atravessamentos intensos que foram sentidos durante o filme, semelhante aos percebidos nas narrativas de García-Márquez (outra predileção pessoal). A partir dessa experiência, chegou-se ao problema de pesquisa e, assim, construiu-se o percurso teórico-metodológico para responder a essa inquietação. A principal técnica de pesquisa utilizada foi a bibliográfica, e buscou-se autores do campo da Literatura, do Cinema, da História, da Filosofia, entre outros, para fornecer ferramentas adequadas para a leitura do objeto.

Mostrou-se também necessário identificar, consumir e analisar várias outras obras que tangenciam o universo temático da pesquisa, de maneira a melhor posicionar *Los Silencios* dentro de um cenário mais amplo. Os romances de García-Márquez e Rulfo, as pinturas de Giorgio de Chirico, os filmes de Apichatpong Weerasethakul e as obras estudadas por autores que compõem o quadro teórico (como Felicity Gee [2013, 2021]), por exemplo, são trabalhos artísticos e ficcionais que foram visitados e examinados integralmente e, embora não sejam o foco em questão, auxiliaram na construção de uma rede teórica. Além disso, foi feita uma

pesquisa documental sobre o filme. O material de entrevistas, reportagens e debates realizados com/sobre Seigner e sua obra colaboraram para enriquecer a discussão, e compreender os processos de produção do longa-metragem. O roteiro do filme, listado nas referências, é outra fonte de apoio. Dessa forma, a pesquisa não se baseia apenas na assistência do filme de Seigner e numa revisão puramente bibliográfica, mas conta também com a construção de uma tapeçaria de influências que sustentam o objeto e contribuem para sua compreensão.

O conteúdo desta pesquisa, então, está organizado da seguinte forma: no capítulo que sucede esta introdução, são exploradas as origens do discurso, desde seu surgimento nas artes plásticas até a transposição para o meio literário, décadas depois. No subcapítulo 2.1, serão delineadas as características estéticas e temáticas percebidas na primeira iteração do realismo mágico, na pintura, com a finalidade de observar como (e se) estas se traduziram para os momentos posteriores da modalidade. Como esta pesquisa possui um objeto audiovisual como material de análise, torna-se interessante explorar a dimensão visual atrelada com esse conceito inicial, comumente ignorado. No subcapítulo 2.2, resgata-se o contexto e a proposta de reapropriação do rótulo de mágico-realista realizada por críticos literários da América Latina, terreno onde se consolidou internacionalmente. Esta seção explora como o realismo mágico tornou-se mais do que um modo de narrar, mas também um projeto ideológico, anti-colonial, subversivo e de caráter identitário. No subcapítulo posterior, é realizada uma exposição mais prática, a partir da análise sintática, semântica e temática, que objetiva demonstrar como se constrói o efeito mágico-realista na literatura. Assim, são exemplificadas, a partir dos textos clássicos de García-Márquez e Rulfo, as principais estratégias narrativas envolvidas nesse tipo de texto, como a conciliação de planos antinômicos, a experimentação com a enunciação, a deturpação dos regimes temporais e espaciais, e o jogo com a ambiguidade. Schollhammer (2004), Gee (2013, 2021), Chiampi (2015), Carpentier (2009, 2015) e Hegerfeldt (2005) são alguns dos nomes que embasam o conjunto desta seção.

No terceiro capítulo, começa-se a pensar sobre o realismo mágico enquanto expressão cinematográfica, adotando como ponto de partida as reflexões sobre a tradução entre meios – quais nuances estilísticas devem ser levadas em conta quando se passa da literatura para o audiovisual? Gee (2021) e Robert Stam (2008) auxiliam a compreender essas questões. Após, o segundo subcapítulo aborda o autor que primeiro realizou a associação entre realismo mágico e filme, Fredric Jameson (1985, 1995, 1997). O teórico marxista é o pioneiro em pensar a modalidade enquanto estética, abordando principalmente as maneiras pelas quais a

forma audiovisual poderia aproximar-se da resposta afetiva presente nos textos de Carpentier, Márquez e afins. Para Jameson, a experiência de choques e de desrealização dentro de narrativas históricas seriam capazes de despertar a mente do espectador em direção à realidade que o filme busca retratar. No terceiro momento deste capítulo, cunha-se uma definição mais firme do que é compreendido enquanto realismo mágico cinematográfico. Em *Magic Realism, World Cinema and the Avant-Garde*, estudo recente, inovador e multidisciplinar, a pesquisadora britânica Felicity Gee (2021) chega em uma formulação que se propõe a explorar as noções de forma filmica, buscando uma definição pensada nas nuances do cinema, e não apenas na transposição exata das normas que regem a modalidade literatura. A autora pensa, então, nas vanguardas, na forma ensaística e no tom poético e sutil como estrutura, por onde fantasmas e demais eventos prodigiosos cumprem seu papel de evocar reflexões filosóficas sobre o real.

No quarto subcapítulo desta mesma seção, é atribuída uma possibilidade de matriz estética para o realismo mágico cinematográfico contemporâneo que se alinha com o conjunto de características exibidas por *Los Silencios*: o realismo sensorio, ou cinema de fluxo. Esse estilo do olhar tem como princípio-base o foco no sensível, no cotidiano, na quietude e no micro evento – um marasmo por onde a história se esgueira através do corpo e das imagens. É nesse território fluido, que deixa o espectador em um estado de torpor sensorial, que se julga ser possível a aparição de fantasmas de um modo que não seja espetacularizado, caracterizado como fantástico, fabular ou amedrontador. Erly Vieira Jr. (2020), Tiago de Luca (2015) e Emiliano Cunha (2014) são alguns dos autores que buscam demonstrar como esse dispositivo opera, e embasam a aproximação realizada entre o maravilhoso e o sensorio.

Tendo delineado ambas a definição de realismo mágico cinematográfico e chave estético-narrativa com a qual *Los Silencios* opera, o momento de análise dará conta de explorar como o filme de Seigner se enquadra dentro da forma mágico-realista, pensando que atributos contribuem para que a obra pense o real a partir do sobrenatural e vice-versa. Este capítulo inicia com uma retomada e subsequente aprofundamento de algumas informações já apresentadas anteriormente, como o enredo e o contexto histórico da obra, bem como o percurso metodológico empregado em sua análise. Para fins de esclarecimento, menciona-se que todos os frames do filme apresentados nesta pesquisa possuem a mesma fonte, são

capturas de tela realizadas a partir de sua reprodução no serviço de *streaming* Itaú Cultural Play⁴.

No primeiro subcapítulo de análise, o foco é a manipulação da percepção de tempo e espaço. Temporalidades e espacialidades difusas, fragmentadas e incertas são uma marca do realismo mágico, e nesta seção são exploradas as diversas formas com as quais o passado e o presente estão em choque em *Los Silencios*. No segundo momento, a paisagem sonora é explorada; o longa de Seigner recusa o regime de som comum ao cinema moderno, e nega trilhas sonoras e diálogos informativos em prol de silêncios e ruídos da floresta para preservar uma atmosfera ambígua e realista. Por fim, no terceiro momento, a construção da figura do fantasma é o centro do subcapítulo. Através da personagem de Nuria, esta seção explora como o interesse do olhar pelo corpo e pela materialidade garante que os espíritos sejam tão palpáveis e humanos quanto os vivos, aproximando o espectador da obra através da taticidade. Erly Vieira Jr (2014, 2020), André Bazin (1991), Gaston Bachelard (1978, 1997), Erick Felinto (2008) e Emiliano Cunha (2014) são alguns dos principais autores que se juntam para contribuir com a construção deste capítulo.

As considerações finais retomam, sintetizam e avaliam as questões abordadas ao longo da pesquisa, e anexos e referências complementam o trabalho.

⁴ Disponível em:
<<https://assista.itauculturalplay.com.br/ItemDetail/63693c097b8929bf50402d7a/630a82857f1782f9dfd9b7f1>>.
Acesso em fev/2024.

2 AS ORIGENS DO DISCURSO

Este capítulo é composto de três momentos diferentes. O primeiro configura uma breve exploração do *Magischer Realismus* de Franz Roh, e analisa as características visuais presentes nas pinturas que o crítico alemão considerava mágicas. O segundo subcapítulo viaja para a América Latina e apresenta o ideal do real maravilhoso de Alejo Carpentier, escritor responsável pelo “manifesto” da modalidade discursiva como expressão regional, aproximando-a do barroco. Por fim, a última seção trata-se de uma elucidação prática a respeito da operação de um texto mágico-realista, destacando as principais estratégias que o discurso utiliza para obter o encantamento.

Como já apresentado na introdução, foi no novo romance latino-americano da década de 1960, e através de nomes como Gabriel García Márquez, que o realismo mágico foi firmado no imaginário popular, representando tanto uma renovação narrativa – a integração do sobrenatural como parte do realismo social – quanto a descoberta de uma expressão identitária regional. O termo, entretanto, é mais antigo que seu *boom* na literatura e possui uma origem menos conhecida, surgindo no contexto das artes visuais na Alemanha do início do século XX. Franz Roh, crítico de arte, deu o nome de *Magischer realismus* para a reunião de algumas obras européias pós-expressionistas, marcadas pela “objetividade como desafio estético” (SCHOLLHAMMER, 2014, p.124). A importância de se olhar para a gênese do discurso mágico-realista é reforçada por Felicity Gee (2021, p.25, tradução livre), que afirma ser “impossível e desaconselhável” analisá-lo olhando apenas para sua contraparte cinematográfica (o interesse principal desta pesquisa), ou apenas para a literatura ou para a pintura, pois estas são “inextricavelmente conectadas por preocupações, histórias e práticas em comum”.

A história do realismo mágico, assim como um espectro, é difusa e pouco linear, passeia por diversos campos disciplinares sem pertencer exclusivamente a nenhum. Esse modo narrativo nunca obteve consenso estético-teórico suficiente para ser reconhecido enquanto gênero, e tanto críticos quanto pesquisadores adotam leituras diferentes, muitas vezes contraditórias entre si, para tentar definir que obras são realistas-mágicas e quais seriam as normas essenciais que as regem. Com tantas incertezas em torno de si, é possível vermos como o conceito poderia ter facilmente se perdido ao longo da história, eclipsado por movimentos e gêneros próximos, mais consolidados e melhor definidos, como o surrealismo ou a literatura fantástica. Contudo, o que acontece é o contrário, e, quase um século depois de sua emergência, o discurso resiste e ganha nova força na contemporaneidade, encontrando

novos meios de se reinventar e se manter relevante. Felicity Gee (2021) postula que é justamente por causa da teia complexa de influências que o compõem e seu potencial de ser transformado nas mãos de diferentes artistas que o realismo mágico enquanto discurso crítico ganha sua maior força: a mutabilidade.

2.1 Franz Roh e o *Magischer Realismus*

Após o final da Primeira Guerra Mundial, na década de 1920, o crítico e historiador de arte alemão Franz Roh passa a observar na pintura produzida na Europa uma nova tendência visual. Percebe uma busca por outra forma de olhar para a nova realidade social do continente, transformada pelos horrores da guerra e a condição da modernidade industrial; é um modo mais sóbrio e menos subjetivo que os movimentos de vanguarda da década anterior, como o cubismo, o dadaísmo e o expressionismo.

A partir dessa percepção, Roh publica *Nach Expressionismus: Magischer Realismus* (1925), uma compilação de 74 imagens acompanhadas de uma análise textual, onde o autor discorre sobre como enxerga em tais obras a capacidade de desvendar os elementos ocultos da vida através de formas sólidas, em uma espécie de alquimia visual de efeitos estilísticos (ROH apud GEE, 2013). As pinturas selecionadas são heterogêneas em gênero, temática, estilo e países de origem, sem uma aparente consistência a não ser a própria régua criada por Roh, indo “desde um certo neoclassicismo idílico e conservador”, como em Georg Scholz e Carlo Mense (Figura 1a), até o “verismo engajado e revolucionário no outro extremo” de Otto Dix (Figura 1b) e George Grosz (SCHOLLHAMMER, 2004, p.123).

Figura 1 - *Göttliche Küste e Zwei Kinder*



Fonte: a) MENSE, Carlo (1924); b) DIX, Otto (1921). Montagem realizada pela autora.

A parte mágica do binômio percebida por Roh, conta Chiampi (2015), não tem a ver com religião, fantasmas, sobrenaturalidade e afins, mas sim com um ato de percepção a partir do que *é* do mundo. Como a autora elabora:

[...] Roh deixa supor a ideia de uma realidade miraculosa *em si*, produzida pela persistência e duração de certos objetos, em meio à constante dissolução e mutação do universo. Mas o que lhe interessava postular como mágico era antes *o ato de percepção* do que a qualidade essencial do mundo objetivo. O papel do artista pós-expressionista seria, assim, o de associar objetos específicos, conferindo-lhes um estatuto paradigmático, pelo controle da sua subjetividade deformadora. (CHIAMPI, 2015, p. 22)

A forma plástica de atingir essa tal “subjetividade deformadora” é apresentada em formato de tabela (Figura 2) por Schollhammer (2004), onde os traços estilísticos das obras de *Nach Expressionismus* podem ser visualizados em oposição aos do expressionismo.

Figura 2 - Comparativo entre Expressionismo/Pós-expressionismo

Expressionismo	Pós-expressionismo
Objetos extáticos	Objetos sóbrios
Muitos motivos religiosos	Poucos motivos religiosos
Supressão da coisa	Revelação da coisa
Rítmico	Representativo
Exaltado	Contemplativo
Dinâmico	Estático
Sonoro	Silencioso
Sumário	Extenso
O distante próximo	Distante e próximo
Formato grande	Formato grande e detalhe
Quente	Frio
Tinta grossa	Tinta fina
Cru	Liso
Pedra natural	Metal polido
Processo visível	Processo invisível
Objeto deformado	Objeto harmonioso
Diagonal, ângulos agudos	Ângulos retos em espaços paralelos
Original	Cultivado

Fonte: SCHOLLHAMMER, 2004, p.125

Linhas e formas limpas, precisas, agudas, com uso de sombreados e de uma perspectiva achatada, que geram atmosferas planas, quietas, em contraposição a pinceladas largas, grossas, dinâmicas, que produzem um resultado emocional, caótico, primitivo. Ao empregar esses atributos, a arte mágico-realista estaria deixando para trás a “ansiedade sensível” do artista em prol da objetividade estética, de uma “expressão serena, racional e controlada” (SCHOLLHAMMER, 2004, p.124), de onde seria possível desvendarmos a relação dialética entre o palpável e o oculto, em evidenciar o que há de misterioso e subjetivo

no universo através de uma dissecação do que há de mais banal, concreto, corpóreo nele. Conforme observado nas figuras, e como nos lembra Schollhammer (ib., p.126), o realismo mágico não é um retorno ao convencionalismo realista nem uma busca por um mimetismo fotográfico, mas sim almeja buscar “uma realidade que se dá como ausente para a experiência”; é reconstruir o ideal de ordem e beleza de uma civilização destruída pela guerra utilizando uma artificialidade plástica, teatral.

Na Figura 3, encontra-se a obra que abre *Nach Expressionismus, La Bohémienne Endormie*, criada por Henri Rousseau em 1897. O pintor francês é considerado o pai da arte *naïf*, traduzida literalmente como “ingênuo”, mas entendida também como primitiva, pictórica – estilo visual apreciado por Roh em seu realismo mágico (ib.). Através do uso de cores vibrantes e puras, da deformação de formas e do abandono da perspectiva tradicional, Rousseau quebrou as regras do convencionalismo impressionista de sua época, mas somente anos após sua morte recebeu o devido reconhecimento.

Figura 3 - *La Bohémienne Endormie*, Rousseau



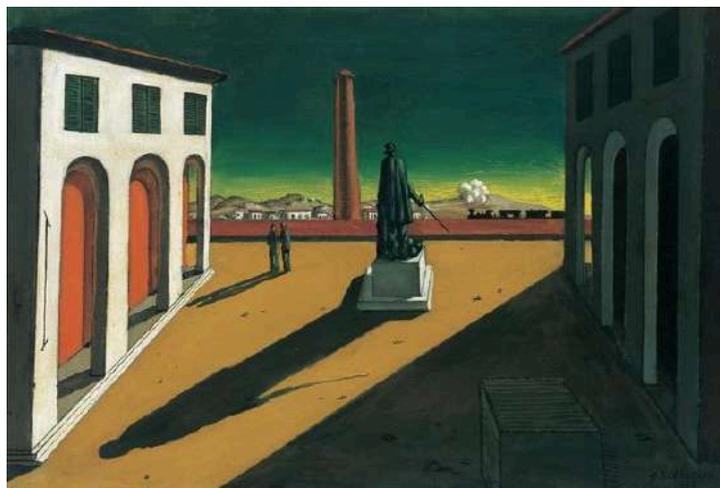
Fonte: ROUSSEAU (1897)

Roh (apud Gee, 2013) aplaude a forma com que as cores do céu e das dunas se mesclam sob a luz da lua, e como o leão configura uma presença “*uncanny*”, inquietante, no meio de uma cena pacífica. Schollhammer (2004, p.126) destaca como a obra de Rousseau transmite uma “paixão contemplativa, uma visão solitária e estática da natureza, que Roh destacava como a percepção da sua existência silenciosa e eterna”. O autor ainda aponta como os ângulos incomuns das pinturas mágico-realistas apresentam o familiar sob uma dimensão incomum, e direciona para uma aproximação com o *unheimlich* freudiano, que via

nas deturpações da visão uma das formas de evocar um efeito de estranheza⁵. Gee (2013) complementa ao afirmar que, apesar de não realizar citações diretas, a influência do psicanalista na teoria de Roh é palpável.

O segundo exemplo é *Piazza* (figura 4), realizada por Giorgio de Chirico em 1913. De Chirico foi fundador do estilo conhecido como arte metafísica, movimento italiano considerado um dos mais proeminentes do período entreguerras, que inspirou o surrealismo. O pintor mistura tradição clássica arquitetônica com inspirações Românticas, do século XIX, e seus traços precisos, geométricos e afiados que cortam paisagens solitárias, conferem às suas obras uma aura inquietante, com espaços vazios e perspectivas irreais que “afirmam a permanência das coisas concretas, despindo-as até os ossos” (GEE, 2013, p. 40, tradução livre).

Figura 4 - *Piazza*, de Chirico



Fonte: DE CHIRICO (1913)

As pinturas de Chirico, para Roh, são dotadas de uma “clareza peculiar”, “aproximando os enigmas máximos e as harmonias da existência através de uma estereometria escondida” (GEE, 2013, p.40, tradução livre). A metafísica da questão, enquanto ciência que pensa a natureza das realidades em si, viria justamente de, através da exatidão de formas palpáveis e da relação volumétrica e espacial entre elas, despertar um sentimento de revelação interior que nos permitiria apreender o enigma – o que há de misterioso e ilógico no universo. Essa dualidade entre interior/exterior é peça chave para compreender o que Roh (apud ib.) entende por magia, que é definida pelo instante

⁵ Também conhecido como o infamiliar, ou estranho familiar. O *unheimlich* descreve uma sensação de inquietação frente ao encontro com algo que parece íntimo, conhecido, mas se apresenta de uma forma que não se reconhece. Termo cunhado por Freud (2019, p.16), que o descreve como: "tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona".

“cristalizador” em que o espectador consegue apontar com precisão a tensão existente entre o espaço dos objetos na tela. É nesse momento que a solidez se transforma em uma “explosiva sensação de movimento”, e uma metamorfose em sua percepção permite olhar para o mundo sob um novo aspecto. Em uma análise do pensamento de Roh, Angel Flores define: é “como se [as coisas] fossem iluminadas por uma constelação que agora aparece pela primeira vez” (FLORES, 1955, apud GEE, 2021, p. 38, tradução livre).

As ideias apresentadas por Roh em *Nach Expressionismus, Magischer Realismus* compartilham de muitos pontos de contato com outros movimentos que surgiram na mesma época, como a Nova Objetividade (termo cunhado por Gustav Hartlaub para nomear tendência semelhante à observada por Roh, mas limitada apenas à arte alemã) e o surrealismo, que eventualmente seriam responsáveis por eclipsar o realismo mágico devido a seus manifestos mais fortes, mais delineados, e com maior projeção internacional. A respeito de sua relação com o surrealismo, Felicity Gee (2021) menciona como ambos movimentos partilham de interesses temáticos e filosóficos, se mostrando conectados ao longo da história, muitas vezes confundindo-se. O movimento encabeçado por André Breton e seu manifesto surrealista, explicitamente influenciado pela psicanálise freudiana, pregava pelo fim da lógica, pelo diálogo com o irracional e o onírico, pela existência de uma realidade superior, maravilhosa. Salvador Dalí e René Magritte na pintura, e Luis Buñuel no cinema são alguns de seus expoentes mais famosos. Franz Roh (apud Gee, 2021, p. 32, tradução livre) admite os interesses compartilhados com os surrealistas, como “o desejo de não deixar nada velado, de compreender todas as coisas tão nitidamente quanto possível”, mas enfatiza que em seu realismo mágico não é necessário ir a um outro mundo fantástico, dos sonhos, pois a realidade objetiva é o suficiente.

O diagnóstico do esmaecimento do *Magischer Realismus*, então, é motivado pela falta de clareza do teórico alemão em suas definições e adoção de critérios muitas vezes contraditórios, julgado pela crítica como superficial e incompleto, sendo assim preterido em prol dos grupos citados anteriormente. Por essas características, a historiadora Irene Guenther (apud Gee, 2021, p.32, tradução livre) chega a postular que tentar compreender o conceito de Roh e seu papel na trajetória teórica do realismo mágico é o “pesadelo do historiador moderno”. Quando o termo chega na América, quase vinte anos mais tarde, possui pouca filiação a seu significado de origem, e é nessa nova fase que a modalidade ganha os contornos que lhe renderiam notoriedade internacional.

2.2 O real maravilhoso e o projeto ideológico da América Latina

Schollhammer (2004) conta como o *Nach Expressionismus: Magischer Realismus*, de Roh, foi parcialmente traduzido para o espanhol e publicado na *Revista de Occidente*, notório periódico editado por José Ortega y Gasset. A partir dessa introdução, o termo entra no radar da crítica e passa a ser utilizado para referir-se à literatura latino-americana – Arturo Uslar Pietri, a partir de uma vaga lembrança do texto de Roh, decide inaugurar o novo uso do vocábulo para se referir a uma tendência que observara no conto venezuelano. Contudo, o maior responsável pelo “pontapé programático” (IEGELSKI, 2021, p.8), de transformar o realismo mágico em uma noção própria de nosso continente, foi Alejo Carpentier, escritor cubano de origem franco-suíça. Em 1949, publica o romance *El reino de este mundo*, mais famoso por seu prólogo, que age como um manifesto do realismo mágico como expressão identitária.

Quando viaja ao Haiti, em 1943, Carpentier entra em contato com a cultura do país e os mitos locais, como a história de Bouckman, sacerdote hungã que conduziu a cerimônia profética que iniciou a Revolução Haitiana, e de Henri Christophe, ex-cozinheiro negro que virou um rei responsável por um mandato tirânico. Ao contemplar a nação que foi construída por essas histórias, ao pisar nos lugares que foram palco delas, o autor afirma que se viu “em contato cotidiano com algo a que poderíamos chamar o real maravilhoso” (CARPENTIER, 2009, p.14). Apresenta uma América latina e caribenha que possui a magia como algo intrínseco à realidade graças às suas paisagens, aos conturbados processos de formação nacional, ao folclore, aos sincretismos e simbioses, aos seus mitos e sua fé. Assim, convida os autores da região a pararem de seguir os modelos europeus e voltarem sua atenção para suas próprias terras, muito mais ricas em maravilhas – que, reforça-se, não é apenas o belo e o moral, mas igualmente o horror, o grotesco, o estranho.

É importante frisar que o texto configura uma contraposição direta ao surrealismo, e nasce da frustração que o autor experiencia após um período de proximidade com o movimento na França, no qual atesta ter realizado vãos esforços de se sentir totalmente pertencente (CHIAMPI, 2015). Carpentier (1995, 2009) critica os recursos usados pelos europeus para fabricar magia, chamando-os de burocratas pouco imaginativos, que precisam recorrer a recursos e clichês para simular um “algo além”, enquanto no continente americano não seria necessário nem procurar: o maravilhoso está por toda parte, cru, basta abrir os braços. Arturo Uslar Pietri (2002, s/p, tradução livre) faz reflexão semelhante quando diz que os mágico-realistas da América Latina queriam fazer mais do que “jogos insólitos com os

objetos”; ao invés de desconcertar um leitor/espectador, queriam revelar uma “realidade quase desconhecida e quase alucinatória”, que era a vivência peculiar da América, muito diferente da europeia.

É notável, entretanto, a influência que o *merveilleux* de André Breton exerce sobre o conceito de Carpentier. No manifesto surrealista, o francês defende a ideia da existência de uma supra-realidade imanente ao real, ligada aos sonhos e aos devaneios, onde seria possível acessar camadas da realidade a que a consciência não poderia chegar. ”Tudo leva a crer que existe um determinado ponto do espírito donde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, deixam de ser apreendidos contraditoriamente” diz Breton (apud CHIAMPI, 2015, p. 34). De forma semelhante, Carpentier (2009, p.13) também fala em um “estado-limite”, alcançável por uma “iluminação pouco habitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade”. Uma realidade superior ligada à vitalidade cultural, mitológica, que o autor latino-americano deveria assimilar através de uma visão poética e liberar em sua criação artística (SCHOLLHAMMER, 2004).

O projeto ideológico do cubano, conta Schollhammer (2004, p.120), previa um resgate de autenticidade cultural frente aos anos de colonização, de redescobrir a realidade latino-americana, “como ruínas prestes a serem escavadas, reconstruídas e reinventadas por um imaginário moderno e libertador”. Carpentier não propõe um retorno histórico ao autóctone, mas, sim, encontrar justamente nos hibridismos das sociedades pós-coloniais essa expressividade própria; na religiosidade sincrética, nas lendas, na miscigenação, na cultura mestiça, em “uma memória popular que concilia mito, história, experiência e fantasia imaginária” (ib.), e, a partir delas, expressar todo um universo que a linguagem e a racionalidade ocidental não dariam conta de capturar. Schollhammer (2004, p.119) afirma que, em termos de conteúdo, isso incluía principalmente a inserção do sobrenatural na narrativa e a subversão do espaço-tempo cronológico – recursos que permitiriam “a intervenção mágica do imaginário humano na criação representativa de outras dimensões da realidade”, obtendo assim o efeito maravilhoso. Estilisticamente, diz Schollhammer, isso significava uma ruptura com a narração realista/naturalista e sua figuração clássica, pendendo para o barroco.

O barroco, para Carpentier (1995, p. 91, tradução livre), encontra na América Latina sua forma de expressão máxima. Não o compreende nas linhas do movimento artístico do século XVII, mas sim como uma “constante do espírito humano”, um impulso cíclico que permeia a história como um estilo cultural. O cubano segue os passos de Eugenio D'Ors, e o

compreende em oposição ao classicismo: este é conservador, normativo, possui contornos e um centro, enquanto o barroco é multipolar, uma arte pulsante que “de alguma forma, quebra suas próprias fronteiras”. É caracterizado por núcleos proliferantes, por composições que expandem sua energia de forma centrífuga, pelo horror ao vácuo e superfícies vazias: as esculturas mexicanas *árbol de la vida*, a arquitetura da Basílica de São Pedro, as cosmogonias ameríndias; autores dos mais diversos (além dos mágico-realistas como Márquez e Asturias, cita Proust, Novalis, Shakespeare, Cervantes, Caldéron) são classificados como barrocos pelo cubano.

A natureza latino-americana em si é barroca para Carpentier: as paisagens exuberantes, a heterogeneidade de raças, culturas e religiões da população, as histórias mais surreais que qualquer ficção. “Como não sei nomear essas coisas, não consigo expressá-las [...] Não há língua humana que possa explicar sua grandeza e a peculiaridade” (CARPENTIER, 1995, p.107, tradução livre), teria dito Hernán Cortés em uma carta ao rei da Espanha sobre sua chegada ao México. A linguagem barroca seria a única possível para nomear um real igualmente excessivo, o real maravilhoso americano. Carpentier afirma que uma das passagens literárias mais barrocas que já existiram está em *Canaima* (1935), do venezuelano Rómulo Gallegos, que descreve o fluxo da água – “água saltando de cachoeira em cachoeira, passando de uma piscina para outra, água que pula, flui para trás, se mistura” (ib.). Em uma “página magistral”, diz o cubano, “ele fala de rios inavegáveis em movimento, de águas que estão perpetuamente em transformação, constantemente furiosas, estourando, subindo, destrutivas” (ib.). A maneira com que o *horror vacui* barroco se manifesta no realismo mágico literário, portanto, pode ser introduzida por essa fala de Carpentier:

Só um mau escritor diria que uma paisagem é extraordinária. Eu quero saber por que ela é extraordinária. Não quero que falem sobre um reflexo mágico. Quero saber de que cor é o reflexo, seu tamanho, quão claro é. As palavras “mágico” e “extraordinária” não me dizem nada. (CARPENTIER apud GEE, 2021, p.102, tradução livre)⁶

Chiampi (2015) demonstra, em uma passagem de *Los pasos perdidos* (de Alejo Carpentier, publicado originalmente em 1953), a hiperbólica narração barroca. Para descrever o encantamento que o narrador sente diante de uma igreja, Carpentier utiliza dezenas de linhas, circula o objeto com cores, texturas, paisagens e outros objetos (os núcleos

⁶ *Only a bad writer would say that a landscape is remarkable. I want to know why it's remarkable. I don't want them to talk about a magical reflection. I want to know what colour the reflection is, its size, how clear it is. The words magical and remarkable tell me nothing.*

proliferantes que saem de um centro), e mobiliza um arsenal de outras referências sinestésicas para tentar representar um sublime:

Lá, atrás das árvores gigantescas, elevavam-se alguns blocos de rocha negra, enormes, maciços, de flancos verticais, como que talhados a prumo, que eram presença e verdade de monumentos fabulosos. Minha memória tinha de ir ao mundo de Bosch, às Babéis imaginárias dos pintores do fantástico, dos mais alucinados ilustradores de tentações de santos, para encontrar algo semelhante ao que estava contemplando. [...] Isto que eu olhava era algo como uma titânica cidade – cidade de edificações múltiplas e espaçadas, com escadas ciclópicas, mausoléus metidos nas nuvens, esplanadas imensas dominadas por estranhas fortalezas de obsidiana, sem ameias nem frestas [...] E lá, sobre aquele fundo de cirros, firmava-se a Capital das Formas: uma incrível catedral gótica, de uma milha de altura, com suas duas torres, sua nave, seu abside e seus arcobotantes, montada sobre um rochedo cônico feito de uma matéria estranha, com sombrias irisações de hulha. Os campanários eram varridos por névoas espessas que torvelinhavam ao serem rompidas pelos gumes do granito. [...] (CARPENTIER, 2008, sem paginação)

A autora classifica a linguagem barroca como “inventiva e radical” (CHIAMPI, 2015, p.87), e, associada com o conceito da América que Carpentier busca associar com o real maravilhoso, é dotada de um potencial revolucionário. Através do “luxo descritivista, das contorções e arabescos das imagens preciosas, da exuberância léxica”, encontra-se uma maneira erótica – há um jogo lúdico, um espetáculo das formas, diz a autora – de interpretar elementos do continente, inclusive os mais violentos e sombrios (ib.).

Gee (2021, p.104, tradução livre) descreve algo semelhante a respeito do descritivismo quando afirma que *Los pasos perdidos* demonstra “uma sensibilidade particular para o movimento e a atmosfera”. Trazendo um trecho que fala sobre a “névoa opalescente, que se tornava verde ao alvorecer” e a nuvem carregada d'água que “irrompeu em chuva naquela tarde com uma violência tão inesperada que seus trovões pareciam de outra latitude” (CARPENTIER apud ib.), a autora destaca como essa escrita suscita o sensorial, que fica envolto em vapores, neblinas, nuvens, luzes transparentes. Se é possível *sentir* o espaço intensamente, diz Gee, a mensagem alegórica carregada no texto do livro (uma crítica ao colonialismo) atravessa o leitor de forma mais intensa, filosófica, afetiva.

Carpentier (1995) rejeita o *Magischer Realismus* de Roh por seu caráter apolítico, mas é perceptível que partilham da noção de que há “algo que nasce quando a realidade é percebida de modo diferente, quando elementos estranhos emergem” (GEE, 2013, p.158, tradução livre). Schollhammer (2004, p.128) menciona que há uma ponte a ser feita na dimensão estética também, através da “minúcia hiperbólica e a precisão descritiva” na arte; porém, no real maravilhoso literário esse se manifesta através do *horror vacui* barroco, e para Roh, no “recuo subjetivo e de esvaziamento artístico do espaço”. Esse exemplo aponta uma

inversão importante: o realismo mágico latino-americano é uma “potência sensual” (ib.) que incentiva a liberdade da imaginação, a expressividade, o sobrenatural, como formas de melhor representar a concepção da realidade. Já o alemão, diz Schollhammer, crê na objetividade daquilo puramente material, e não na abstração artística, como meio de evocar a maravilha. De toda forma, para o objetivo final desta pesquisa, de pensar o cinema – que, além dos recursos narrativos utiliza da dimensão visual –, é interessante se ter ambas vertentes em mente como influências estéticas mágico-realistas.

Tratando-se de magia no conteúdo do texto, é evidente que esta não se encontra apenas no sobrenatural, mas na metamorfose de forma e percepção – “Um anjo e maracas não eram algo novo em si. Mas um anjo tocando maracas talhado no tímpano de uma igreja incendiada era algo que eu nunca tinha visto em lugar nenhum” (CARPENTIER apud Gee, 2021, p. 105, tradução livre) –, em uma busca por um novo sistema ontológico onde o real e o irreal, ligados com os mitos e a fé, possam se conciliar. Isso acaba, entretanto, por incorporar eventos e figuras fantásticas em um sentido estrito da palavra, que personificam o borramento de fronteiras entre racional e irracional. Em *El reino de este mundo*, temos o escravo Mackandal, sacerdote hungã e líder na luta por liberdade e independência haitiana, personagem mítico na história do país que viveu no séc. XVIII e foi condenado à morte, na fogueira, pelas autoridades coloniais francesas. Acreditava-se, especialmente entre a população africana que tinha fé no vodu, que Mackandal possuía poderes licantrópicos de se transformar em variados animais; Carpentier narra o episódio do dia de sua execução em praça pública, onde, diz a lenda, transfigurou-se em uma criatura alada frente a todos, enquanto as chamas consumiam seu corpo, e escapou da execução.

Como Carpentier (2009, p.17), de forma muito acertada, encerra seu prólogo: “mas que será toda a história da América senão uma crônica do real-maravilhoso?”. A célebre frase sintetiza, de maneira geral, dois pontos importantes que Carpentier deixa para o legado da teorização do realismo mágico, conforme argumenta Chiampi (2015). O primeiro está na relação de percepção que o autor latino-americano deve adotar com a realidade continental, enxergando-a como expoente do real maravilhoso em si própria. O segundo encontra-se precisamente na forma de traduzir essa realidade para a ficção narrativa, que se ancora em uma perspectiva realista (deve existir a fidelidade entre o texto e o seu referente extralinguístico, a América latina e caribenha), e se aproveita da inserção do mítico na história.

2.3 Definindo o realismo mágico literário

A partir de sua popularização no contexto da crítica literária na década de 1960, o termo realismo mágico despontou em uso e segue se mantendo em alta. Desde então, muitos foram os esforços em cunhar definições mais rigorosas e delimitar o campo, mas, como sugere Lucila Mena (1975), o que acontece hoje é justamente o oposto, com a nomenclatura sendo utilizada de forma cada vez mais ampla. Ainda que seja um conceito compreensível no imaginário social, a autora aponta que existe um certo “vácuo teórico” (ib., p.396) em seu entorno. Essa ideia pode ser facilmente visualizada no fato de que grande parte dos estudos aprofundados (Chiampi [2015], Gee [2013, 2021], Hegerfeldt [2005], Zamora e Faris [1995], etc.), bem como trabalhos acadêmicos, sentem a necessidade de expressar, em algum momento, a complexidade temática, as tentativas falhas, e os obstáculos existentes para a obtenção de uma significação decisiva. Esta dissertação de mestrado não é diferente.

Bastante dessa dificuldade parte da gênese do discurso, da inexistência de um *movimento* mágico-realista propriamente dito. Hegerfeldt (2005) aponta que não existem necessariamente escritores que se afilem à categoria, com o rótulo partindo mais de uma leitura analítica posterior sobre as obras. Chiampi (2015, p.25) faz seu próprio diagnóstico, e aponta também a falta de comunicação e de um espaço de debate entre a crítica da época como um fator para a dispersão do conceito. Diz que, além da ausência de diálogo, existiu uma “indiferença diante dos projetos interpretativos alheios” e um “descompasso com o ritmo da criação literária”. Exemplifica dizendo que existem quase sete anos de diferença entre a reflexão inaugural de Arturo Usler Pietri, em 1948, e a proposta seguinte, feita por Ángel Flores em 1955, que sequer leva em consideração a primeira, ignorando diversas obras importantes que já estavam em circulação na época, como Carpentier e seu *real maravilloso*. Soma-se ainda, na problemática das incertezas, a proximidade da modalidade com o fantástico, onde projetos que buscam elaborar definições acabam ou por não diferenciar as duas, ou por criar métodos de separação muito discrepantes de outros esforços teóricos, gerando confusões e critérios conflitantes no geral.

Para fugir da tarefa sinuosa a qual muitos pesquisadores se dedicam, de recuperar e analisar os maiores projetos de teorização, apontando seus méritos e falhas, o que esta pesquisa pretende realizar nesta seção é, de forma objetiva, tornar o realismo mágico tangível para os propósitos desta dissertação, fazendo uso principalmente de exemplos advindos de textos canônicos, como *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, e *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Tendo em vista a finalidade no audiovisual deste trabalho, em vez de examinar

minúcias sintáticas capazes de excluir ou incluir textos na etiqueta mágico-realista, ou de formular uma poética ou teoria definitiva do modo, o que se busca aqui é moldar uma ideia: que elementos podemos procurar, de forma geral, para aproximar uma narrativa do realismo mágico? Pretende-se, então, expor algumas técnicas, temas e recursos utilizados nesses tipos de narrativas, dando ênfase às características que as tornam particularmente interessantes e inovadoras, dotadas de uma capacidade singular de pensar um passado real a partir de um prisma outro, que não o realismo.

Conforme mencionado anteriormente, a nova ficção hispano-americana surge como uma reação aos padrões narrativos eurocêntricos, miméticos e aristotélicos. Em um ensaio de 1998, Arturo Uslar Pietri (2002) relembra a efervescência da década de 1930, onde escritores como ele próprio, Miguel Asturias e Carpentier, passavam a agir contra a ausência percebida de uma representação textual que transmitisse a realidade de seus países. Afirma que, até então, os autores latinos da época tendiam a usar cenários locais como pano de fundo, mas imitavam os moldes e a linguagem do romantismo, do realismo do séc. XIX, de Flaubert e Chateaubriand, por exemplo, em vez de reconhecer que tais preceitos não correspondiam às vivências de um continente heterogêneo, construído por influências culturais, religiosas, ambientais, sociais e populares muito distintas. Vinte anos após o cenário narrado por Pietri, essa busca por identificação em que diferentes romancistas haviam embarcado causava agitação, e, portanto, era necessário nomear a tendência. Chega-se ao realismo mágico.

Como Chiampi (2015, p.136) coloca, uma palavra que marca essa onda é “experimentação”: com os regimes temporais, com os espaços da ação, com a enunciação, com a língua, entre outros. Não existe uma fórmula pronta, cada texto explora suas particularidades; entretanto, existem técnicas que aparecem com mais frequência e acabam se tornando marcas da modalidade. Quais são elas, então, e com que efeito são empregadas? Já foi mencionado por algumas vezes, ao longo do texto, que o realismo mágico permite a magia. De que forma isso acontece? A começar, é necessário destacar que o universo ficcional da narrativa mágico-realista necessariamente reflete o real empírico, e não um mundo inventado (como ficções científicas, contos de fadas ou distopias), a partir do qual acontecimentos insólitos emergem. Francine Iegelski (2021, p.4) aponta para o fato de que esses eventos fantásticos são apresentados de forma sintética, “de modo a criar uma precisão lógica de apresentação”. Observa-se o seguinte trecho de *Cem Anos de Solidão*:

Pouco depois, quando o carpinteiro tomava as medidas para o ataúde, viram pela janela que estava caindo uma chuvinha de minúsculas flores amarelas. Caíram por toda a noite sobre o povoado, numa tempestade silenciosa, e cobriram os tetos e

taparam as portas, e sufocaram os animais que dormiam ao relento. Tantas flores caíram do céu que as ruas amanheceram atapetadas por uma colcha compacta, e eles tiveram que abrir caminho com pás e ancinhos para que o enterro pudesse passar. (GARCÍA-MÁRQUEZ, 1997, p.214)

Uma chuva de flores que encobre a cidade; um fenômeno descrito como se fosse ao mesmo tempo normal e sobrenatural, sendo percebido como uma sensação de experiência cotidiana em função de descrições que não se ocupam em destacar o absurdo e, sim, costumam-no na trama como se fosse qualquer outra banalidade, aludindo a uma forma realista de narração. A Macondo de Gabriel García Márquez é permeada por tapetes voadores, padres que levitam, chuvas que duram anos e ressurreições, e tudo isso sem alarde ou horror dos personagens. É nessa relação entre os planos antinômicos (natural e sobrenatural) que se encontra uma das principais diferenças com o fantástico, pois, neste o sobrenatural é tratado como algo que notadamente rompe a ordem da realidade e que precisa ser racionalizado; o insólito, no fantástico, é claramente de um plano *outro* – fato que encontra reforço em suas raízes europeias, onde a razão e a lógica costumam imperar enquanto valores (CHIAMPI, 2015).

Para fins de comparação, segue um trecho do conto *La lluvia de fuego* (1906), do escritor argentino Leopoldo Lugones, que relata uma situação semelhante à de *Cem Anos de Solidão*, uma tempestade de objetos estranhos. Nesta história, a chuva é observada pelo narrador e personagem principal, e reconhecida como incomum: “Devo confessar que ao comprovar [a chuva], experimentei um vago terror. Observei o céu com um olhar ansioso. Persistia a limpidez. De onde vinha aquele estranho granizo? Aquele cobre? Era cobre?” (LUGONES apud CHIAMPI, 2015, p.57, tradução livre). Torna-se evidente a diferença de abordagens, pois, no conto de Lugones, a incompreensão que a chegada de um fenômeno sobrenatural causa nos moradores da cidade é ponto central na história, enquanto na narrativa mágico-realista de García-Marquez, o insólito é um detalhe que não gera um grande alarde.

Essa descrição dá conta de explicar a naturalização do irreal, mas, como Chiampi (2015, p.59) explica, ainda existe a outra faceta que seria o processo inverso, a “sobrenaturalização” do real. Toma-se de exemplo a passagem já apresentada aqui, de *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, na qual uma igreja é descrita com uma retórica barroquista por um personagem perplexo, como se estivesse em contato com algo de outro mundo, quando na verdade trata-se apenas de um objeto que pertence ao plano do real. Isso configura uma ponte direta com o projeto do real maravilhoso descrito por Carpentier, de reconhecer a natureza latino-americana como dotada de magia em si. Escritores como Miguel

Asturias, Mario Vargas Llosa e Augusto Roa Bastos são alguns nomes dos muitos que utilizam essa estratégia, diz a autora, mas quem a leva ao extremo é García Márquez: seus personagens fascinam-se e atemorizam-se ao entrarem em contato, por exemplo, com um imã, com o gelo, com uma dentadura, ao mesmo tempo que tratam o insólito como algo destituído de mistério.

Hegerfeldt (2005, p.60, tradução livre) argumenta que apresentar a realidade própria como fantástica é um meio de “expressar a experiência de viver num mundo que frequentemente tem sido caracterizado por ser mais estranho que a ficção”, dimensão que é bem ilustrada em outro episódio de *Cem Anos de Solidão*. Na Colômbia, em 1928, um massacre contra trabalhadores grevistas das plantações de bananas foi perpetrado pelas forças policiais do governo, resultando em uma chacina que ficou marcada na memória coletiva do país. Na ficção, Márquez retrata o incidente através de José Arcadio Segundo, personagem que sai como único sobrevivente e testemunha do violento banho de sangue e, quando retorna para a cidade tentando denunciar o que viu, não encontra nenhum ouvinte que acredite em seu relato. A versão oficial dada pelas autoridades é de negar o óbvio: “Claro que foi um sonho’, insistiam os oficiais. ‘Em Macondo não aconteceu nada, nem está acontecendo nem acontecerá nunca. É um povoado feliz.’ Assim consumaram o extermínio dos líderes sindicais” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997 p. 543). O improvável e impossível apagamento de um massacre tão numeroso nada mais é que uma hipérbole da realidade colombiana, cujas autoridades até hoje não reconhecem os mortos – o exército se responsabiliza por poucas dezenas de assassinatos, enquanto relatos populares e estudos contemporâneos estimam que o número passa de 3 mil⁷. A negação de fatos concretos por regimes autoritários, como a ampla instrumentalização do fazer desaparecer civis durante as ditaduras militares na América Latina como forma de evitar responsabilidade, é um desses casos onde a verdade consegue ser mais surreal que qualquer criação. Como coloca Hegerfeldt (2005, p.61, tradução livre): “longe de negar a realidade de eventos [cruéis], o tom fantástico transmite um elevado sentimento de desespero pelo fato de que, tragicamente, eles são totalmente possíveis”.

A estratégia de literalização de metáforas, diz Hegerfeldt (2005, p.235, tradução livre), também contribui para o efeito de encantamento proveniente da naturalização do irreal, contribuindo para que as fronteiras entre os códigos natural/sobrenatural sejam borradas. A autora defende que, ao demandar que palavras e expressões idiomáticas sejam compreendidas como facticidade, há um “ato transgressor” linguístico, trazendo o sensível e o abstrato

⁷ Números apresentados em Costa Junior (2016).

como entidades que estão a par de importância com o mundo físico material. Exemplifica trazendo o conto *La luz es como el agua* (1978), também de García Márquez, onde dois meninos acendem interruptores de luz e alagam um apartamento com ela, eventualmente afogando seus colegas de classe:

Os meninos, donos e senhores da casa, fecharam portas e janelas, e quebraram a lâmpada acesa de um lustre da sala. Um jorro de luz dourada e fresca feito água começou a sair da lâmpada quebrada, e deixaram correr até que o nível chegou a quatro palmos. Então desligaram a corrente, tiraram o barco, e navegaram com prazer entre as ilhas da casa. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995, p. 89)

Metáfora e factualidade se misturam, pois a expressão “banhar-se em luz” costuma ser acatada em seu nível figurativo no cotidiano. A autora postula que a narrativa mágico-realista é extremamente consciente do jogo verbal que emprega, sabendo que o leitor cruzará com passagens onde a metáfora pode ser empregada tanto de forma literal quanto alegórica: “Na verdade, em alguns lugares o texto parece de fato se esforçar para que o leitor fique ciente de uma possível leitura figurativa, apenas para bloquear tais tentativas, tornando a metáfora ou a alegoria opaca.” (HEGERFELDT, 2005, p. 236, tradução livre). Por exemplo, em *Cem Anos de Solidão*, a sensibilidade da personagem Amaranta começa a ser descrita como uma teia invisível que envolve seu marido, apenas para, na sequência, se mencionar que o homem precisa manualmente removê-la para conseguir sair de casa. É uma brincadeira deliberada com a ambiguidade, tentadora de ser recontextualizada enquanto mera projeção, diz Hegerfeldt (ib.), mas que, para todos os fins, deve ser levada em conta em seu valor literal; se está no texto, é real.

Esse mesmo recurso, diz a autora, também é utilizado de forma muito particular na maneira de tratar fantasmas e memória, como uma “reificação do passado” (HEGERFELDT, 2005, p.251, tradução livre). A externalização das dimensões psicológicas, tanto de histórias individuais quanto de imaginários coletivos, é mais uma faceta da literalização, que, ao ser apresentada com precisão sintética, não assombra e, sim, encanta. A autora aponta que espectros são uma grande parte do realismo mágico, configurando uma forma física de demonstrar a qualidade cíclica da vida, onde o passado pode exercer tamanha influência na percepção do presente a ponto de tornar-se literal, como se observa em outro exemplo da obra de García-Márquez:

[...] encontrara a paz naquela casa onde as lembranças se materializaram pela força da evocação implacável, e passeavam como seres humanos pelos quartos fechados. Ereta na sua cadeira de balanço de vime, olhando para o Coronel Aureliano Buendía

como se fosse ele quem parecesse um espectro do passado, Rebeca nem sequer se comoveu com a notícia de que as terras usurpadas por José Arcadio seriam restituídas aos seus legítimos donos.

— Será feito o que você mandar, Aureliano — suspirou. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997 p. 319)

A visão do fantasma do Coronel Aureliano Buendía é introduzida com tamanha indiferença e casualidade, visto pelos olhos de uma mulher já exausta, no fim de sua vida, que poderia ser facilmente interpretada como uma ilusão. Não quer dizer que sua aparição não possua um significado metafórico – o retorno das memórias –, mas, no texto mágico-realista, deve-se acreditar na realidade do espectro e que, apesar de tudo, ele realmente está ali. As funções dos fantasmas do passado podem ser de acolher, de guiar caminhos, de enlouquecer um indivíduo, de atenuar ou acentuar sentimentos de culpa. A questão é: a linha entre morte e vida é uma noção limítrofe inexistente, e, se o passado pode retornar eternamente no presente, a noção própria de tempo também se torna difusa.

O complexo romance mágico-realista *Pedro Páramo*, escrito pelo mexicano Juan Rulfo em 1955, leva esse borramento de fronteiras ao extremo. Acompanha-se a história de Juan Preciado, que descreve nas primeiras palavras do livro o mote da trama: “Vim a Comala, porque me disseram que aqui vivia meu pai, um tal de Pedro Páramo. Minha mãe me disse. E eu prometi que viria vê-lo assim que ela morresse.” (RULFO, 2020, p.15). Logo ao chegar no povoado deserto e inóspito, aloja-se na pensão de Eduviges, que informa para o forasteiro que sua chegada já era aguardada, pois sua mãe, mesmo depois de falecida, havia conversado com ela. Nas páginas seguintes, somos removidos sem indícios (como uma divisão de capítulos) do ponto de vista em primeira pessoa de Preciado, que narra em aparente ordem cronológica sua hospedagem, para sermos interpelados por um narrador onisciente em terceira pessoa que relata um episódio da infância de Pedro Páramo. Por sua vez, este narrador é cortado por interferências do fluxo de consciência de uma versão adulta de Páramo, em uma sequência que desenrola-se desse modo:

[...] Quando as nuvens corriam o sol arrancava luz das pedras, coloria tudo de um arco-íris de cores, bebia a água da terra, brincava com a brisa dando brilho às folhas com as quais a brisa brincava.

– Que tanto você faz aí, rapazinho?

– Nada não, mãe.

– Se você continuar aí vai aparecer uma cobra e vai picar você.

– Está bem, mãe.

“Pensava em você, Susana. Nas colinas verdes. Quando soltávamos pipas na época do vento. Ouvíamos lá embaixo o rumor vivo do povoado enquanto estávamos acima dele, no alto da colina, conforme ia embora o fio de cânhamo arrastado pelo vento. [...] (RULFO, 2020, p.24)

São esses fragmentos que compõem a narrativa, em que nem sempre há clareza sobre quem é que narra, quem é o interlocutor da fala ou de que espaço-tempo vem seu relato.

Uma grande revelação vem eventualmente, quando se descobre que o próprio Juan Preciado está morto, faleceu após chegar em Comala, e o relato que ouvimos dele nas páginas iniciais do romance é fruto de uma recapitulação dos acontecimentos que o mesmo está fazendo à sua colega de cova, Dorotea: “O que veio fazer aqui?”, pergunta a defunta; “Eu já disse no começo. Vim procurar Pedro Páramo, que ao que parece foi meu pai” (RULFO, 2020, p.71), responde Preciado. O texto é estruturado como se fosse uma colcha de retalhos, composta de narradores e temporalidades diversas, que se sobrepõem em camadas para contar a história da vida do cruel latifundiário que foi Páramo. Assim como observamos em *Los Silencios*, em determinado momento, não é possível ter certeza de qual personagem é um fantasma e qual está vivo, nem de quando ou de que lugar falam; mais importante ainda, a distinção não é relevante, pois um diálogo, um murmúrio ou uma lembrança carregam o mesmo peso. Exemplifica-se com o trecho no qual Preciado, enterrado em Comala, comunica-se com sua também morta mãe que ficou para trás em outro povoado, em uma troca que demonstra que não apenas o tempo é não-linear como os espaços são não-euclidianos, ambos são regidos pelo mítico:

- Está me ouvindo – perguntei em voz baixa.
- E sua voz me respondeu:
- Onde você está?
- Estou aqui, no seu povoado. Com a sua gente. Não está me vendo?
- Não, filho, não vejo você.
- Sua voz parecia cobrir tudo. Perdia-se mais além da terra.
- Não vejo você. (RULFO, 2020, p.68)

Chiampi (2015, p.81) afirma, então, que essa deturpação do tempo/espaço diz algo sobre a forma de enunciação no realismo mágico, ou seja, do foco e da voz narrativa, que se dá em forma de metadiegesis. Esta pode ser explícita, como em *Grande Sertão: Veredas* (Guimarães Rosa, 1956), quando se cria um segundo nível de significação narrativa que interfere na criação da diegesis. Neste clássico brasileiro, Riobaldo é o narrador, e sua performance como tal se dá a partir da estrutura de um relato, onde é também crítico e criador de Riobaldo-personagem, ele próprio no passado, agenciado pela memória (CHIAMPI, 2015). Já a metadiegesis implícita pode se dar como em *Pedro Páramo* ou *Cem Anos de Solidão*, quando há transgressões sutis, não demarcadas, havendo “multiplicação, mudanças, cruzamentos ou superposição de perspectivas”, ou como em *Los pasos perdidos*, com o

descritivismo barroco que relembra a existência de um narrador que se esmera em efetuar o próprio ato de narrar.

Por fim, faz-se importante destacar outra marca relevante do realismo mágico, que é sua relação com um discurso histórico-político. Mais do que apenas uma questão de ambientar-se e reconhecer-se no mundo real empírico, diz Chiampi (2015), as relações semânticas que o referente extratextual mantém com a narrativa estão relacionadas a uma arte de afirmação identitária que busca se colocar contra a contracorrente da hegemonia crítica eurocêntrica. Rulfo revela sutilmente a Guerra Cristera⁸ como pano de fundo em *Pedro Páramo*, que busca na cidade fantasmagórica, permeada pelo sangue e violência, uma alegoria para a devastação causada pela colonização e o período após a Revolução Mexicana (OLIVEIRA, 2021). Carpentier relata a Revolução Haitiana, em *El reino de este mundo*, através dos mitos, por meio de Mackandal e Bouckman, por exemplo, e dos hibridismos e sincretismos culturais que constroem a história do país através de Ti Noël, narrador onisciente que media os mundos africano e francês. *Cem Anos de Solidão* apresenta a história de consolidação da Colômbia, relê episódios que fazem parte do imaginário nacional (como o Massacre das Bananeiras) em uma simbologia que não é encontrada nos discursos historiográficos.

A partir da década de 1990, relembra Iegelski (2021), há um interesse renovado no realismo mágico em uma perspectiva mais ampla, e nesse período surge uma série de estudos especializados empenhados em colocá-lo enquanto linguagem pós-colonial de forma geral. Por esse motivo, Stephen Slemon (1995) e demais críticos desse período propõem que o discurso mágico-realista seja considerado a um nível geográfico mundial e não apenas latino-americano. Slemon (1995, p. 408, tradução livre) afirma que, na contemporaneidade, nações que “vivem nas margens” e partilham dos traumas da colonização podem se aproveitar do potencial que a modalidade tem de subverter os preceitos ocidentais, percebendo-a “como um contrato simbólico social, [que] carrega um resíduo de resistência contra o centro imperial e seu sistema totalizante de classificações de gênero”. Dessa forma, projetos teóricos como o de Hegerfeldt (2005) interpretam títulos internacionais que carregam características semelhantes às descritas neste capítulo sob a lente analítica do realismo mágico, como por exemplo *Beloved* (Toni Morrison, 1987), que trata da sociedade de transição pós-escravidão nos Estados Unidos, e *Midnight's Children* (Salman Rushdie,

⁸ Conflito armado entre o Estado mexicano e a Igreja Católica que ocorreu entre 1926 e 1929, após a promulgação de atos anticlericais na Constituição do país.

1981), que acompanha um narrador cuja vida está intimamente interligada com os acontecimentos em torno do processo emancipatório da Índia.

O realismo mágico fornece uma forma poética de representar a história e as sociedades, tendo um potencial subversivo e revolucionário de alterar a forma como elas próprias se enxergam e se organizam. Ao entrar em choque com as convenções eurocêntricas, a modalidade fornece um tipo outro de visualização, um que revive as perspectivas apagadas ou ignoradas pelo regime das artes e pelo discurso historiográfico dominante. Nas palavras de Slemon (1995, p.415, tradução livre), essas narrativas tendem a “recuperar as vozes perdidas e os fragmentos descartados que estruturas cognitivas imperialistas empurraram para as margens da consciência crítica”, o que ele define como o eco de um pensamento pós-colonial. Faris e Zamora (1995, p.3, tradução livre) afirmam algo parecido quando postulam que “o programa do realismo mágico não é centralizador, mas excêntrico: ele cria espaço para interações de diversidade. Em textos mágico-realistas, a disrupção ontológica serve o propósito de disrupção política e cultural”.

Dessa forma, como encontram-se em sugerir Gee (2021) e Hegerfeldt (2005), há algo no realismo mágico que lhe confere um caráter de investigação do próprio pensamento humano. Hegerfeldt (2005, p.279, tradução livre) reforça que a modalidade não prega a crença na magia ou no paranormal enquanto dogma (tem uma atitude “irônica, auto-consciente e subversiva” em demasia para tal), mas sim oferece uma maneira de as pessoas e comunidades criarem outros tipos de significados para o mundo ao seu redor. Ao admitir o irracional, ele explora o potencial filosófico do universo através da expansão na percepção, que mostra que há realidade não apenas na observação empírica, compreendendo que a construção de conhecimento vai além da materialidade racional.

Neste capítulo, por fim, buscou-se mergulhar mais a fundo no discurso mágico-realista. Além de elencar suas principais características técnicas – o jogo com o irreal, o uso de ambivalências, as deturpações de espaço-tempo, a experimentação com a enunciação – compreender como e com que objetivo e efeitos estas são empregadas no texto também foi uma preocupação. Assim, delinea-se um modo de narrar subversivo, capaz de desafiar convenções hegemônicas e criar novas formas de pensar, fora do eixo eurocêntrico. Na seção seguinte, pensa-se como esse potencial do realismo mágico é traduzido para o cinema.

3 REALISMO MÁGICO CINEMATOGRAFICO?

Depois de pensar o realismo mágico na pintura e na literatura, chega-se ao momento de interpretá-lo em um terceiro meio: o cinema. Um ponto-chave que costuma rondar os esforços teóricos sobre o tema gira em torno de uma pergunta: como traduzir o texto mágico-realista para a tela, conservando seu âmago, produzindo a mesma intensidade de afeto? Este capítulo busca iluminar as questões que circundam esta problemática, demonstrando um caminho possível; para tal, ele divide-se em quatro momentos distintos. O primeiro apoia-se em Felicity Gee (2021) e Robert Stam (2008) para expor as nuances que se apresentam durante a transposição entre meios distintos. O segundo subcapítulo explora o pioneiro em pensar a modalidade a partir do cinema, apresentando uma visão voltada para as singularidades do audiovisual, Fredric Jameson. Na seção 3.3, a inovadora resolução de Gee – adotada como referencial nesta pesquisa – para a definição de um realismo mágico cinematográfico é apresentada, bem como alguns filmes são apresentados e encaixados dentro deste modelo. Por fim, no quarto subcapítulo, uma potência estética é atribuída para a forma mágico-realista no cinema, a partir das noções do dispositivo do realismo sensório; Erly Vieira Jr. (2020) e André Bazin (1991) são os principais autores deste momento.

3.1 A tradução entre os meios

O realismo mágico pode ser definido como uma lente de análise metamorfa, que, apesar de estar rodeada por dissonâncias e não-unanidades teóricas, reinventa-se e sobrevive até os dias atuais, demandando novas leituras, ao passo que se mantém como referência no imaginário popular. Há “uma estranha sedução” – nas palavras de Fredric Jameson (1995, p.132) – na forma mágico-realista, em seu potencial disruptivo, na maneira com que ela revela a experiência humana em camadas além do palpável, além de o que outras convenções narrativas estão aptas e/ou dispostas a mostrar. Talvez por esses motivos tenha angariado força o suficiente para ultrapassar todas as complexidades em seu entorno e transcender as barreiras da literatura, recaindo finalmente sobre o cinema.

A denominação não apenas cruzou fronteiras como, atualmente, configura um lugar-comum no imaginário popular, na crítica e na academia para se referir a obras do campo audiovisual. Os filmes da franquia juvenil Harry Potter, filmes de suspense como *Cisne Negro* (Darren Aronofsky, 2010), o excêntrico *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001) e a animação da Disney *Encanto* (Byron Howard e Jared Bush, 2021), tão distintos entre si, figuram como alguns dos primeiros resultados de pesquisas do

Google ao buscarmos por filmes que subscrevem ao realismo mágico. Na área dos estudos acadêmicos, produções de todos os continentes recebem leituras analíticas sob a lente da modalidade, e nem mesmo objetos como campanhas publicitárias⁹ ou o sitcom animado *Family Guy* (FOX, 1999)¹⁰ escapam da abordagem. Percebe-se, assim, que a mera fuga do registro realista já é o suficiente para que se associe uma obra com o realismo mágico, muitas vezes de forma superficial e pouco criteriosa, indo ao encontro do vácuo que Mena (1975) já denunciava no campo literário. Sem a intenção de atribuir taxonomias para os filmes citados, ou provar porque eles devem ou não estar sob determinada categoria, demonstra-se aqui que a modalidade chegou às telas – e, se a busca por uma formulação teórica definitiva já era sinuosa na dimensão textual, no cinema prova-se uma tarefa de ainda maior dificuldade.

São muitos os questionamentos que surgem na passagem de um texto escrito para o texto audiovisual. Esse tipo de tradução entre meios, também compreendida como intertextual, tem como desafio transpor um conjunto de signos para outro sistema de linguagem diferente. Robert Stam (2008), que pensa na adaptação de obras da literatura para o cinema, afirma que a principal questão desse processo é escolher quais características são transponíveis para a tela e quais precisam ser transcodificadas, substituídas ou descartadas. Ainda, acrescenta-se que não é apenas *o que* é traduzível, mas também *como*. O autor conta como, nesse movimento, os traços de ambos os meios envolvidos se sobrepõem – convenções de gênero, estilo, etc. –, criando um espaço que requer uma interação pela intertextualidade. Embora o realismo mágico não configure exatamente um gênero, conforme estabelecido no capítulo anterior, pode-se afirmar que ele enfrenta o mesmo dilema.

Quando se analisa o realismo mágico na literatura, trata-se de um campo de suporte estritamente verbal, onde a trama é mediada pela palavra escrita, pela voz de um narrador. Com a adição das dimensões audiovisuais - com suas paisagens, sons, ângulos e fotogramas em sequência -, a modalidade se insere em um jogo diferente. Stam (2008, p.24) afirma que o cinema é uma arte que canibaliza, que orchestra "uma diversidade polifônica de materiais" em si. Herda a tradição da pintura e das artes visuais em sua dimensão estética, assim como tem em seu som a história da música, da fala, por exemplo. Dessa forma, o cinema se encontra aberto "a todos os tipos de simbolismo e energias literárias e imagísticas, a todas as representações coletivas, correntes ideológicas, tendências estéticas e ao infinito jogo de influências no cinema, nas outras artes e na cultura de modo geral" (ib.). Por essa intertextualidade intrínseca ao meio, é possível – e necessário – pensar como a pintura e a

⁹ MIRANDA, JOHN (2015)

¹⁰ CRAWFORD (2009)

literatura mágico-realista influenciam esse cinema, mas também compreender como as convenções técnicas, genéricas e estilísticas que são próprias da linguagem cinematográfica interferem nessa equação.

Além disso, Stam (2008) reforça que pensar nesse momento de passagem, requer também um olhar para fora da textualidade, em direção ao contexto, à História e à sociedade – tensões essas que infiltram não apenas a obra de arte, mas também seu modo de leitura, interpretação e categorização. Ao olhar para o realismo mágico, exemplifica-se com Carpentier, que acionava uma série de temas e códigos, no campo verbal, para dar vida a seu projeto ideológico do real maravilhoso. No cinema contemporâneo, que atributos de linguagem podem ser empregados para atualizar e reorganizar esse discurso na atualidade? Como é possível representar esse mesmo desejo de subverter as hegemonias, de agir como uma potência anti-colonial – o que isso sequer significa dentro desse contexto totalmente distinto? O restante deste capítulo dedica-se a realizar esse movimento de pensar, então, o que é necessário para definir um filme mágico-realista e, especialmente, de que modo *Los Silencios* opera como tal.

Felicity Gee (2021, p.106, tradução livre) parte de sua reflexão também pensando na adaptação, a partir das tentativas de transposição de livros clássicos para a tela. A autora defende que o maravilhoso literário constrói muito de seu efeito nas “minúcias escritas em detalhadas passagens efrásticas”, e que é fácil essa essência se perder para abordagens “vulgares e estereotipadas”. García-Márquez, por exemplo, não desejava ver seu *magnum opus* – composto de apenas 5% de diálogo – transposto para o cinema. O produtor mexicano Manuel Barbachano, após fracassar em trazer *Pedro Páramo* para as telas, declarou que há certos tipos de literatura que não podem ser traduzidas em imagem (GEE, 2021). Gee discorda veementemente dessa constatação, e coloca:

[...] a questão não reside na falha do aparelho cinematográfico ou do cineasta em capturar os detalhes, mas no excesso de afeto gerado pelo texto original, que então requer uma forma totalmente nova de apresentar a informação para que possa ser reproduzida, para aumentar o afeto sensorial [...] (GEE, 2021, p. 106)¹¹

¹¹ [...] the issue lies not with the failure of the cinematic apparatus or cinematographer to capture the detail, but with the excess of affect generated by the original text, which then requires an altogether new way of presenting the information in order for it to heighten the sensory affect [...]

Para começar a pensar em estética, Gee (2021) usa o filme *As Aventuras de Pi* (Ang Lee, 2012) como exemplo. Trata-se de uma aventura fantástica, de tom épico, que usa a computação gráfica hiper-realista para trazer à vida os oceanos turbulentos por onde o protagonista navega na companhia de animais antropomorfizados. O crítico Richard Corliss (2012, sem paginação, tradução livre), escrevendo para a revista *Time*, aclama a direção de Lee, afirmando que “o realismo mágico é raramente tão mágico e nunca foi tão real”. Gee (2021, p.15, tradução livre) discorda: a “auto-reflexividade vanguardista”, a “anarquia lúdica”, o “engajamento filosófico ou político” e a “ambivalência radical” são algumas das marcas essenciais que o discurso mágico-realista emprega e que são essenciais para sua construção. Apoiar-se apenas em tropos como a inserção da maravilha prodigiosa no mundo natural, em uma abordagem espetacularizada, poderia “esvazia[r] o termo de seu potencial crítico e radical” (ib.).

Apesar de ser uma fala pensada no contexto da adaptação, o ponto trazido por Gee é pertinente também pensando em um cinema autoral; é possível falar de filmes mágico-realistas, mas estes devem ir além de simples semelhança temática com o modo vernacular literário. O mesmo é defendido por Robert Stam (2008), que argumenta ver em *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) a encarnação do espírito mágico-realista latino-americano, mesmo sem este possuir pretensão alguma de adaptar ou aproximar-se de Márquez ou Carpentier. Isso seria possível, segundo o autor, porque as “capacidades cronotópicas do cinema capacitam-no a transpor e a enriquecer, em absoluto, qualquer estética, realista ou anti-realista, ilusionista ou auto-reflexiva” (ib., p.34), e limitar sua expressão apenas a uma tradução literal seria podá-lo de seu potencial.

Por esse motivo, utilizar apenas de teorias literárias como aporte teórico, que exploram normas semânticas e sintáticas que não se traduzem de forma equivalente para as telas, parece ser insuficiente para elaborar como se constrói o afeto mágico-realista no cinema. Percebe-se, então, a necessidade de uma outra formulação, de caráter audiovisual, que é construída em conjunto aos “manifestos” de Roh e Carpentier e às teorias que os circundam, mas que também os ultrapassa, traçando novos postulados que consigam adaptar o que há de potente na forma textual para a estética do filme. Nesse sentido, o ensaio de Frederic Jameson (1995), tópico do próximo subcapítulo, é um bom ponto de partida para fazer essa transição entre as diferentes práticas artísticas.

3.2 Os primeiros esforços – a teoria de Fredric Jameson

Após seu nascimento tímido na Alemanha do início do século XX e ascensão estrondosa na América Latina na década de 1960, o realismo mágico tem seu terceiro momento marcante vinte anos depois, nas mãos do estadunidense Fredric Jameson. O autor, teórico marxista, publicou em 1986 o ensaio *On Magic Realism in Film*, creditado como o primeiro movimento em direção a uma leitura de filmes sob o olhar mágico-realista. O texto, contudo, vai na contramão do escopo crítico pré-existente sobre o discurso, e se propõe mais a pensar o encantamento nas partes realistas do binômio que entreter a noção de magia enquanto sobrenatural – e, para compreender sua proposta inteiramente, é necessária uma breve revisão da obra anterior do autor.

Muito do corpo de trabalho de Jameson é dedicado à crítica ao pós-modernismo resultante do capitalismo tardio na sociedade contemporânea, que, por consequência, está presente também na maneira de fazer cinema. Se, na modernidade, a esfera cultural ainda detinha uma certa autonomia, a partir das mudanças estruturais pós-Segunda Guerra, ela passa a estar “integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades [...]” (JAMESON, 1997, p.30). Com a globalização que cimenta o último estágio do capitalismo, o universo da arte agora faz parte da lógica econômica de forma geral, tanto em seu modo de produção – industrial – como de consumo, ligado à publicidade e à sinalização de costumes e valores, gerando produtos mais superficiais, para consumos mais amplos.

Isso se manifesta nas artes através da “morte do sujeito”, no fim do estilo único, pessoal, “tão inconfundível como a [sua] impressão digital” (JAMESON, 1985, p.19), e, por consequência, no fim das vanguardas em nome da fragmentação. O artista, na impossibilidade de criar algo singular, está fadado a uma “canibalização aleatória de todos os estilos do passado” (JAMESON, 1997, p.45), gerando como resultado obras que seriam nada mais que pastiche, uma reciclagem puramente estética, a imagem pela imagem. No audiovisual, os chamados “filmes de nostalgia” seriam um exemplo disso. Popular na Hollywood da década de 1980, esse tipo de cinema está preocupado em condensar o espírito de uma época histórica, de uma geração toda (especialmente os anos 1930-1950), e transformá-la em uma imagem simplificada e idealizada para consumo no presente, substituindo, assim, a ideia do passado real pelo seu simulacro. Um “pseudopassado” fetichizado, tornado “objeto perdido do desejo”, nostálgico (JAMESON, 1995, p. 141-142). O autor exemplifica ao mencionar *American Graffiti* (George Lucas, 1973), que busca

recuperar a cultura jovem da era Eisenhower de uma forma apolítica, reificada, reformulando esse tempo com base em estereótipos, como objetos da moda da época, comoditizando-o para fruição (GEE, 2021). Quando não reinventa uma imagem do passado, reinventa uma sensação, diz Jameson (1985), a respeito de *Guerra nas Estrelas* (George Lucas, 1977), que tentaria despertar em adultos nostálgicos a mesma sensação de assistir aos seriados vespertinos de suas infâncias, onde os heróis batalharam contra vilões extraterrestres para, claro, vencerem no final.

A relação da pós-modernidade com o passado é uma de esmaecimento, para Jameson (1997). O capitalismo tardio é um sistema onde reina a efemeridade e a velocidade, resultantes do encurtamento de distâncias que a tecnologia permite entre lugares, pessoas, culturas e temporalidades. Além disso, caracteriza-se por um mundo inteiro que se encontra regido pelo mesmo capital financeiro, pelo mercado, pela bolsa de valores e por multinacionais. Isso causaria, para o autor, uma perda de referencialidade para com a história e a memória, pois existiria apenas uma primazia absoluta do tempo presente, do aqui e agora. O passado seria substituído por seu simulacro, diluído, tornado superficial e apropriado para fruição enquanto produto, acrítico.

Essa exposição sucinta tem o intuito de elucidar o que pensa Jameson do estatuto do cinema pós-moderno em um nível macroambiental, pois, conforme será visto a seguir, o autor vê rotas de escape que permitem representar a história sem nostalgia fetichista. O realismo mágico, para o autor, é uma dessas alternativas. Sendo assim, começa seu ensaio partindo da reunião de três filmes: *Fever* (1981, Polônia, Agnieszka Holland), *Condores no enterran todos los días* (1984, Colômbia, Francisco Norden) e *La Casa de Agua* (1983, Venezuela, Jacobo Penzo). O primeiro acompanha revolucionários anarquistas durante a confecção e tentativa de explosão de uma bomba contra o regime czarista; o segundo retrata a Colômbia da década de 1950 por meio da figura de León María Lozano, líder paramilitar, e, por fim, o filme venezuelano, que retrata um jovem encarcerado em sua solitária luta contra um governo totalitário.

No geral, Gee (2013) sumariza, esses filmes se encontram no fato de que são alegorias geopolíticas que retratam resistência social, tempos de revolução, transformação do indivíduo através da ação política e de episódios particularmente violentos. Revisam a História e a apresentam em um recorte minimalista, voltado para a subjetividade e interioridade humana. São filmes muito diferentes em estilo, tom e contextos de produção, diz Jameson (1995, p.133), mas encontram-se em terem despertado um semelhante “encantamento visual” no autor. A magia, para Jameson, está nas possibilidades que a narrativa histórica pode ter de

quebrar hegemonias através da percepção, ou seja, do pensamento crítico que é engatilhado por escolhas filmicas disruptivas. É esse ponto que parece atraí-lo em direção ao realismo mágico, pois, se Carpentier pregava “uma transfiguração poética do próprio mundo objetivo”, Jameson está igualmente interessado na “metamorfose na percepção e nos próprios objetos percebidos” (JAMESON, 1995, p.131). Mas, em vez de pensar em intervenções fantásticas, o estranho está nas dinâmicas narrativas, no tratamento de cor e na violência.

O filme mágico-realista aproxima a história de uma forma “com brechas, perfurada”, pressupõe uma “familiaridade já existente com os lugares e pessoas desfilando ante nossos olhos” (ib., p.133), como se o espectador já tivesse um conhecimento prévio sobre a moldura histórica na qual a trama se desenrola, sem empregar exposições em demasia. A entrada na trama é comparada pelo autor à experiência de choque do mergulho em águas estranhas, onde se entra com uma certa vulnerabilidade, incerto do que vai encontrar e ao mesmo tempo atento para apreender o contexto. Outra faceta dessa mesma perfuração viria na forma de uma narrativa condensada, sintetizada, focada em micro-eventos, ou em uma “desnarrativização”, que prioriza uma “redução ao corpo” (ib., p.150). O autor menciona como *Condores* não representa o *glamour* típico dos filmes de gângsteres ou de mafiosos, mas mostra um chefe paramilitar isolado. É nas metamorfoses sofridas pelo corpo do protagonista, *El Condor*, e não em um monólogo, por exemplo, que está a força da história; sua expressão de indiferença ao ver um menino incendiado vivo, seu corpo rígido quando demonstra seu poder autoritário, seu cadáver estendido sem vida ao final da obra. Sequências cruas de assassinatos desajeitados, corpos agonizando ao serem envenenados ou o sexo não-romantizado são caracterizados por Jameson (1995, p.152) como “um momento na evolução filosófica da narrativa”, que faz pensar a ideia de acontecimento filmico em si: “quando é que tais segmentos temporais breves e inconsequentes se tornam acontecimentos?”. As formas romanescas de atenção narrativa de que utiliza o cinema clássico, diz o autor, são “sucateadas e substituídas pelos lembretes mais simples e mínimos de um enredo que passa a focalizar a violência imediata”. Resume:

Uma história-com-vazios, por exemplo, é bem precisamente uma história de baixo-relevo na qual somente as manifestações corporais são mantidas, de tal modo que nós mesmos somos inseridos nela sem qualquer distanciamento. O declínio de perspectivas e narrativas históricas mais abrangentes e a neutralização de um complexo mais antigo de interesses e enfoques narrativos (ou formas de consciência temporal) nos liberam agora para um presente de intensidades não codificadas. (JAMESON, 1995, p.153)

Os filmes mágico-realistas não buscam retratar o espírito de uma época ou de uma geração, como os nostálgicos fazem, mas focam na transformação humana, diz o autor. Jameson (ib., p.37) explica que eles reconfiguram a relação do espectador com a História ao passo que tentam evocar a “a tentativa de *pensar* uma percepção, realmente”. Essas dinâmicas narrativas, distintas do cinema clássico, seriam um estranhamento (ou, encantamento) que despertariam o pensamento filosófico.

O autor explora mais a ideia ao falar de *Fever*. A linha que conecta toda a narrativa é a bomba, mesmo que não fique claro de imediato, diz Jameson. O filme abre com planos em *close* de sua construção, com as engrenagens metálicas sendo montadas, e ao longo das cenas acompanhamos a bomba ser passada de mão em mão entre os anarquistas, nunca sendo usada com sucesso – o foco narrativo é sempre no indivíduo que a carrega naquele dado momento, e sua respectiva jornada até o fracasso. O autor diz que o objeto é uma “novidade impossível” (ib., p.137), uma superfície tecnológica e lustrosa que aparece em um universo historicamente tão antigo (a Polônia de 1905), colocando em confronto “nosso presente no tempo e essa história antiga” (ib.). A bomba, para Jameson, chama o *punctum* de Roland Barthes (1984, p.46), definido como uma imagem que dispara como uma flecha e transpassa o espectador, é o que “punge (mas também me mortifica, me fere)”. É um poder de expansão, o despertar de “uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (ib., p.89). O dispositivo explosivo pode ser pensado assim, como um elemento que transporta o espectador para além do narrativo, do imagético, para uma camada de pensamento extradiegético. Como coloca Barthes: “como uma ferida, vejo, sinto, portanto, noto, olho e penso” (ib., p.39). Jameson (1995) diz então que o objeto é como um atravessamento vertical, que nos coloca em um embate dialético que leva a pensar a realidade, a temporalidade, a História, o passado, o presente, o passado lido através do presente temporal, e afins.

A criação desses dissensos capazes de catalisar o pensamento, a ferida pelo *punctum*, também pode acontecer através das cores. Jameson (1995) destaca as cenas noturnas cinzentas de Condores; os cenários externos brancos ofuscantes de Casa da Água, e os ambientes claustrofóbicos e escuros onde os anarquistas se reúnem em *Fever*, paisagens de onde um contraste com a cor salta ao olhar. É diferente dos filmes de nostalgia, onde reinaria “o brilho superficial da realidade de moda de uma época” (ib., p. 133), onde toda a imagem estaria coberta “como em uma exibição unificada”, “[agrupadas] pelas lentes da câmera como um só objeto de consumo” (ib., p.143). Jameson complementa:

Lembro-me em especial do momento, em *Fever*, de um detalhe fugidio de um extraordinário avental violeta: uma experiência pontual de rara intensidade, comparável somente “ao verde tão delicioso que dói” de Baudelaire. Tais momentos sugerem que a cor não funciona, nesses filmes, como um meio homogêneo, mas sim como um “aparato libidinal” mais generalizado, o qual, uma vez colocado em seu lugar, é capaz de registrar a pulsação de tais intensidades descontínuas. (JAMESON, 1995, p.145)

O momento a que o teórico se refere em *Fever* está representado na Figura 5, juntamente com outro *frame* da mesma cena para fins de comparação. O jogo cromático não precisa necessariamente ser utilizado de maneira simbólica, o foco pode estar apenas no valor estético do contraste, que é uma forma de despertar a desfamiliarização. A valorização da cor, nota-se, é uma herança antiga do discurso mágico-realista. Felicity Gee (2021) percebe que, na literatura, traziam-se as descrições sensoriais, hiper-descritivas e barrocas, de cores e texturas vibrantes existentes nas paisagens latino-americanas. Já na pintura, Roh (apud Gee, 2021) expressa como as pinturas de *Magischer Realismus* têm nos brancos e amarelos o efeito de luz, e no brilho esmaltado a impressão de vidro, elementos que compõem a atmosfera de sobriedade e estranheza que ajuda criar a “falta de ar” (ib., p.145, tradução livre) do efeito mágico-realista.

Figura 5 - O avental roxo em *Fever*



Fonte: FEVER (1981)

Expostas as ideias centrais do teórico, é necessário reforçar, como Jameson (1995) próprio coloca, que suas reflexões sobre o realismo mágico partem de sua interpretação “pessoal e privada” (ib., p. 132) do termo, e atesta ser evidente que os exemplos que traz são “estatisticamente inadequado[s] e depende[m] muito dos acidentes da visão pessoal” (ib., p.141). Gee (2013, p.263, tradução livre) comenta que tais fatores subjetivos tornam sua teoria mais um pontapé inicial, para pensar as camadas audiovisuais do modo, do que uma

“estrutura completa e convincente”. As críticas a Jameson apontam que ele falha em separar-se formalmente da escola literária e da ideia do sobrenatural, visto que essa exerce influência em como o modo é percebido no cinema. Eva Aldea (2011) sugere que a definição de “magia” para o autor é nebulosa, subjetiva, e pouco compreensível tecnicamente. Cody Lang (2020) contradiz alguns de seus postulados sobre o estatuto do cinema na pós-modernidade no geral. Entretanto, Gee (2013) considera notáveis os esforços de Jameson em pensar o modo como audiovisual, levando em conta que se propõe a pensar em qualidades estético-narrativas dos filmes, área onde existe um buraco teórico. Acerta também, na perspectiva de Gee, ao reforçar a ligação existente entre discurso e perspectiva histórica como algo que transborda o textual e alude a uma realidade mais ampla – movimento que fora iniciado com Carpentier.

O filme mágico-realista, para Jameson, é aquele que faz o espectador se engajar com ideias, diz Gee (2021), que o faz ter um olhar ativo. O estranho – a imersão de choque em uma narrativa pouco mastigada, as cores e os objetos verticais que ferem como uma flecha, os episódios violentos reduzidos aos corpos – exige mais para ser compreendido que o filme nostálgico, construído aos moldes do narrativismo clássico. O contato com esses elementos engatilha a consciência do ato de percepção, e, por consequência, tem o poder de transportar a mente para um espaço de significação fora da diegese, permitindo um olhar diferente sobre a matéria-prima da trama, que é o passado histórico em si.

3.3 Por uma definição teórica

Durante esta pesquisa, o trabalho da pesquisadora britânica Felicity Gee (2013, 2021), especialista em realismo mágico e surrealismo no cinema mundial contemporâneo, serviu de norte para guiar muitas partes do percurso teórico desta pesquisa. Em sua principal obra, *Magic Realism, World Cinema, and the Avant-Garde* (2021), a autora traça os pontos convergentes existentes ao longo da evolução da modalidade – entre obras canônicas, figuras-chave, “manifestos”, influências e afinidades com outros artistas e movimentos –, com o intuito de chegar mais perto de uma compreensão que contemple uma expressão no cinema. Da mesma forma, esta pesquisa traçou um caminho análogo, embora mais condensado: buscou-se apresentar a crônica do discurso para reunir suas principais marcas, objetivando tornar o realismo mágico um conceito compreensível em forma, e relevante em potência. Após esse mapeamento multimidiático, faz-se necessário uma síntese e alguns apontamentos. Gee (2021) opta por realizar esse movimento através de uma formulação geral

que, ao invés de firmar hermetismos, defende a modalidade enquanto discurso ativo, ao contrário de um estilo definitivo. Compreende a expressão mágico-realista cinematográfica como uma teia de “ressonâncias, tendências e semelhanças que criam uma atmosfera que contamina uma obra com realismo mágico” (ib.) – ou seja, não existe só uma, mas muitas formas diferentes de magia em tela. Em suas palavras:

Tenho viajado com os principais filósofos do realismo mágico, que evitam tropos ou categorizações em favor da ambiguidade e da revelação do maravilhoso. Estudar o realismo mágico é aceitar que, seguindo seu desenvolvimento a partir da década de 1920, não há respostas fixas; o que persiste são sentimentos, humores, indiscernibilidade, novidade, engajamento crítico e filosófico com a realidade ontológica e suas veias geopolíticas. (GEE, 2021, p. 193, tradução livre)¹²

Gee começa a elaborar, falando sobre as teorias a respeito do afeto (*affect*), que pode ser compreendido, a partir de Baruch Espinoza, como as reações emocionais, conscientes ou não, que surgem em resposta aos elementos do mundo; não é algo que passa pelo racional, é instintivo, primitivo. A base sociopsicológica que rege a psique humana é a responsável por fazer a conexão entre reação afetiva – o ódio, a euforia, a raiva, o prazer – e situações, imagens ou objetos. O cinema, diz Eugenie Brinkema (2014), é extremamente preocupado em querer que o espectador *sinta*, portanto é uma máquina de criar e transferir afeto à audiência, manipulando seus recursos técnicos para que eles transmitam uma emoção específica. Há um estado afetivo mencionado por Espinoza (apud GEE, 2021, p.21, tradução livre) que é referente ao encontro com o não-experimentado, frente à “vacilação do espírito” ou “Maravilha”, em que a imaginação tem um papel crucial em refletir e deliberar sobre o desconhecido em questão. A autora coloca, então, que o cinema mágico-realista está ligado com esse tipo de afeto: o espectador/leitor, de repente, se vê frente a uma bomba futurista na Polônia rural, a uma chuva de flores amarelas na Colômbia ou a um leão pictórico no meio do deserto; tais disrupções no código do real o levariam, então a “(a) engatilhar uma reflexão filosófica” e/ou “(b) estabelecer o pensamento como poesia, que não precisa ser 'explicado' ou 'resolvido’” (GEE, 2021, p.193-194, tradução livre), mesmo que ele venha a aceitar essa não-resolução por uma compreensão do insólito enquanto alegoria. Esse seria o afeto do encantamento, do maravilhamento, que encontra também no termo “alumbramento” um

¹² *I have travelled with magic realism's major philosophers, who eschew tropes or categorisation in favour of ambiguity and deconcealment of the marvellous. To study magic realism is to accept that in following its development from the 1920s onwards there are no fixed answers; what persists are feelings, moods, indiscernibility, newness, critical and philosophical engagement with ontological reality and its geopolitical veins.*

sinônimo adequado, cuja definição no dicionário¹³ é de iluminação, deslumbramento, inspiração sobrenatural.

Já a reflexão filosófica pode ser considerada como o conceito de pensar uma percepção e, assim, pensar a realidade em si. É ser ferido pelo *punctum*, e, a partir disso, ativar a consciência, buscar em si próprio as ferramentas para tirar sentido do que os olhos vêem. Ser arrebatado por um estranhamento inesperado que se esgueira por entre um passado histórico, real, é inevitavelmente ter que pensar sobre esse passado próprio, sobre sistemas econômicos e políticos, sobre memória, sobre a sociedade e os indivíduos que vivem nela, sobre ser, sobre existir – pensar nas maneiras com as quais essas faculdades nem sempre visíveis da humanidade são figuradas e representadas em uma tela de cinema. A função poética, diz Bachelard (1997, p.61), é “dar uma nova forma ao mundo que só existe poeticamente quando é incessantemente reimaginado”. A imaginação sobre o real não é meramente uma invenção, mas “inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão” (ib., p.18). A poesia, ao desvendar as camadas subjetivas que já existem em toda relação do ser humano com o que há de concreto e material, não apenas cria ficção, mas completa a própria experiência do real. O filósofo diz que a imagem poética *canta* a realidade, em um movimento que apela para a sensibilidade do leitor, que deve permitir ser envolvido pelas suas sensações: “se fizesse abstração de seu realismo, sentiria enfim, fisicamente, o convite à viagem” (ib., p.51).

Por isso, Gee (2021) defende que, além da poesia como atitude do pensamento, o cinema mágico-realista é também uma forma poética. Defende que cinemas de vanguarda, de arte, experimentais – em oposição aos moldes clássicos do cinema narrativo hollywoodiano –, estariam mais propensos a se aproximarem de uma expressão da modalidade. Quando se exploram formas e estéticas diversas que demandam um espectador atento, disposto a modular seus sentidos para desvendar o que se esconde por detrás da imagem e se deixar ser envolvido por ela, estar-se-ia ativando a imaginação, o despertar, o fluxo afetivo do encantamento (GEE, 2021). Para exemplificar, a autora tece uma comparação entre *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), e outro filme que aborda a ditadura franquista, *El espíritu de la colmena* (Victor Erice, 1973). Enquanto o primeiro é considerado a “epítome da modalidade” (GEE, 2021, p.17), Gee considera que é o drama minimalista, de 1973, e não a “fábula alegórica evidentemente fantástica”, de 2006, que se aproxima mais de

¹³ Dicio – Dicionário Online de Português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/alumbramento/>> Acesso em fev/2024.

uma forma mágico-realista, pois nele o “feitiço chega através de uma série de correspondências e palimpsestos que parecem unir-se para formar uma ideia” (ib.), como um poema, de uma maneira lírica e meditativa.

O filme de Erice conta a história de Ana, uma menina que mora em uma zona rural da Espanha na década de 1940, e assiste *Frankenstein* (James Whale, 1931) em uma exibição itinerante, ficando marcada por uma cena onde o monstro acidentalmente mata uma garota na beira de um lago, e por isso é assassinado em um linchamento público. Ana confunde ficção com realidade, fica marcada pela ideia da mortalidade e hipnotizada pelo personagem, passando a procurá-lo nas águas do poço perto de sua casa. Já no final do longa, ela encontra em uma de suas buscas um soldado desertor ferido, de quem cuida e alimenta – encontra finalmente seu “monstro” –, até ele ser encontrado e executado por oficiais de Franco, sobrando apenas os rastros de seu sangue a serem descobertos por Ana no dia seguinte. *El espíritu de la colmena* é marcado por tom e imagens líricas, pelo som de instrumentos de sopro, mas também por silêncios, por paisagens desertas, pelas mensagens que se escondem em subtextos.

Como Gee coloca, não apenas o político, mas tudo se esgueira pelo simbolismo sutil: o pai de Ana é apicultor e escreve reflexões sobre o caráter adormecido do trabalho das abelhas operárias, que vivem para produzir sem pensar; a família vive isolada, geograficamente, mas também entre si; a ideia da fantasia é, portanto, uma rota de fuga da realidade para uma criança solitária que experiencia seus primeiros contatos com a violência e a morte. Por entre as janelas hexagonais da casa onde mora, tal qual favos de mel, Ana termina o filme olhando para a luz da lua e manifestando uma aparição de Frankenstein – após seu chamado, a tela fica preta e aparece a palavra *Fin*. Não se sabe se o monstro atende à garota, ou mesmo se *há* um monstro, pois ele apenas é um nome sussurrado, um borrão refletido na água, um desejo de presença. O filme nunca desliza para a fantasia enquanto gênero ou para uma figuração explícita, tanto da guerra quanto do insólito, ele se ancora em imagens oníricas, cotidianas e lentas para dançar por entre os planos nas entrelinhas.

Felicity Gee compara ainda a forma do filme mágico-realista com o fazer ensaístico que, no livro *Essayism*, de Brian Dillon, é pensado como “uma combinação de exatidão e evasão. Uma forma que instrui, seduz e mistifica em medidas iguais” (DILLON apud GEE, 2021, p.23, tradução livre). Adorno (1984) pensa o ensaio contra os círculos fechados e definitivos do método científico, vendo-o como um movimento de associação livre, que não pretende encontrar verdades absolutas e, sim, pensar um momento, um fragmento da existência, de forma menos rígida, estando ciente que o oferecido não é uma regra universal

estruturada, mas um fluxo de ideias. E é dessa forma que Gee (2021, p.23, tradução livre) vê as histórias do realismo mágico cinematográfico: sinuosas, não-lineares, nem sempre conclusivas, como uma “navegação auto-reflexiva dos mistérios da existência”. Por isso, elas permitem – ou até, incentivam – ambiguidades e incertezas, não com o fim de desconcertar emocionalmente o espectador (como em um filme de suspense ou terror), mas para convidá-lo “a considerar o mundo a partir um ângulo incomum” (ib.). É um pensamento herdado de Jameson, conforme explica:

A teorização de Jameson sobre o realismo mágico cinematográfico, embora tematicamente conectada à sua contraparte literária através de uma política pós-colonial, propõe que elementos experimentais e de vanguarda em certos filmes geram a disjunção, a ambiguidade e a estranheza para tecer uma crítica. Para *ver* o pensamento é preciso *interromper*, ou *perturbar*, a cadeia de pensamento do espectador, para chamar a atenção para aspectos irracionais, absurdos ou estranhos, bem como para aspectos factuais ou “fiéis” na representação objeto-mundo em um filme. (GEE, 2021, p.140)¹⁴

Como visto antes, para o teórico marxista, o *punctum* na cor bem como uma narrativa condensada e pouco expositiva, seriam formas dessa disrupção com as representações hegemônicas percebidas em seus três filmes analisados. Contudo, se Jameson (1995) incluía nessa lista a violência ou o sexo crus, desprovidos de espetacularização, Gee (2021) repensa esse postulado, acrescentando o sobrenatural como fonte de despertar o encantamento. Perspectivas multivalentes e não-fixas, aparições fantasmagóricas, monstruosas ou estranhas, temporalidades difusas e quebradiças são elementos e estratégias que podem ser utilizadas pela modalidade para obter esse dissenso (GEE, 2021). A mágica – o maravilhoso, o misterioso, o estranho, o imaginado – e o realismo, como já estabelecido anteriormente, não configuram planos opostos, e Eva Aldea (2011) sugere uma definição além da equivalência, usando a ideia de complementação: o virtual permite uma forma de pensar o real.

Entretanto, não é possível definir um *estilo* geral para o filme de realismo mágico. David Bordwell (1997, p.4, tradução livre) define estilo como o modo particular com que um filme faz o “uso sistemático e significativo das técnicas do meio” – ou seja, como são executadas a *mise-en-scene*, o enquadramento, a coloração, o som, a montagem, e afins. Existem estilos individuais autorais (o estilo de Hitchcock), estilos de certos grupos (o estilo do neorealismo italiano; dos estúdios de Hollywood), além de evoluções de estilos ao longo

¹⁴ *Jameson's theorisation of cinematic magic realism, while thematically joined to its literary counterpart through a post-colonial politics, proposes that experimental and avant-garde elements in certain films generate the disjuncture, ambiguity, and strangeness to launch a critique. To see thought one must interrupt, or disrupt the viewer's chain of thought, to draw attention to irrational, absurd or weird, as well as factual or 'faithful' aspects in a film's rendering of the object world.*

das décadas (o filme hollywoodiano de 1920, por exemplo, não é igual ao de 2020). Bordwell (ib.) coloca que temáticas e estratégias narrativas que persistem em certos corpos de trabalho contribuem para a definição de um estilo (Hitchcock, por exemplo, costuma recorrer ao tema do duplo, ou seja, soma-se para criar seu estilo), mas, “características recorrentes de encenação, filmagem, corte e som continuarão sendo uma parte essencial de qualquer estilo individual ou de grupo”. Ou seja, a história perfurada, a aparição de fantasmas, o foco em micro-eventos, a ambiguidade, podem ser temas e estratégias comuns, mas ainda assim não conseguem definir uma norma estilística estética, pois cada filme ou diretor encontra sua maneira própria de combinar esses elementos. Para demonstrar, comparam-se ainda alguns filmes que Gee (2021) lê como mágico-realistas, a começar com *O Homem da Cabeça Raspada* (1965), do cineasta belga André Delvaux. Apesar de o filme não cumprir com um requisito considerado fundamental, por esta pesquisa, para a definição de mágico-realista (a ausência de conexão com um contexto histórico/cultural, com sua fonte de irrealidade sendo a psique humana), a análise de Gee é particularmente interessante para pensar em estranhamento estético.

Nessa obra em preto e branco, onde surrealismo e realismo mágico andam “*a pas deux*” (GEE, 2021, p.176), acompanhamos Govert Miereveldt, um diretor de escola de personalidade obsessiva, obcecado por limpeza e ordem, buscando escapar da tentação ao encantar-se por uma de suas alunas. Há uma lacuna permanentemente aberta para interpretação do espectador entre o que é a realidade e o que é a imaginação de Govert, e esse efeito é obtido estruturalmente através de perspectivas não-convencionais e elipses que encobrem a relação espaço-temporal entre eventos, permitindo derrapagens que não explicam os fatos inteiramente (ib.). Todo o filme é retratado com a mesma estranheza, não havendo nenhuma pista do que é um acontecimento e o que é um devaneio, ambas situações estando em um pé de igualdade que torna impossível diferenciar a natureza dos acontecimentos, ficando a cargo do espectador escolher no que crer.

Govert é o personagem que costuma estar quase sempre enquadrado em tela, mesmo quando não realiza uma ação carregada de significados. Assim, assiste-se o homem perambular pelas ruas, olhar diretamente para a câmera ou ficar sentado dentro de carros e trens por períodos de tempo. Muitas vezes, quando há ação fora de quadro, a câmera se mantém fixa no corpo do homem, enquanto a voz de quem fala ou o som do ambiente permanece em *off*. Isso criaria uma atmosfera “levemente fora de sincronia com a forma que é tradicionalmente apresentada no cinema” (GEE, 2021, p.176), uma forma de transformar o banal em extraordinário. Além disso, Delvaux também encontra em “estranhos contraplanos

de 180-graus, imagens diagonais e travelings verticais” (ib., p.179) uma forma de filmar que se alinha com o postulado de Gee. Os ambientes por onde Miereveldt circula em planos longos, abertos, que captam seus trejeitos ansiosos, lembram as paisagens de De Chirico e seus espaços metafísicos, vazios e enigmáticos, que Gee (ib.) aponta serem ambos “*airless lieux*”, lugares sem-ar; “os personagens e seu entorno estão em conluio” diz Delvaux (1965, apud ib.). Algumas dessas composições visuais podem ser observadas na Figura 6.

Figura 6 - O Homem da Cabeça Raspada



Fonte: O HOMEM (1965). Montagem realizada pela autora.

Outro filme que Gee analisa em profundidade e classifica como mágico-realista é *By The Time it Gets Dark* (2015), da tailandesa Anocha Suwichakornpong, um filme contemporâneo, de difícil descrição, mas que compartilha de mais temas e semelhanças com *Los Silencios*. Ele é um caleidoscópio de diferentes registros audiovisuais, uma série de metalinguagens, é “documentário, vídeo digital, videoclipe, imagens de arquivo intercaladas, programas de televisão, entrevistas, arte performática encenada e ativismo simulado” (ib., p.187). A trama tem como mote o filme que a documentarista Ann está fazendo sobre a vida de Taew, ativista sobrevivente de um massacre policial empreendido contra manifestantes estudantis na Universidade de Thammasat, na década de 1970, um evento real.

Suwichakornpong brinca com camadas de tempo que vão sendo reveladas pouco a pouco, justapondo sequências sem cronologia, como em um *pot-pourri* de fragmentos que nem sempre se conectam de maneira óbvia. É uma montagem-mosaico, como se fosse uma

colcha de retalhos de passado, presente, sonho, devaneio, encenação, memória, futuro. Por exemplo, o primeiro contato que o espectador tem com Taew é em um *flashback* não-sinalizado, onde a menina caminha silenciosamente em um campo com um homem – até então, não se sabe que se trata da ativista, conexão que só se torna compreensível alguns minutos dentro da trama. Em um fragmento posterior, a mulher já adulta chega em uma cabana no meio da floresta, na Tailândia, para ser entrevistada por Ann. No meio do filme, surge um trecho em que outras atrizes reproduzem, em condições exatas, a cena descrita anteriormente, quando Taew e a documentarista se encontram pela primeira vez (uma realidade alternativa? um sonho? um filme dentro do filme dentro do filme?). Essas três versões de Taew são tanto intercaladas entre si, quanto interpeladas por outros eventos, em temporalidades incertas.

A história tailandesa aparece de forma sutil, e a representação da violência militar está nos detalhes, nunca é acessada explícita ou diretamente. O principal ponto de interação com esse passado vem com Taew sendo entrevistada por Ann, e os “*flashbacks*” (nunca explícitos) da ativista enquanto jovem, conversando com outros militantes no nascimento do movimento universitário. O evento do massacre é central, sim, mas como um fio invisível. Discute-se que todos os fragmentos, mesmo os que aparentemente são desconexos (como os que acompanham um *popstar* gravando um comercial e jantando com amigos em um restaurante) são uma repercussão em potencial dos acontecimentos do passado, que permeiam a vivência do país; pensa-se sobre a modernidade, sobre o capitalismo, as repetidas colonizações que sistemas impõe nos indivíduos. É uma relação entre história e memória, entre o tempo que fica para trás e a “sinistra inevitabilidade da repetição” (GEE, 2021, p. 188), dos ciclos que seguem reverberando.

Além da temporalidade difusa, há a presença de elementos insólitos – estranhos, irrealis, no sentido mais clássico do termo – ao longo da obra. O mais explícito ocorre durante uma caminhada na floresta (exibida na Figura 7), na qual Ann enxerga uma menina com um pijama de macaco (7a e 7b) e a segue até que, de repente, em meio a um jogo de plano e contraplano, a documentarista se vê frente a frente consigo própria, como se enxergasse seu duplo também procurando pela menina (7c e 7d). É um momento ambíguo, Gee ressalta, pois a trama nunca retorna para explicações ou sequer faz alusão a ele novamente. Não é esclarecido se é um sonho, ou imaginação, ou um reino mágico ou um delírio causado por substâncias alucinógenas – uma referência a uma sopa de cogumelos que as mulheres consomem em outro momento da trama. O espectador é deixado livre para tirar suas próprias conclusões.

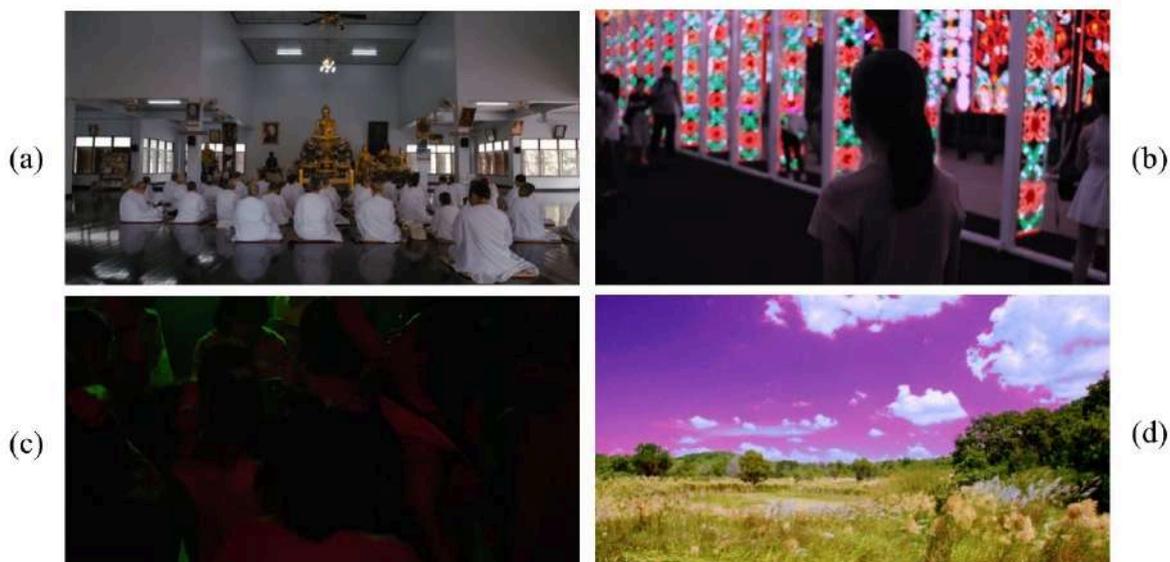
Figura 7 - O encontro de Ann com seu duplo



Fonte: *Frames* de BY THE TIME (2015).

Existe ainda uma personagem, Nong, que aparece exercendo diferentes profissões em diferentes espaços, mas em uma temporalidade confusa, dando a impressão de que ela está em todos os lugares ao mesmo tempo. É vista como garçoneiro, faxineira, monja budista, tudo isso em fragmentos próximos. Sua presença é insólita, pois, para Gee (2021, p. 187), evoca um “sentido cíclico de inevitabilidade, uma materialização da crença na reencarnação, talvez, ou uma reciclagem do trabalho material necessário para sustentar uma *gig economy*, onde todos os sujeitos são substituíveis e dispensáveis”. O capitalismo tardio e o mundo do trabalho são temáticas que permeiam *By The Time It Gets Dark*, com a modernidade, as tecnologias, a fama, as *commodities* e o espaço urbano contrapostos à Tailândia rural, à espiritualidade, ao folclore e à tradição do budismo. A confluência desses elementos, conta Gee (ib., p.189), “gera um inchaço barroco, que excede a realidade filmica”. Exemplifica esse excesso com a última sequência da obra, representada na Figura 8: a) Nong-monja, participa de uma cerimônia em comemoração ao Makha Bucha; b) Nong-urbana, caminha por uma cidade iluminada com movimento intenso; c) a jovem dança em uma balada; d) uma transição pixelada, como se o próprio filme estivesse falhando, revela uma paisagem de coloração artificial. Assim termina o filme.

Figura 8 - Sequências finais de *By The Time It Gets Dark*



Fonte: *Frames* de BY THE TIME (2015)

A imagem final do céu colorido (Figura 8d) lembra a autora da “zona” do documentário *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983), outro filme que utiliza pontualmente de cores e abstrações psicodélicas, que comenta:

A manipulação excessiva da imagem representa um momento de abstração filosófica – o que é a zona?; [...] por que Suwichakornpong desfoca a paisagem em uma onda de imperfeições artificiais? Estas intervenções deliberadas impulsionam magicamente o filme numa direção vertical, apontando para além do próprio filme e para questões mais amplas da existência. [...] Há uma contemporaneidade em *By the Time*, que encena a história elíptica do realismo mágico cinematográfico de Jameson, enquanto gira a forma poético-filosófica que delinee em minha própria variação do discurso (GEE, 2021, p. 189)¹⁵.

Retoma-se aqui a forma poético-filosófica. O céu pixelado technicolor, a montagem de choque, aparentemente aleatória, entre os fragmentos que craquela o tempo, a visão do duplo, Nong e a ideia de retorno e repetição; todos esses fatores podem ser o momento de encantamento, o *punctum* que catalisa o afeto mágico-realista, a reflexão extra-campo. É daí que nasce a magia, pois, para Gee (2021, p.191), quando se revela “uma lacuna, uma falha, a

¹⁵ *Excessive manipulation of the image represents a moment of philosophical abstraction – what is the zone; [...] why does Suwichakornpong blur the landscape in a rush of artificial imperfection? These deliberate interventions magically propel the film in a vertical direction, gesturing beyond the film itself, and to wider questions of existence.[...] There is an all-at-onceness to By the Time, which enacts the elliptical History of Jameson’s cinematic magic realism, whilst spinning the poetic-philosophical form that I have outlined in my own variation of the discourse.*

paranóia, uma criatura misteriosa ou um objeto anormal”, se “abre a possibilidade para pensamento”. Em *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (Apichatpong Weerasethakul, 2010), por exemplo, há uma cena em que uma princesa e um peixe engajam em relações sexuais dentro de uma cachoeira. Gee (2021) postula que em sequências fantásticas, como essa, “o espectador [passa a se] questionar por que esses mitos, fantasias e fronteiras existem em nossa realidade cotidiana”. Com base nessa cena e na exposição de *By The Time*, Gee elabora, em uma citação longa, porém esclarecedora, que:

[...] a verdadeira magia é servida pela água, ilhas e florestas, onde transgressões e transmutações são reveladas apenas parcialmente, como num sonho. Justapostas a elementos divinos ou tecnológicos na visão de mundo de cada filme [...], criaturas híbridas e reencarnadas parecem unir o pensamento antigo e contemporâneo. Este estranho alinhamento é o que cria os elementos maravilhosos e mágicos, mas em um simbolismo atenuado. O conhecimento de que a superstição e a magia ainda prevalecem em muitas culturas mundiais garante que esses filmes não sejam mera fantasia ou ficção científica, mas pensados através do corpo, através do indivíduo, capturando perfeitamente o fluxo do ser e da metamorfose. [...] As referências ao real – história, política, violência estatal – não são um pano de fundo estático do qual emerge a ação, mas um cosmos móvel que prende o espectador, provocando uma contemplação mais profunda sobre porquê e como. (GEE, 2021, p.190-191, tradução livre)¹⁶

Representar a maravilha invisível à observação empírica racionalista, mas, que ainda assim é essencial para a experiência sensível e real do indivíduo no mundo, especialmente em nações cuja herança cultural é sincrética, é então uma das preocupações do realismo mágico. O discurso compreende que o insólito e o sobrenatural são vias efetivas para pensar a realidade, uma vez que o exercício da imaginação é um de despertar a mente e a percepção, nas palavras de Bachelard, abrindo uma porta para outros tipos de reflexão sobre sociedade, arte, tempo, passado e presente, e muito mais. Por esse mesmo motivo é uma lente propícia para se pensar a história, a memória, e a realidade: para se revelar camadas sobre o mundo que o realismo narrativo não dá cabo de descobrir – como coloca Salman Rushdie (apud GEE, 2021), o surreal é apenas outro jeito de chegar à verdade.

¹⁶ [...] *real magic is served by water, islands, and forests, where transgressions and transmutations are only partially revealed, as if in a dream. Juxtaposed with divine or technological elements in each film's worldview [...], hybrid and reincarnated creatures seem to bridge ancient and contemporary thought. This strange alignment is what creates the marvellous and magical elements but in understated rather than overt symbolism. The knowledge that superstition and magic is still so prevalent in many world cultures ensures that these films are not mere fantasy or science fiction, but thought through the body, through the individual, perfectly capturing the flux of being and metamorphosis [...]. The references to the real – history, politics, state violence – are not a static background from which action emerges, but a mobile cosmos of citations, hooking into the viewer, prompting deeper contemplation as to why and how.*

3.4 Uma estética realista

A partir da definição de realismo mágico pensada por Felicity Gee – que, por sua vez, é embasada pelas teorias de Roh, Carpentier e Jameson, e tantas outras influências artísticas – foi possível traçar um modelo que aponta características caras à expressão da modalidade no cinema. A começar, destaca-se a forma poética, que prefere esgueirar significados pelas entrelinhas da imagem do que escancará-los, prezando pela sutileza e pela imaginação. O mito e o evento surreal são uma forma de codificar esses significados, cujo subtexto pode ter o poder de revelar lampejos de comentários geopolíticos, conectados com o contexto sociocultural de um país ou sociedade, ou apenas o de enriquecer poeticamente a narrativa. Através do objeto-filme, dotado de uma estrutura ensaística que preza por não-conclusão e ambiguidade ao invés de definições absolutas e inquestionáveis, o espectador se depara com a necessidade de uma mente ativa, capaz de refletir, interpretar e permitir que seu pensamento seja levado para longe da narrativa, em direção à realidade. De modo geral, esses são atributos que trabalham em conjunto para criar um efeito mágico-realista, diz Gee (2021), que podem ser acionados através de diferentes escolhas estético-narrativas, a depender da obra analisada, podendo estar presentes em maior ou menor escala. Como a autora reforçou, não há um estilo pré-definido automaticamente associado com o realismo mágico; as obras anteriormente mencionadas de Delvaux, Suwichakornpong e Erice, por exemplo, tão distintas esteticamente entre si, são uma prova de que diferentes composições visuais e narrativas podem produzir um afeto de encantamento.

Para pensar a estética em *Los Silencios*, é interessante localizá-lo dentro de um contexto maior do cinema contemporâneo mundial, a partir de onde é possível realizar um movimento de aproximação com outras obras com as quais compartilha de semelhanças. Nesse caso, observa-se que no leste da Ásia também existe uma tendência entre alguns cineastas de combinar o realismo com elementos que “transcendem em algum nível esse realismo, contando, não raro, com a presença de fantasmas e seres fantásticos entre suas personagens” (MELLO, 2015, p.15), assim como o longa de Seigner. Através de uma série de escolhas técnicas, temáticas e estilísticas que prezam por um ritmo narrativo desacelerado e diminuto, cineastas como Apichatpong Weerasethakul – que costuma protagonizar a discussão –, Tsai Ming-liang, Chang Tso-chi, entre outros, contam histórias através de micro-acontecimentos que compõem uma atmosfera sensível cuidadosamente construída, de onde elementos sobrenaturais surgem e mesclam-se ao plano realista com naturalidade.

Já foi definido, a partir de Slemon (1995) e Hegerfeldt (2005), que o discurso mágico-realista atualmente não se limita à América Latina – apesar de ser característico a ela –, mas apresenta-se como uma forma poética de narrar as idiossincrasias de sociedades pós-coloniais de forma geral. Embora o filme de Seigner e os de Apichatpong, por exemplo, se passem em regiões distintas histórica e culturalmente (a área amazônica e a tailândia rural, respectivamente), eles partilham de alguns fantasmas na vida real, pois ambas as regiões retratadas possuem uma relação particular com a modernidade e a racionalidade ocidental, que se chocam com as tradições e crenças de seus povos originários, e são precedidas por um passado de violência e autoritarismo, reflexo do imperialismo. Os comentários a respeito de um contexto histórico se fazem presentes narrativamente, mas de forma diluída, escondidos pelo foco no fluxo do cotidiano e pela não-ação.

Esse fenômeno nos países asiáticos tem sido percebido com bastante atenção no campo da pesquisa em audiovisual, especialmente na última década. Por exemplo, o excerto trazido anteriormente neste subcapítulo, de autoria da professora Cecília Mello, faz parte do sétimo volume da coleção de livros do CINUSP, *Realismo Fantasmagórico* (2015), que se dedica exclusivamente a dissertar sobre a construção desse tipo de cinema, desvendando questões sobre sua forma, estética e temática, bem como as interpretações e os significados por detrás dos fantasmas que assombram as produções de diferentes realizadores. Desse modo, destaca-se que já há um debate amplo e bem estabelecido que busca analisar as particularidades desse entrecruzamento de elementos surreais e o realismo estético. Apesar de a coletânea não se apegar ao realismo mágico como chave de leitura, acredita-se que as obras nela exploradas e o conteúdo de tais análises estão alinhados com a definição de realismo mágico cinematográfico defendido por esta pesquisa, e, portanto, podem ser um ponto de partida para a análise estética de *Los Silencios*.

Dessa forma, um conceito central a ser compreendido é o do cinema de fluxo, também conhecido como realismo sensorial e/ou sensível, *slow cinema*, cinema da lentidão. Todas essas nomenclaturas se referem ao mesmo fenômeno, ao trabalho de cineastas que adotam um caráter mais contemplativo em suas obras, que priorizam a dimensão sensorial do filme ao invés da racional. Não é um estilo necessariamente, diz Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013, p.6), mas um “comportamento do olhar” que se opõe à organização filmica e à dramatização cênica clássicas. Enquanto a imagem nesse tipo clássico de *mise-en-scène* agiria para criar um sentido objetivado e fixo, o fluxo busca movimento e incerteza, “trabalha prioritariamente com sensações puras, com atmosferas, com a hipnose da experiência bruta dos significantes materiais (a luz, as cores, o som, a duração, os corpos em movimento)” (ib.). É um registro

diluído, no qual a história transparece através da imagem, mais do que a imagem age em serviço de contar a história; parece ser uma “fronteira entre a narrativa e o registro do real puro e simples” (DE LUCA, 2015, p. 79).

É importante reforçar, contudo, que essa relação do fluxo com o real não é direta, mas se dá no nível da impressão, do efeito. Isso porque o real enquanto conceito é irrepresentável, uma vez que ele é "o que existe por si mesmo" e "a um só tempo", conforme Aumont e Marie (2003, p.252) colocam. O mesmo pode ser dito da noção de realidade, que por sua vez trata-se da "experiência vivida que o sujeito desse real tem; ela está inteiramente no campo do imaginário" (ib.). O que é traduzido para a tela de cinema, então, é sempre um recorte, um discurso que quer aproximar-se da realidade de alguma maneira – mas nunca ser ela própria –, os chamados Realismos. O cinema realista, por sua vez, não é uma unidade homogênea, mas remete à várias tendências e movimentos que buscam, a seu modo, as convenções técnicas, estilísticas e narrativas para exprimir o mundo real. É relevante trazer também uma observação feita por Robert Stam (2008, p.30), que afirma que o realismo filmico é uma noção condicionada histórica e socialmente, "uma fabricação astuta que cria e remodela o que diz".

Para muitos teóricos, como Tiago de Luca (2015) e Erly Vieira Jr. (2020), o tipo de realismo observado no cinema de fluxo pode ser considerado uma espécie de expressão contemporânea do realismo cinematográfico baziniano. Este último teve seu auge enquanto prática na década de 1960 através de movimentos de cinemas novos (como a Nouvelle Vague francesa e o Cinema Novo brasileiro), e teve como principal teórico e defensor o crítico francês André Bazin (1991). Suas reflexões foram feitas entre os anos 1940 e 1950, levando em conta o filme produzido em película, cujo processo de captação consistia em um negativo que registrava a imagem posicionada em frente à câmera. Assim, diferente da pintura ou do desenho, as imagens produzidas pelo cinema e pela fotografia eram mediadas por um aparato mecânico, conferindo aos objetos registrados uma relação de indexicalidade com o real, uma impressão digital exata do momento capturado pela lente. Para Bazin, é nessa relação que o filme possui com a realidade crua de sua captação que mora seu apelo, e o cineasta deveria moldar essa matéria-prima de um modo a valorizar esse atributo para o espectador.

Suas ideias chegam como uma oposição ao cinema russo, que, através de nomes como Eisenstein, Pudovkin e Kuleshov, passava por um período de experimentação com a montagem dialética, que justapunha planos não-contínuos como forma de obter uma significação e compor uma cena. Ismail Xavier (2005, p.89) sintetiza essa diferença: nessa configuração, o discurso filmico era construído “tijolo por tijolo”, com o diretor direcionando

a experiência do espectador, acentuando o que é importante ser visto e o que deve ser interpretado, enquanto a proposta de Bazin para o cinema prezava o “olhar que vai encontrando e explorando” as imagens na tela, desvendando seus significados. O real do cinema, então, não estaria ligado com uma cópia mimética do real empírico, mas com a ideia de ambiguidade, da ausência de significados escancarados e pré-determinados; essa seria a essência de ser e estar no mundo, onde a racionalização dos eventos é responsabilidade da mente humana. Como Andrew (2002, p.34) interpreta esse ideal baziniano: “o espectador deveria ser obrigado a lutar com os significados de um evento filmado, porque deveria lutar com os significados dos eventos na realidade empírica de sua vida cotidiana”.

Em termos técnicos, para aproximar-se desse ideal, Bazin (1991) defendia principalmente o uso de planos abertos, com profundidade de campo, que capturassem no quadro toda a ação dramática, valorizando a interação ator-espaço e permitindo uma visão mais ampla de uma cena, reduzindo o uso excessivo da montagem. Isso traria ao espectador uma libertação do olhar, que poderia escolher o que mirar; desvendar a imagem do plano, junto com o tempo de sua duração. Outras características consideradas realistas por Bazin (1991, p.239) incluem: narrativas voltadas a situações e personagens banais, dotados de um “humanismo revolucionário”, como nos filmes de Rossellini ou De Sica; o uso de intérpretes amadores; a valorização de gravação em locação ao invés do estúdio, pois a sensibilidade do mundo físico – o vento que bate no cabelo do ator durante um diálogo, por exemplo – seria tão importante quanto o que está sendo dito.

Após seu ápice na década de 1960, o realismo volta ao debate apenas trinta anos depois, em meados de 1990, com o início da popularização do formato digital, dos efeitos especiais visuais e das animações gráficas no audiovisual. Esse novo cenário resgata o debate sobre a ontologia da imagem cinematográfica, com teóricos contrários à nova forma de produção afirmando que o cinema estava morto. É neste momento, como explica Tiago de Luca (2015), que surge um resgate nas formas realistas de representação na produção cinematográfica mundial, com o movimento dinamarquês Dogma 95, o Cinema Novo Iraniano e o cinema de língua chinesa, por exemplo, que buscavam retomar esse vínculo. Isso nada tem a ver com o aparato de captação, pois como o autor coloca, “ressaltar a realidade em filmes sempre foi uma questão de escolha; quer dizer, o resultado de estratégias deliberadas, e isso muito antes da emergência digital” (DE LUCA, 2015, p.66). É a essa atualização do realismo, dotado de novos contornos e singularidades, que se atribui a noção da estética de fluxo – nomes como Gus Van Sant, Karim Aïnouz, Abbas Kiarostami e Claire

Denis são alguns dos cineastas expoentes dessa leva, e acredita-se que Seigner posiciona-se nesse meio com *Los Silencios*.

Nessa onda realista contemporânea – sensória – o cotidiano é central. O termo é definido por Vieira Jr. (2020, p.32) como o banal, o indiferente, o inapercebido, o fugidio e inapreensível que é, contraditoriamente, também “o que há de mais importante, uma espontaneidade em que o estagnante e o corrente da vida se confundem, com suas variações mínimas em meio às aparentes repetições”. Como o autor coloca, narrativas que exploram o cotidiano não são novidade, mas a particularidade desta vertente é o olhar para as “sutis modulações de detalhes sonoros, cinéticos e luminosos”, que adota a “riqueza multidimensional” do ser e estar no mundo como ênfase, ao invés do evento dramático clássico. O evento do fluxo, então, está ligado à experiência corpórea – do corpo filmado, do espectador – na minúcia do tempo presente. É uma imagem que narra a partir de sua própria materialidade, desperta a memória afetiva e aproxima sujeito e obra através do sentir, da produção de presença, da experiência de imersão filmica:

Trata-se, ao mesmo tempo, de um estar aqui e lá, na poltrona da sala de cinema e na superfície da imagem, percebida por toda extensão desse corpo ambivalente, que ‘não é um objeto de representação, mas uma zona de intensidade afetiva, um ponto de ancoragem para a articulação de paixões e desejos, uma área contínua de luta política’. (VIEIRA JR, 2020, p. 36)

Em sua dissertação de mestrado, Emiliano Cunha (2014) realizou o trabalho de reunir os esforços teóricos sobre o *slow cinema* e elencou, de forma mais objetiva, que recursos técnicos e temáticos são comumente utilizados neste dispositivo. Através de uma organização elucidativa em formato de tabela, o autor consegue pintar um panorama geral de como cinco atributos principais são combinados, de forma a criar esse comportamento particular do olhar. A seguir, no Quadro 1, estão expostos os critérios criados por Cunha (2014), e sua descrição é uma síntese do conteúdo explicativo elaborado pelo autor.

Quadro 1 - A estética de fluxo

Plano ressignificado	Planos mais abertos (gerais, conjuntos ou sequência) e de duração longa, que capturem toda a função da cena.
Montagem fluída	Função diminuída; menos uso de <i>jump-cuts</i> e elipses, de efeito dialético. Não há urgência em cortar um plano, prolongamento do tempo.

Cinema de atmosfera	Decréscimo de elementos narrativos-informativos como diálogos e ações. Estado de contemplação, de valorização da apreensão sensorial. Abundância de silêncios.
Conflito mínimo	Dilemas particulares, internos, onde não há uma urgência a ser resolvida e sim a exploração de uma condição. Conversas banais.
Escapismo	Localidades que transmitem a ideia de afastamento, de fuga. Seja em uma comunidade pequena ou em metrópoles, o isolamento está presente.

Fonte: CUNHA (2014, p.31-33), adaptado e sintetizado pela autora.

Um exemplo de como esses atributos técnicos funcionam em conjunto pode ser elucidado através da análise de uma cena de 2m13s de *Los Silencios* (Figura 9). Nela, Amparo, refugiada e recém-chegada na Ilha da Fantasia, negocia um emprego em uma peixeira. Durante toda a extensão da cena, esse é o único plano utilizado para retratar a seguinte sequência de ações: as luzes do frigorífico se acendendo; as mulheres passando pela porta; a funcionária mostrando as espécies de peixe e explicando como funciona a pesca e os cargos disponíveis; Amparo optando por exercer uma função braçal; ambas personagens saindo do recinto e, conseqüentemente, do espaço do quadro. É um único plano por onde se movimentam as personagens, eliminando por completo a necessidade de a montagem justapor planos diferentes para abarcar toda a ação, ato que configuraria uma quebra na fluidez visual, conforme os preceitos de Bazin (1991). É o retrato de uma conversa longa, monótona, permeada por pausas aleatórias e sem trilha sonora alguma; é um diálogo pouco significativo em caráter de progressão para o *plot*, assemelhando-se quase a um recorte etnográfico, uma câmera esquecida dentro de um espaço, por onde o cotidiano transborda.

Figura 9 - Cena na peixeira



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

Esse real em tom menor, sussurrado e microscópico, é utilizado para criar um estado de “contemplação meditativa que cria uma zona de indistinção”, diz Vieira Jr. (2020, p.38), que complementa:

[...] ao se manipular dessa maneira o espaço e o tempo filmicos, suspender-se-ia a percepção ordinária, convidando o espectador a abrir-se para uma sensorialidade *extraordinária*, intuitiva, quase clarividente: a macropercepção do ordinário quando essa imagem “crua” é projetada na tela. (VIEIRA JR., 2020, p.38)

É nessa chave que se torna particularmente interessante pensar o cinema de fluxo como uma possibilidade estética para o realismo mágico. Vieira Jr. destaca como o realismo sensorio tem como preocupação abolir fronteiras através da alteridade, da imersão que o corpo do espectador realiza no corpo do filme ao ser afetado pela sensorialidade do corpo filmado, em tela; em essência, derrubar a distância entre obra e sujeito. Para o autor, os limites entre real e imaginário também são misturados dentro dessa embriaguez, o que permite com que o fantástico e “o mais cru dos realismos” sejam tratados “com o mesmo teor ontológico” (OLIVEIRA JR., apud VIEIRA JR, 2020, p.39). Vieira Jr. (2020) destaca ser exatamente o caso do cinema de Apichatpong Weerasethakul, cuja atmosfera de leveza e estranhamento causada pelo torpor audiovisual permite com que espíritos e animais falantes sejam integrados na narrativa de modo a não romperem a ideia de cotidiano, e sim serem integrados a ele, tornando o mítico e o real algo indissociável.

Se uma das características do realismo mágico é o da inserção do sobrenatural de forma objetiva, em um texto cuja linguagem e universo ficcional são realistas, é evidente como o realismo sensorio contribuiria nessa construção. Para exemplificar, observa-se a Figura 10, que traz um pequeno trecho de uma cena de *Uncle Boonmee [...]*, de Weerasethakul, obra já mencionada anteriormente. Boonmee, um ex-militar prestes a morrer de uma doença renal, conversa com sua cunhada e sobrinho à mesa; falam de amenidades, da comida do jantar, da rotina de seu tratamento, de causos do passado (10a); quase 2 minutos se passam nesse mesmo plano. Então, uma figura começa a materializar-se na cadeira vaga (10b): trata-se do fantasma da falecida esposa de Boonmee, Huay. Os vivos reagem à sua presença (10c) com um misto de surpresa e curiosidade, sem temor ou incredulidade vigorosa. Logo a reação inicial passa, e a família escuta Huay contar suas experiências enquanto morta, preparando Boonmee para sua partida iminente, antes de serem interrompidos novamente por outras criaturas fantásticas (10d).

Figura 10 - Aparição fantasmagórica em *Uncle Boonmee*



Fonte: UNCLE BOONMEE (2010)

É necessário notar que a inicial surpresa dos vivos em relação ao evento prodigioso de modo algum impede ou descaracteriza a leitura de *Uncle Boonmee* como um filme mágico-realista. Quando se fala da inserção do surreal na narrativa sem alardes, de forma costurada no real, para um objeto fílmico isso trata-se também de uma questão de linguagem cinematográfica, além da atitude de personagens. Os membros da família podem ter se surpreendido com o espectro dentro da diegese, mas a construção estética feita por Weerasethakul aponta para uma integração natural: longos minutos de conflito mínimo, com conversas banais, precedem e sucedem a aparição; planos estendidos e amplos, que pouco se agitam com a chegada inesperada, garantem a fluidez e o senso de normalidade; a atmosfera contemplativa, silenciosa e sem trilha sonora, que segura um estado de ambiguidade que existe no real. Além dos fantasmas, há homens-macaco, sonhos futuristas e alusões à reencarnação que seguem aparecendo ao longo do filme, sempre apresentados com a mesma lógica sintética da cena da Figura 10, ancorando o filme em um território onde tudo parece plausível, de uma normalidade inquestionável e quase tediosa. Por detrás dessa embriaguez, escondem-se nas entrelinhas, tanto dos eventos maravilhosos quanto dos banais, um subtexto que fala sobre a cultura e a sociedade tailandesa, sobre as crenças budista-animistas, sobre o período de violento militarismo que o país passou nas décadas de 1960 a 1980, e sobre a dicotomia entre modernidade e tradição.

Acredita-se que essa configuração também pode ser aplicada para a leitura de *Los Silencios*, e é essencial para demonstrar como a obra concilia os planos antinômicos (o real e o irreal, borrando suas fronteiras) sem que recaia para a espetacularização ou para a fantasia

completa – uma das marcas mais importantes do realismo mágico. Graças à uma combinação dos elementos destacados por Cunha (2014), apresentados no Quadro 3, o filme de Seigner não apenas naturaliza o irreal, mas também consegue realizar o movimento contrário de dotar a realidade própria de uma aura sobrenatural, suspensa, ou vaporosa, termo usado por Vieira Jr. (2020, p. 38) para definir “aquilo que [ao espectador] é invisível, mas que a atravessa como uma disposição sensorial”. O próximo capítulo, de análise, realizará um trabalho mais minucioso de elaborar essa proposta, mas esclarecem-se algumas conexões de antemão.

Foi estabelecido por Gee (2021) que o realismo mágico cinematográfico é mais uma expressão de poesia do que de espetáculo. É a entrelinha, a sutileza, a multiplicidade de significados envolvidos em uma nuance, os universos de interpretações que derivam de uma imagem carregada de impressões, nunca de certezas. Já para Vieira Jr. (2020), com a redução dos elementos informativos-narrativos demandados pelo cinema de fluxo (diálogos, ações, trilhas) e a valorização das micro-movimentações em cena, todo plano fala alto: “O balançar dos galhos de árvore ao fundo se assumiria tão significativa quanto a ação dos corpos em primeiro plano” (ib, p. 50). Restam os atravessamentos que partem da materialidade da imagem para a construção de uma história, contada por sua atmosfera. Nesse sentido, as escolhas realizadas por Seigner costumam apontar para a direção do fantasmagórico, do maravilhoso – assim, até as imagens mais desprovidas de magia à primeira vista podem tornar-se carregadas de surrealidade.

Ainda, através dessa valorização da realidade de aparência “crua”, como diz Vieira Jr. (2020), valoriza-se a ambiguidade, cara para o discurso mágico-realista, que deliberadamente quer instigar o espectador a confrontar as antinomias entre real/irreal, passado/presente, até que aceite a resolução em sua não-resolução. Deixar que corpos flutuantes no espaço ou paisagens desertas sejam responsáveis por narrar, jogando com o silêncio e a contemplação ao invés da necessidade de explicar tudo, permite com que o espectador seja imerso pela multissensorialidade de tempos e ritmos, não pela racionalização. Assim como o realismo mágico configura uma outra pedagogia, que pede que o espectador desapegue do racionalismo para embarcar na viagem, assim também é a estética do fluxo, que requer um olhar “para além de uma anestesia de sentidos que as convenções do cinema hegemônico há muito promovem” (VIEIRA JR., 2020, p.15), deixando o sensível dominar.

Retoma-se uma colocação de Gee (2021) a respeito do discurso mágico-realista: se um filme consegue fazer com que o espectador *sinta* um espaço, sua mensagem atravessa o espectador de forma mais intensa. *Los Silencios* aproxima o espectador da Ilha da Fantasia, o transporta para esse pedaço de terra e o leva para outro espaço-tempo; aproxima-o também do

cotidiano de Amparo, Nuria, e dos demais moradores da ilha. Assim, quando ocorre a revelação das personagens-fantasma, em meio à uma cena emocional, que explicita pela primeira vez a conexão entre o sobrenatural e um contexto histórico real, a mente do espectador é enviada para um espaço de significação para fora do filme, em direção à História, ao conflito, às vivências culturais daquela população, às formas de representação de uma realidade diferente.

Por fim, é particularmente interessante resgatar uma reflexão trazida por Oliveira Jr. (2013, p.239), que diz que o fluxo “seria o mais próximo que já se viu de um cinema genuinamente barroco”. O autor ressalta que, em outros momentos da história, o cinema barroco esteve associado com excessos carnavalescos, exuberância e efeitos decorativos, mas a estética de fluxo abraça outra faceta do movimento, a dimensão barroca que configura um “retorno à matéria”, o “movimento contínuo de energias e forças” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 242). O autor relembra que Carpentier (1995) já localizava o barroco na arte, em oposição ao classicismo renascentista; este seria a estética dos contornos definidos, marcados pela precisão, pela linearidade geométrica e ordenamento de formas, enquanto o barroquismo seria movimento constante, centros indefinidos, núcleos proliferantes. O clássico é perfeito, equilibrado, absoluto; o barroco é a instabilidade, a desordem, a excitação sensorial. Para o autor cubano, os regimes de narração realistas, que pensavam dentro das linhas do racionalismo empírico e da linearidade, seriam o clássico, enquanto o real maravilhoso americano seria uma expressão barroca. Define-se, então:

O barroco é uma dissolução das formas, um transbordamento da moldura pelos movimentos vibrantes das massas pictóricas: o observador é envolto num campo atmosférico produzido pela apreensão do mundo como imagem oscilante, aparência fortuita; a ordenação geométrica dos planos cede lugar a uma sensação vaga e momentânea das coisas; o conteúdo da cena se emancipa dos limites do quadro; a clareza formal se vê suplantada por um fluxo que atravessa a tela e quase impossibilita a separação dos elementos isolados; a pura sensação da cor, liberta das produções de sentido condicionadas pela forma e pelo contorno, resulta numa atração pelo informe, por tudo aquilo que não tem desenho definido. (OLIVEIRA JR., 2013, p.239-240)

Assim, ambos conceitos, de realismo mágico cinematográfico e realismo sensório acionam, em níveis diferentes, as ideias de ambiguidade, de movimento e renovação, de sensibilidade e atmosfera, de resistência contra a hegemonia das formas dominantes e, por consequência, contra a lógica de produção industrial pós-capitalista. Acredita-se, então, que podem se complementar, com um – o dispositivo do fluxo – sendo uma possibilidade estética viável para que se construa o primeiro. É justamente o caso de *Los Silencios*, o objeto desta

pesquisa, no qual esse entrecruzamento é crucial para a criação da resposta afetiva de encantamento; no capítulo seguinte, serão apresentados em profundidade todos os elementos presentes na obra que contribuem para essa construção.

4 LOS SILENCIOS

Neste capítulo, que empreende a análise final do objeto, é o momento de cumprir com o objetivo que guiou o percurso teórico proposto: compreender os elementos estético-narrativos de *Los Silencios* que dialogam com a forma discursiva do realismo mágico, para demonstrar como esses recursos constroem o encantamento, e como esta contribui para dialogar sobre a realidade latino-americana. O capítulo está organizado em quatro subcapítulos que, por sua vez, dividem-se em subitens. O primeiro trata de uma breve retomada; apresenta-se a metodologia de análise, bem como recapitula o enredo e os principais pontos acionados no longa de Seigner. O conteúdo dos três subcapítulos restantes é destrinchado de forma mais aprofundada neste primeiro subitem, mas adianta-se que cada um deles circunda o objeto a partir de um atributo essencial para sua construção enquanto mágico-realista. Essa divisão se dá da seguinte maneira: na seção 4.2, abordam-se as noções referentes à manipulação do tempo e do espaço; na 4.3, às ambiguidades da paisagem sonora, e, por fim, no 4.4 aos personagens-fantasmas.

4.1 Retomando os passos metodológicos da pesquisa

Los Silencios, filme de 2018, de Beatriz Seigner, se passa na região da tríplice fronteira amazônica, e acompanha a história de uma família de refugiados que se vê obrigada a recomeçar a vida na Ilha da Fantasia, um território ignorado pelas autoridades, ocupado principalmente por outros despatriados da guerra. O pai, Adão, e uma filha do casal (Nuria, conforme é revelado apenas no final do filme) estão desaparecidos e dados como mortos, após serem vitimados por um desabamento, em um incidente planejado pelas paramilícias para atingir líderes sindicais. A progressão narrativa acompanha principalmente Amparo, a mãe, enquanto esta faz pequenos avanços para integrar a si e seus filhos no novo cotidiano (emprego, escola, comunidade), enquanto aguardam um visto para migrar para o Brasil. O pano de fundo da trama é um contexto histórico contemporâneo, real, que ainda se desenrolava durante sua fase de concepção: as negociações de paz na Colômbia em 2016, que buscavam um acordo para dar fim ao meio século de conflito entre o governo e as FARC, a maior insurgência guerrilheira do país. O cenário é complexo e difícil de explicar de forma completa e sucinta, pois é resultado de uma série de sucessivas crises e instabilidades que, se traçadas, retornam inevitavelmente ao início do processo de colonização, conta Fabio dos Santos (2014), mas resume-se a seguir.

As FARC, organização oficializada em 1964, foram um grupo de inspiração comunista, surgido na luta camponesa, que se utilizava de táticas de guerrilha com o objetivo de tomar o poder no país, estabelecendo um Estado socialista, implementando a reforma agrária, entre outras demandas. No campo adversário do confronto encontravam-se as forças policiais do governo colombiano, apoiado por países como os Estados Unidos, e milícias paramilitares de direita como a AUC (Autodefesas Unidas da Colômbia), exércitos privados que direcionavam suas ações contra as insurgências e demais figuras de esquerda. Desde o início da guerra em 1950, a violência faz parte do cotidiano da sociedade civil colombiana, com uma piora expressiva a partir da década de 1970, quando ambas as FARC e as milícias envolvem-se com o narcotráfico. Assim, batalhas por território, por controle da economia advinda da produção de cocaína, pela exploração de petróleo, por controle de regiões, entre outras questões, tornaram a insegurança um lugar-comum na Colômbia.

Entre massacres, sequestros e desaparecimentos, bombas e minas antipessoais e deslocamentos forçados, o país chegou a se ver entre um dos maiores índices de assassinatos do mundo por volta da década de 1980, o auge da guerra. Os dados costumam divergir, mas utilizando os parâmetros apresentados por Dos Santos (ib.) e Jerónimo Ríos (2017), estima-se que, na duração do conflito, 220 mil pessoas tenham sido mortas por motivações políticas, 81% sendo civis. Metade dos assassinatos de sindicalistas no mundo inteiro, nos anos recentes, pertencem à Colômbia. O número de desaparecidos é de 60mil, enquanto 13mil foram vítimas de violência sexual. Em termos de refugiados, estima-se o número de 9 milhões de pessoas deslocadas desde os anos 1950. O fluxo de violência é complexo e profundo, mas o ponto é: entre diferentes agentes perpetradores, a guerra se alastrou de forma generalizada e naturalizada pela Colômbia.

Essa exposição de fatos e dados, por mais breve que tenha sido, apresenta um panorama histórico de *Los Silencios* do que a própria obra nos conta. Apesar de o filme buscar, objetivamente, lançar um olhar sobre esse evento passado, ele o faz de uma maneira focada na subjetividade humana e na experiência interior do indivíduo. A experiência de entrada em seu universo fílmico é típica da visão mágico-realista de Jameson (1995), que coloca a familiaridade como um pressuposto e coloca o espectador em uma imersão súbita em uma substância desconhecida, já devendo assumir uma posição ativa para poder situar-se. Seigner não escancara nada: juntam-se as peças a partir de diálogos vagos dos personagens, de uma eventual televisão em *off* que transmite um trecho das mesas de negociação do cessar-fogo, de um recorte de jornal que passa pela mão de um advogado de imigração. Sutileza parece ser a palavra-chave para o tom do registro feito pela diretora. A partir de uma

trama condensada, focada nos micro-eventos do cotidiano, Seigner compõe uma história sussurrada, em que tudo parece passar pelas entrelinhas. *Los Silencios* é construído principalmente em sua atmosfera, onírica, formada a partir de uma lógica que se aproxima do realismo sensório.

Conforme estabelecido anteriormente, *Los Silencios* se constrói através de uma estética-narrativa diluída, onde a imagem em si torna-se o acontecimento, em vez de eventos dramáticos *stricto sensu*. Corpos ocupando espaços, a duração do tempo das coisas e os sons e as luzes que fazem parte da experiência sensível de ser e estar no mundo ganham prioridade, ajudando a criar um universo filmico próximo ao espectador, que se acostuma com esse ritmo sussurrado. Assim, pequenas nuances e modulações, que, em outros regimes audiovisuais mal seriam percebidos, na obra de Seigner, são sentidas com maior intensidade, pois elas próprias contam a história, atravessando o espectador – muitas vezes, antes que ele próprio perceba o que o atinge, como o *punctum*. Através da inserção de fantasmas nessa configuração, que se aproxima tanto da realidade através da sensibilidade estética e da seriedade temática, cria-se um terreno propício para que o sobrenatural integre o real, abrindo um caminho outro para interpretar o contexto histórico que serve de mote narrativo. Dessa forma, o eixo escolhido para a análise é o de articular o objeto com todo o percurso teórico realizado até aqui, em especial duas frentes: as características primordiais ao realismo mágico cinematográfico e a forma com a qual estas são percebidas em *Los Silencios*, cujas características alinham-se com o cinema de fluxo. Estas articulações serão apresentadas, conforme aparecerem nos eixos deste capítulo.

O segundo subcapítulo é o mais extenso, no qual são exploradas diversas nuances relativas à construção do espaço e do tempo em *Los Silencios*, particularmente no que tange à Ilha da Fantasia, não-lugar fantasmagórico, que tem sua representação visual dissecada nesta seção. Cronologias difusas, sensação de isolamento e deslocamento, repetições cíclicas; essas são características prezadas pelo realismo mágico que contribuem para que os territórios que servem de palco para a narrativa exalem ares de estranheza e irrealidade. Através de planos longos, abertos e com ação mínima, cria-se um efeito de suspensão, dilatando a percepção temporal do espectador para uma lentidão exacerbada, que foge do ritmo da modernidade e, portanto, do tempo-espaço presente. É nessa segunda seção também que são pensadas as imagens poéticas, que ajudam a construir uma ambientação através de impressões e sensações, carregando a imagem material de significados que ultrapassam sua literalidade e expandem o universo filmico.

No subitem 4.2.2, as cenas que se passam na casa da família, um dos principais cenários de *Los Silencios*, são alvo de análise. Único lugar por onde a personagem de Adão transita, esse espaço é utilizado como um terreno à parte, um espaço mítico próprio, onde a imagem simbólica da casa tem poder de atrair as memórias – e os fantasmas – com mais força. Através de uma iluminação baixa e de um jogo com a ambiguidade criado pela repetição de planos, o recinto ganha ares misteriosos, que colocam em cheque sua permanência no tempo-espaço presente.

Para fechar o subcapítulo, no item 4.2.3 a reflexão passa a ser sobre a relação do realismo mágico com o tempo da modernidade, e como isso traduz-se em *Los Silencios*. Uma das forças do discurso mágico-realista está no pressuposto pensado por Carpentier: a experiência do sujeito latino-americano não pode ser narrada a partir de uma forma eurocêntrica. Para diversas culturas que passaram por processos de colonização e hoje são fruto de um amálgama de tradições, o maravilhoso faz parte do cotidiano, seja através de crenças animistas, da convivência com espíritos, ou do horror tão impensável que parece invenção. É o que Jameson (1995) classificaria como camadas de passado acumuladas no presente, ou seja, rastros de costumes pré-capitalistas que sobrevivem na era da globalização homogeneizante, dando aos espaços retratados um ar de outridade. Na Ilha da Fantasia, essa temporalidade múltipla está presente através dos fantasmas, rupturas literais da cronologia; ao mesmo tempo, essa representação ficcional irreal não deixa de apegar-se em uma verdade cultural, baseada na tradição indígena da região amazônica onde se passa o filme, destoante do racionalismo ocidental. Neste subitem, então, o contexto histórico-cultural de *Los Silencios* e a forma discursiva de sua representação são explorados em maior profundidade.

No subcapítulo 4.3, explora-se um elemento importante para a construção da ambiguidade e, portanto, do afeto mágico-realista: a paisagem sonora e o uso do silêncio. *Los Silencios* não utiliza de diálogos marcantes ou trilhas sonoras, deixando o espectador frente a frente com grandes lacunas de tempo onde nada se escuta, a não ser o som do vazio – ruídos ambientes, que costumam ser ignorados pelo ouvido no cinema moderno convencional, por não carregarem informação narrativa valiosa. Nesta seção, argumenta-se como a manipulação do som (ou, da falta dele) contribui para a criação de uma atmosfera que chega a ser inquietante justamente por sua neutralidade.

Por fim, no subcapítulo 4.4, o recurso mais obviamente mágico-realista recebe atenção: o fantasma. Durante toda a extensão do filme, o espectador tem contato direto com os espectros, que em nada diferem da representação dada aos humanos. A materialidade, o movimento e a corporeidade inquestionável dos fantasmas de *Los Silencios* apresentam uma

ruptura com a imagem translúcida e instável que se tem no imaginário popular, gerando uma aproximação entre o corpo espectral filmado e o corpo do espectador. Assim, se a dimensão háptica do cinema de fluxo almeja despertar o afeto, Nuria e Adão são figuras extremamente táteis e simbólicas de presença, sentidas com intensidade como entidades vivas, ainda que estejam mortas, narrativamente falando.

O primeiro subitem da seção, 4.4.1, dá atenção a uma sequência particular, a mais emblemática do filme, que mostra uma rara exceção onde os fantasmas têm voz e falam sobre a sua realidade. Se as técnicas estilísticas do realismo sensorio comumente deixam o espectador com a impressão de estarem assistindo a realidade em estado cru (VIEIRA JR., 2020), a inserção de uma população de fantasmas nessas configurações desperta uma miríade de afetos mágico-realistas. Assistir os espectros-humanos debatendo sobre memória, paz, perdão e morte, é compreender a ligação direta que o fantástico possui com uma realidade histórico-social palpável, e ser ferido profundamente por um *punctum* que direciona para a reflexão. Por fim, no subitem 4.4.2, um pensamento de Jameson (1995) a respeito da cor no filme mágico-realista é aplicado na análise de *Los Silencios*. Os detalhes neon presentes no figurino dos fantasmas, apesar de não adquirirem um valor simbólico até os últimos momentos, criam um contraste com a paleta apagada e sóbria utilizada nas demais cenas. Assim, um leve dissenso visual é criado, o suficiente para criar um toque de estranhamento que engaja com o olhar do espectador.

4.2 Temporalidades, espacialidades

Os espaços têm o poder de evocar espíritos. Eles contêm “tempos empilhados”, nas palavras de Michel de Certeau (1998, p.189), pois um determinado lugar é sempre habitado pela soma de todas as experiências ali vividas, que, de alguma forma, insistem em se manifestar no presente, mesmo que silenciosamente. Talvez por esse motivo, na ficção do insólito de forma geral, exista a tradição de a aparição estar conectada à ideia de localidade; a casa abandonada e a cidade fantasma foram uma vez espaços praticados, ocupados, caminhados, narrados. Nelas, o passado está pronto para se rematerializar na frente de cada novo visitante, demonstrando que toda memória é viva, e nunca é totalmente enterrada. Como de Certeau (ib.) coloca, “só há lugar quando frequentado por espíritos múltiplos, ali escondidos em silêncio, e que se pode 'evocar' ou não. Só se pode morar num lugar assim povoado de lembranças”. Para o realismo mágico, o espaço é mais do que um cenário

estático, é um cosmos móvel (GEE, 2021), uma entidade capaz de preencher a narrativa de forma tão significativa quanto as personagens e suas ações.

A Macondo de García-Márquez, por exemplo, é esse vilarejo isolado, conectado intrinsecamente com a vida de cada membro da família Buendía, de onde não conseguem escapar e são condenados à repetição cíclica das mesmas tragédias, geração após geração. Da mesma forma, quando Juan Preciado chega em Comala em *Pedro Páramo*, logo percebe que está em uma cidade diferente. Em todos os povoados que havia passado no trajeto até lá, diz, via crianças brincando, pombas voando e telhados que refletiam o azul do céu. Já seu destino final era uma vila sem ruídos, solitária, repleta de casas vazias. Conforme vai adentrando o espaço, entretanto, se aprofundando por entre as ruas, percebe que o silêncio é permeado por ruídos e vozes: “E aqui, onde o ar era escasso, ouviam-se melhor essas vozes. Ficavam dentro da gente, pesadas. Recordei o que minha mãe me dissera: *Lá você me ouvirá melhor. [...]*” (RULFO, 2020, p.20). Comala está fora do eixo do resto do mundo, entrar no povoado é se juntar a um ciclo de repetição eterna regido pelos fantasmas, que falam e vagam *ad infinitum*. Da mesma forma que a travessia para um novo lugar apresenta o sobrenatural em *Pedro Páramo*, a chegada na Ilha da Fantasia também pode ser considerada a porta de ingresso em um tempo-espaço mítico, que é regido pelas próprias normas e não pelas leis naturais da cronologia linear.

Com um nome que parece fictício para um lugar que parece inventado, essa ilha é um local real, localizado na fronteira entre Santa Rosa (Peru), Tabatinga (Brasil) e Leticia (Colômbia). Para um lugar que, geograficamente, faz parte de três países, é apenas irônico (maravilhoso?) o fato de que nenhum deles o reivindique ou se responsabilize pela sua gestão – não fornecem energia elétrica e nem fazem coleta de lixo, por exemplo – e o lugar precise se organizar em um sistema autônomo, uma dinâmica que é aludida em *Los Silencios*. O batismo do território, inclusive, foi de responsabilidade dos habitantes (SEIGNER, 2019), como se antecipassem a representação fantasmagórica que receberiam décadas mais tarde, no cinema. Uma terra de ninguém que acolhe a quem foi despatriado; uma zona de trânsito do movimento migratório, um intermédio para quem escapa de uma vida passada e busca renascer, um não-lugar; uma zona limítrofe e fronteira em muitos sentidos, entre rio e terra firme, entre nações e línguas diferentes, entre culturas, entre passado e presente, entre a violência e o recomeço, entre a vida e a morte, entre fantasmas e humanos. Ou seja, entre o real e o irreal, nessa sinuosidade essencialmente mágico-realista.

É uma heterotopia, de acordo com o pensamento de Foucault (2013, p.20): um “*contraespaço*” (grifo do autor), “esses lugares reais fora de todos os lugares”, “essas

contestações míticas e reais do espaço em que vivemos”. O espaço heterotópico é um recorte à parte, que opera em uma lógica diferente do restante, assumindo formas variadas a depender de onde e quando está localizado, podendo sempre se formar, se dissolver e se modificar conforme as sociedades também mudam e evoluem. Prisões, clínicas psiquiátricas, asilos, são um tipo de heterotopia, criadas com o objetivo de separar pessoas que desviam do ideal utópico de espaço. As colônias do século XVIII, zoológicos, estufas, lugares que tentam recriar em si outro espaço real, no geral, configuram arranjos heterotópicos. Há também aquelas que são “parentes, se quisermos, das heterocronias”: bibliotecas e museus, lugares onde o tempo opera de um jeito singular, onde o ser humano tenta pará-lo, acumulá-lo ao infinito em um espaço privilegiado, ou, como explica Foucault, “a ideia de construir um espaço de todos os tempos, como se este próprio espaço pudesse estar definitivamente fora do tempo” (ib., p. 25). Os espaços heterotópicos funcionam deslocados do eixo, operam em um tempo-espaço mítico, particular ao seu funcionamento, e são reais ao mesmo tempo que desafiam uma realidade maior – é possível perceber como o conceito pode ser pensado de forma mais literal se for aproximado do real maravilhoso, que carrega essa disjunção como marca, que almeja a coexistência do ilógico com o lógico.

A Ilha da Fantasia real já poderia ser lida como uma heterotopia, pois representa um não-lugar, um território de transitoriedade e não-pertencimento, mas sua representação ficcional em *Los Silencios* potencializa essa possibilidade. Uma comunidade criada, isolada, que funciona com a própria lógica de gestão, que só é acessada por despatriados que necessitam de refúgio, e que, por seu caráter sobrenatural (pelos fantasmas que lá habitam, acumulando camadas temporais de forma literal), é também uma heterocronia. A sensação de deslocamento, de ingresso em um terreno alheio ao tempo e espaço tidos como norma nas sociedades pós-modernas, permeia a construção visual da atmosfera da Ilha da Fantasia, contribuindo para a criação do afeto mágico-realista.

Os territórios que servem de cenário para o filme são divididos em duas regiões: a ilha em si e a cidade de Leticia, figurada em menor proporção. O município colombiano é onde há movimento, comércio, circulação constante de pessoas, trânsito, aparelhos celulares e ventiladores (Figura 11). Onde há o som de televisões ligadas, buzinas, crianças brincando – barulhos da vida agitada, que refere à modernidade. É onde Amparo trabalha, onde está a escola das crianças, onde se encontram os advogados e os órgãos responsáveis pela mobilidade dos refugiados. Leticia é o espaço reservado para a burocracia, para cumprir com as demandas que acompanham a lógica econômica e social, para ter contato com o mundo fora da ilha – a reportagem que fala das FARC ao fundo, o telefonema de Amparo com o

advogado, a papelada e os vídeos que comprovam o risco de vida que a família sofria em San Martín. As cenas que se passam na cidade costumam ser dotadas de diálogos sistemáticos entre Amparo e as autoridades – o que auxilia na conexão temporal da obra com o contexto contemporâneo –, e trocas banais entre mãe e filho sobre tabuada, churros, e outras amenidades que constituem as relações humanas. Mais importante do que analisar o conteúdo exato de cada cena é possuir uma visão geral de como Seigner constrói Leticia: uma âncora no presente temporal, um recorte dos afazeres pequenos e cotidianos em uma cidade moderna, ainda que bucólica e pequena.

Figura 11 - Representação de Leticia



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

Viaja-se agora para a Ilha da Fantasia. Lá, as cenas se concentram quase absolutamente em dois espaços: o espaço interno da casa da família e as ruas a céu aberto da Ilha. Essa paisagem externa não possui avenidas, comércio ou pedestres, e sim palafitas que contrastam com a natureza, o espaço das florestas e do rio. Os *frames* da Figura 12 apresentam uma composição comum com a qual o espaço é retratado: câmera estática, plano geral muito aberto, de duração alongada. Em todas as cenas representadas na Figura 12, não há uma progressão narrativa no sentido estrito (ação ou diálogo significativos para o avanço de um *plot*); são fragmentos transitórios que criam a atmosfera da Ilha da Fantasia, despida da agitação, mas preenchida pelas florestas. Na Figura 12b e 12c, por onde os corpos minúsculos

passam, rasgam o espaço com a trajetória de seu caminhar, como se fossem a única coisa viva e móvel dentro de um lugar sem-ar (o *airless lieux*, que Gee [2021] nota em Delvaux). O espaço desperta a mesma aura metafísica inquietante de uma pintura de Giorgio de Chirico, que conseguia conferir às praças e avenidas um ar misterioso, mágico, apenas por remover a presença humana, e representando-as em sua materialidade mais pura, nas formas geométricas precisas, nas sombras que se formam quando a matéria encontra a luz do sol; a precisão tão real que deforma. A duração desses planos é longuíssima, se compararmos com outros filmes contemporâneos.

Figura 12 - Representação da Ilha da Fantasia



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

Existe uma métrica para a análise filmica quantitativa chamada *Average Shot Length* (ASL), que em português pode ser traduzida por duração média do plano. Na década de 2010, o ASL de um filme de língua inglesa era de 2.5 segundos por plano, um número que vinha decrescendo exponencialmente conforme o passar dos anos¹⁷. A Figura 12c, cuja ação dramática consiste apenas em Amparo e Nuria caminhando, dura 29s; ambas as Figuras 12b e 12d duram 18s cada; o 5a, 11s – além desses, a lógica de planos mais longos é reproduzida por toda a trama, suprimindo, assim, a necessidade de uma montagem mais ativa, truncada, que precisaria unir muitos ângulos de uma mesma ação – para o fluxo, seria quebrar a contemplação do real. Aumentar a duração de um plano sem aumentar a sua função dramática, permitindo que o olhar do espectador passeie por entre as casas, observe o vento

¹⁷ DATA FROM A CENTURY OF CINEMA REVEALS HOW MOVIES HAVE EVOLVED *In*: MILLER, Greg. **Wired**. Estados Unidos, 08 set. 2014. Disponível em: <<https://www.wired.com/2014/09/cinema-is-evolving/>> Acessado em: jan/2024

batendo nas árvores e acompanhe o movimento do andar, é a lentidão a que se refere a estética de fluxo. É dilatar o tempo, suspendê-lo; para o corpo que está acostumado com a velocidade – não apenas das imagens cinematográficas, mas dos vídeos cada vez mais dinâmicos da internet, da notícia de hoje que já é antiga amanhã, do transporte que atravessa cidades e continentes em poucas horas. Os filmes que se enquadram nos modelos de construção mais clássicos suprimem esses tempos mortos, de não-ação, em prol de uma lógica narrativa. É o contrário do observado em *Los Silencios*, que o almeja e o preserva – é um estranhamento, uma ruptura com a percepção hegemônica; é algo que desperta uma espécie de afeto diferente para com a imagem.

Ainda, reforça-se como a presença da natureza – das árvores, dos insetos, da floresta, do rio – e o afastamento da civilização são ressaltados pelas imagens da Ilha da Fantasia, em um escapismo almejado pelo *slow cinema*. Vieira Jr. (2020, p.130) coloca que as paisagens florestais nesse tipo de dispositivo costumam funcionar como “uma possibilidade de heterotopia intimamente associada a um estado das coisas em que o irracional, o mágico e o sensorial irrompem como forças-motrizes”. Ela é múltipla, de acordo com o autor, pois consegue ser simultaneamente macro e microscópica, perene e provisória, estável e instável; evoca “um estágio pré-civilizatório”, “diverso da racionalidade cronológica urbana”, e, por isso, um território fértil para que “a percepção ordinária de espaço e tempo seja constantemente posta em questão” através de uma representação pelo olhar do fluxo (ib., p.131). Aqui, percebe-se como os objetivos afetivos do realismo mágico e sensorial se encontram, e este último pode contemplar a expressão estética cinematográfica pedida pelo primeiro.

Essa escolha estética da desconexão temporal faz sentido para o grande arco narrativo que está sendo contado: a demora é o tempo da espera, que parece infinito aos indivíduos em trânsito (VIEIRA JR., 2020). Amparo e Fabio aguardam a liberação do visto para migrarem para o Brasil, terra natal de Adão; no entanto, ela precisa que os restos mortais dele e os de Nuria sejam encontrados para poder seguir viagem. Além da lentidão, o efeito de suspensão dessa composição visual que se baseia no trinômio plano longo, geral e estático, é aliado a outra construção importante que é a do vazio. Retoma-se a imagem de Comala, onde o personagem que chega percebe o insólito pela ausência: em outros povoados, os gritos das crianças preenchiam as tardes, os animais voavam nos céus iluminados, as pessoas transitavam pelas ruas; já Comala era a “vila sem ruídos”, marcada apenas por passos ocos contra pedras, repleto de “casas vazias; as portas cambaias” (RULFO, 2020, p.19) – a cidade-fantasma, assim como a ilha de *Los Silencios*. Na Figura 12, o caminhar dos corpos é

a única coisa a se observar, a falta de informação e de movimento fazem o tempo passar mais devagar.

A sensação torna-se mais palpável quando comparada com a Figura 13, por exemplo, que mostra uma cena ambientada em Leticia, uma das raras ocasiões em que o espaço urbano é enquadrado dessa forma. Nesse plano único de 17s, Nuria e Amparo atravessam uma avenida, cruzando da Colômbia para o Brasil. Os dois corpos se perdem em meio a motos, carros, carroças, cachorros, pedestres, placas e postes, que emitem uma cacofonia característica do caos do tráfego de automóveis, e movem-se rapidamente na tela. Assim como as cenas representadas na Figura 12, a cena em Leticia não é dotada de um grande valor informativo-narrativo, e sim utilizada para ambientação, para a construção sensível de um espaço. Apesar do mesmo enquadramento – plano aberto, longo e parado –, seus efeitos não são os mesmos. A Figura 13 é caótica, o movimento de veículos ocupa o olhar do espectador já acostumado com o vazio e o marasmo da Ilha, que tenta apreender todas as informações enquanto é estimulado pelos sons de buzinas. A ação é tanta que, à primeira vista, o espectador pode nem enxergar as protagonistas cruzando a avenida em meio a outros elementos para se prestar atenção; já quando estão na Ilha, é impossível ignorar qualquer gesto de seus corpos, pois são a única coisa viva em tela.

Figura 13 - Plano aberto em Leticia



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

A estética da ausência e do vazio não se faz presente apenas nos planos gerais de natureza, mas é visualizável de outras formas, como nos instantes da Figura 14. Esses fragmentos, que focam em objetos e detalhes da paisagem da Ilha, são inseridos pela montagem como um interlúdio entre cenas; sua função não é de avançar a narrativa, mas, sim, de contribuir para a atmosfera fantasmagórica. Como aponta Emiliano Cunha (2014), a

relação de causa e efeito lógico toma um papel secundário no olhar do fluxo, sendo mais importante “a construção de sentido a partir do sensível” (ib., p.146) Esses planos estáticos, que duram todos algumas dezenas de segundos, mostram nada mais do que o espaço físico sob a ação dos elementos, e não dos seres humanos. É como se apontassem para o fato de que à ilha falta vida, falta quem habite seus espaços, quem caminhe por suas “ruas”; se fosse possível olhar para os lugares e ver somente quem é vivo, sobra-se pouco ou quase ninguém, apenas o ritmo das águas, dos ares, da terra. Em um desses planos, por exemplo, passam-se quase 20 segundos observando o movimento ondulatório de uma lona contra o vento, ao som do plástico batendo junto com o zumbido agudo e ininterrupto das cigarras, tão alto em meio ao silêncio quanto uma serra elétrica. Sem adentrar ainda na seara dos elementos narrativos-informativos que complementam a percepção do território – os diálogos, os personagens –, a ambientação que Seigner cria para Ilha da Fantasia por si só já poderia receber o adjetivo de fantasmagórica: um lugar ermo, afastado, cujo fluxo temporal está fora do eixo do ritmo da modernidade. É uma construção sutil, mas entende-se que é na manipulação da estética realista contemporânea em direção ao *algo* inquietante que se localiza um pilar importante para a criação do afeto mágico-realista no longa.

Figura 14 - A estética do vazio da Ilha da Fantasia



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

A respeito dessas imagens, há um paralelo que pode ser traçado a partir do pensamento de Franz Roh, conforme lido por Gee (2021). Não há nada inerentemente fantástico em uma lona balançando ou em gotas de chuva chocando-se contra um rio. Entretanto, a forma com a qual eles são figurados, com tamanha atenção e duração prolongada, em um estado de solidez e materialidade que privilegia o seu movimento, suas

cores e sombras, seus contornos límpidos e precisos, é capaz de revelar algo a mais, mágico, puramente a partir de uma realidade tão bruta que deforma a percepção e faz perceber a surrealidade que há no cotidiano.

A criação de temas e sensações através da imagem lembra um comentário de Gee (2021, p.17), já citado anteriormente, que afirma que a magia de *El Espiritu de la Colmena* “chega através de uma série de correspondências e palimpsestos que parecem unir-se para formar uma ideia”. Tal afirmação também pode ser feita sobre *Los Silencios*: é no acúmulo das pequenas imagens sensíveis do cotidiano, e não em algo escancarado, que se transmite a aura de mistério e que se criam os significados, que se constrói uma forma poética. Bachelard (1997) cita a seguinte frase de Gabriele D'Annunzio: “Os acontecimentos mais ricos ocorrem em nós muito antes que a alma se aperceba deles. E, quando começamos a abrir os olhos para o visível, há muito que já estávamos aderentes ao invisível” (D'ANNUNZIO apud ib., p.18). A imagem poética carrega “uma matéria onírica rica e densa que é um alimento inesgotável para a imaginação material” (BACHELARD, 1997, p.20), então há muito em seu registro que aponta algo para além de si, que é capaz de despertar afetos e alumbramentos em um espectador, por vezes antes que o mesmo consiga identificar o que (ou como, ou porque) o atravessa.

Uma dessas imagens recorrentes, que permeia toda a narrativa e é carregada de significados, é a do rio. O primeiro contato que o espectador tem com o universo de *Los Silencios*, em sua cena de abertura, é justamente o rio (Figura 15). De imediato, o navegar em suas águas já anuncia o tom adotado no restante da obra; o rio alerta a entrada em um espaço rarefeito, suspenso, à parte, e indica a atitude que o espectador deve adotar perante a imagem, de trocar a racionalidade pela sensorialidade. A cena é um plano sequência, com a câmera posicionada em primeira pessoa em um ângulo aberto, uma câmera-olhar. O corpo do espectador é colocado como mediador logo no primeiro contato com a trama, uma imersão brusca – o choque de entrada de Jameson (1995). Aquele que olha a cena segue o mesmo caminho do barco que carrega Amparo e sua família, como se fizesse o trajeto em sua companhia, tentando apreender o ambiente no mesmo tempo que as personagens também o fazem. Escuta o som do rio em contato com a madeira e a sinfonia de zumbidos de insetos que fazem parte do ecossistema da ilha; ninguém fala e não há trilha. Enxerga-se apenas através dos feixes de luz de uma lanterna, que reflete, trêmula, contra a ondulação da água e desvenda uma névoa translúcida que flutua sobre o rio. O espectador identifica um ponto de luz mais forte vindo do canto direito, para onde a embarcação lentamente vai se direcionando, até a forma de uma mulher conseguir ser delineada, aguardando à margem. A cena dura quase

2 minutos, tem como objetivo fazer *sentir* o espaço, transportar para dentro da atmosfera fílmica. As escolhas estéticas até aqui indicam que a história não será contada apenas nos diálogos e ações, mas principalmente em toda luz, todo som, todo movimento.

Figura 15 - Chegada pelo rio



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

A água, afirma Bachelard (1997, p.17) em *A Água e os Sonhos*, é “um ser total: tem um corpo, uma alma, uma voz. Mais que nenhum outro elemento, talvez, a água é uma realidade poética completa”. O autor, que se dedica a decifrar a origem dos devaneios das imagens da água em textos que vão de Shakespeare a Allan Poe, apresenta uma série de significados associados com sua aparição – fala em águas claras, violentas, amorosas, maternas, pesadas, melancólicas. O que fica claro para Bachelard, entretanto, é que ela é a substância da vida (o leite materno, o fluido amniótico), mas principalmente a da morte; é o elemento transitório, é a metamorfose. Evoca a imagem do barqueiro da mitologia grega, responsável por carregar as almas penadas na travessia do rio Estige, que separa o mundo dos vivos do submundo. A presença de um barqueiro na poesia, diz, é quase sempre “fatalmente tocada pelo simbolismo de Caronte” (ib., p.80). Cruzar um rio, então, sempre traz a ideia de um além, de passagem metafísica, de ingresso em “outro lado” – este costuma ser a morte, pois a barca “vai sempre aos infernos. Não existe barqueiro da ventura” (ib., p.82). Os

minutos iniciais de *Los Silencios*, então, já são capazes de dizer muito somente através da voz do rio: estão todos, personagens e espectador, prestes a adentrar um território do reino do insólito.

Ainda, é fácil perceber como a figura de Caronte, da navegação e da travessia, é uma imagem poética que é evocada com alguma recorrência em um espaço fluvial. De todas as formas, coberto por diferentes variações, diz Bachelard (1997, p.81), o imaginário dela derivado sempre é consistente, pois é dotada de uma unidade onírica sólida, de forma que todos os barcos misteriosos com seus condutores, “por mais que atravesse um simples rio, ele traz o símbolo de um além”. Nuria, é discutível, não aceita ou não está ciente de sua morte, sendo a assembleia fantasma a ocasião onde a menina finalmente reconhece que ela própria é um desses espectros. Nos minutos finais do filme, ela é conduzida por sua amiga Exlendy até a derradeira reunião, em uma longa sequência silenciosa de 1m54s, enquanto a câmera acompanha as duas garotas a bordo de um pequeno barco de madeira, atravessando o rio para cruzar o plano metafísico mais uma vez (Figura 16).

Figura 16 - Chegada na assembleia fantasma



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

Como se a aceitação da menina fosse a última coisa faltando para que seus restos mortais pudessem ser encontrados, enquanto a reunião ocorre, Amparo recebe a carta

informando que o corpo da filha e o de Adão foram encontrados. *Los Silencios*, então, se encerra da mesma forma que inicia, com uma longa procissão de barcos que cruzam o rio para realizar os ritos fúnebres com todas as caixas de ossos devolvidas para os moradores da Ilha da Fantasia (Figura 17). Morrer, diz Bachelard (1997, p.77), “é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio”; a morte é uma viagem e a viagem é uma morte, diz. A partida que ocorre nas águas, para o autor, é a que a encara como uma aventura, não como a última, mas sim a primeira viagem, é o estado de transição. O cântico, que vivos e mortos a bordo das embarcações entoam juntos no funeral, corrobora essa ideia. Traduzido para o português, o cântico diz: “como sementes, vamos renascer para fazer desse mundo um lugar de abundância para todos”¹⁸. É uma música que, na cultura local, representa a ideia de passagem, de mudança de fase – essencialmente, de travessia.

Figura 17 - Ritos funerários



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

Neste subcapítulo, buscou-se demonstrar como a representação visual da Ilha da Fantasia é essencial para a criação da atmosfera fantasmagórica de *Los Silencios*. É graças ao movimento da cidade de Leticia que é possível perceber com maior intensidade como a ilha opera em um eixo deslocado, em um ritmo suspenso do restante do mundo. O olhar da estética de fluxo é a forma estilística que contribui para tal lentidão, com planos alongados desprovidos de valor narrativo, onde nada parece acontecer a não ser a contemplação dos corpos em contraponto com o vazio, ou, em outros casos, o isolamento completo. Os planos em que Amparo caminha pela terra deserta, ou as passarelas de madeira sem pedestres, por

¹⁸ DEBATE | *Los silencios* + Beatriz Seigner. Bate-papo no CINUSP, São Paulo, em 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_VqjEJrfjKw> Acesso em jul/2023.

exemplo, são formas sutis de ressaltar a estranheza das portas e janelas vazias, das ruas ermas; a falta de barulhos de vida. A lógica do esvaziamento, embora pareça contraditório, enriquece a narrativa de significados simbólicos ao mesmo tempo em que contribui para a criação de uma ambiência onírica, na seguinte lógica:

Ver um mundo estranho e novo, mas que é o nosso mundo, a partir de uma sensação de esvaziamento e esgotamento. Esvaziamento menos decorrente de uma crise existencial, mas de percepção semelhante à de Cage, que entende o silêncio como cheio de sons. Também o vazio é pleno de coisas. (LOPES, 2012, p.117)

Os vazios, os silêncios, a lentidão, as repetidas travessias sobre as águas, em última instância são signos da morte, da diferença, da alteridade, que está impressa tanto nas imagens solitárias que interpelam a trama como fragmentos, quanto nas que constituem cenas emblemáticas e de forte teor narrativo-informativo, como no caso da procissão final, pelas águas do rio. Todos esses elementos sutis, que sussurram significados para o espectador, contribuem para que a atmosfera filmica seja contaminada com realismo mágico.

4.2.2 O espaço mítico da casa

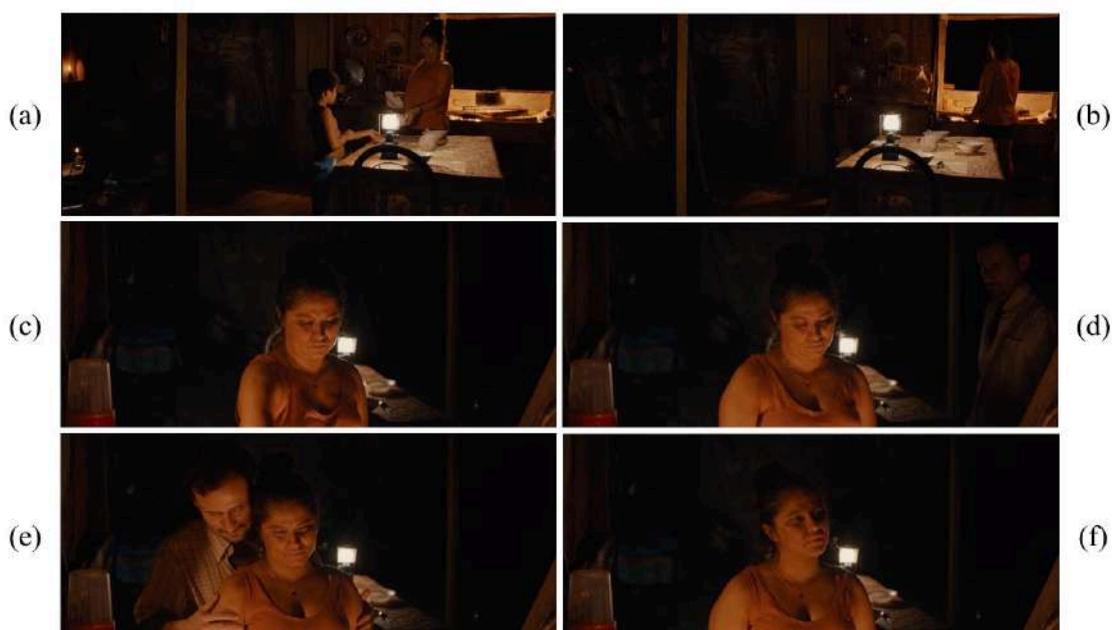
Um cenário à parte que se faz necessário observar é a casa, espaço dotado de um poder de atração, já dizia Bachelard (1978, p.200) em sua *Poética do Espaço*. Era no lar da família Buendía onde Aureliano Segundo conversava com o fantasma do cigano Melquíades, onde Rebeca via suas memórias em carne e osso caminhando por entre os corredores, onde Prudencio Aguilar tornava a aparecer para seu assassino, José Arcadio. A casa é “um verdadeiro cosmos”, é “nosso canto no mundo”, é o primeiro lugar em que o ser humano se sente protegido, pois ela afasta do perigo e das intempéries que existem no mundo exterior; ela o abriga; é a conexão com toda a sensação de segurança já sentida, “é um grande berço” (ib.). Nesse sentido, Bachelard quer dizer que a casa não é um endereço fixo, mas a essência de sua noção. Toda nova casa pode ser *casa*, pois o espaço do lar é vivido tanto em realidade quanto em virtualidade, através do devaneio que resgata a sensação de proteção:

Por consequência, todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores de onirismo consoante. Não é mais em sua positividade que a casa é verdadeiramente “vivida”, não é só na hora presente que se reconhecem os seus benefícios. O verdadeiro bem-estar tem um passado. [...] Assim, a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradas, viajamos

até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. (BACHELARD, 1978, p.200)

Quando desembarca na Ilha da Fantasia, Amparo é imediatamente conduzida por Abuelita para seus aposentos, uma palafita de madeira que se assemelha a todas as outras da região. Diferente de Nuria, que chega de barco com a mãe e transita por outros espaços, é entre as quatro paredes da casa da família que Adão vai aparecer ao longo da narrativa. Na Figura 18, é apresentada a primeira interação que Adão possui com a esposa. Durante os preparativos para o jantar, depois de arrumar a mesa com Fabio (18a e 18b), a mãe vira-se para observar a panela no fogo. A tela está quase dividida em terços, dois deles sendo ocupados pelas sombras, um espaço morto, enquanto apenas a faixa ocupada por Amparo e os utensílios de cozinha são banhados pela luz. Na troca de plano (18c), vemos a mulher parada por 17s, enquanto as labaredas refletem em seu corpo. Entrando no quadro como quem sai da penumbra, do mesmo canto antes ocupado pelo vazio (18d), Adão para atrás de Amparo e a abraça, beija seu rosto, acaricia seus ombros, enquanto a mulher altera a expressão em seu rosto – um microgesto, uma minúcia –, mas permanece pela maior parte impassível durante os 32s em que estão juntos (18e). Por fim, manda Adão buscar água; da mesma forma que ele entrou, sai de quadro, deixando o plano terminar em uma imagem idêntica a seu início, com a diferença que agora o olhar de Amparo mira ao longe (18f).

Figura 18 - Amparo e Adão



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

O que chama a atenção imediatamente, especialmente se comparado aos outros *frames* apresentados anteriormente, é a iluminação – Gérard Betton (1987, p.55) já afirmava que o recurso da luz, que é “um cenário vivo e quase um ator”, é crucial para criar ambientação, clima. A manipulação da luz tem a capacidade de evidenciar elementos e de esconder outros, criando contrastes propositais que direcionam a visualização. Não é acidental, então, que as cenas externas nos campos e florestas da Ilha da Fantasia costumem ser diurnas, enquanto a casa apareça majoritariamente à noite, período onde as sombras consomem os quartos. Mesmo quando o plano é mais aberto (18a, 18b), recurso que deveria cumprir a finalidade de melhor apreensão do ambiente, pouco se consegue identificar do restante dos objetos que compõem o cômodo – a mesa com os quatro pratos postos é o único móvel destacado. Quando a câmera capta Amparo e Adão frontalmente, o contraste com o fogo ilumina somente os corpos em cena, deixando no escuro tudo que está em segundo plano no campo visual. Esse efeito de iluminação dá a impressão de que os personagens estão flutuando no espaço, que a interação entre eles ocorre em um não-lugar. O efeito é reforçado com a entrada e saída de cena de Adão (18d), que parece sair do além, ir e vir de lugar nenhum, pois não há um extracampo nítido para onde possa ir. É nesse espaço lúgubre, desprovido de tecnologia, de luz elétrica, de marcas da vida contemporânea, que o passado irá transbordar – afinal, o local já parece estar deslocado do presente. Como se entrar na casa, fisicamente, o transportasse para o tempo das memórias, para o imaginário de outras casas; são nesses cômodos que Amparo torna-se outra, vulnerável. Se em Leticia, a mulher é a única responsável pelo destino de sua família, no seu devaneio do lar há o marido-fantasma para lhe acompanhar na nova realidade, prestando apoio, dando carinho, estando presente.

Outro recurso que vale observar diz respeito a dois *frames* específicos dessa cena, que operam sob uma lógica que se repete ao longo de cenas dentro da casa, que contribuem para a preservação do mistério, ao passo que apontam para uma aura fantasmagórica ao mesmo tempo que estão calcados na estética realista. Observa-se a maneira com que o segundo plano da cena começa e termina (18c e 18f). De forma análoga, traz-se o primeiro e o último plano de outra cena (Figura 19), que retrata uma janta da família, que é permeada por um diálogo ameno entre mãe e filho. No meio da refeição, Adão e Nuria precisam se levantar da mesa para tapar uma fresta aberta na janela, por onde entra uma rajada de vento. No cinema de fluxo, já estabelecido, existe uma valorização dos tempos-mortos: os planos que se fixam em silêncios, pausas ou falas e acontecimentos banais por tempo demasiado, muito mais do que necessário para um possível valor informativo, e a subsequente montagem que se recusa a

cortar no momento em que termina a ação – recursos técnicos que contribuem para um cinema de atmosfera, que valoriza o sensorial.

Figura 19 - Paralelos na janta da família



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

No caso de ambas as cenas, há um efeito semelhante. Uma longa permanência da câmera em uma conjuntura visual (18e, 19a), seguida de sua contraparte análoga, mas sem a presença dos corpos fantasmagóricos (18f, 19b). Isoladamente, são um exemplo clássico do rótulo que muitas vezes é atribuído ao cinema de fluxo, o de que “nada de 'importante' ocorre” (VIEIRA JR., 2020, p.58), visto que os demorados planos consistem, respectivamente, em uma mulher parada em frente ao fogão e indivíduos comendo, ambos em silêncio. O tempo das ações aproximam-se de seu tempo na vida real, com a insignificância do dia-a-dia como protagonista, a ausência de “ação dramática” – uma aproximação com a percepção de realidade. Lembra, porém, o pesquisador André Parente (apud Cunha, 2014, p.65): “não há, de um lado, as imagens e, de outro, os acontecimentos. As imagens são acontecimentos”. Em *Los Silencios*, onde o evento narrativo é diluído, diminuto, isso se torna particularmente importante – saber sentir as imagens, absorver a ambiência. Há um esforço nessas composições em colocar o estatuto da presença de Adão em um estado de ambiguidade, de contradição. Começa pelo reforço de sua materialidade: ele abraça e conversa com Amparo por um longo período de tempo; come a comida que está na mesa e vemos seu prato posto mesmo depois de sua saída, o que sugere que ele de fato estava sentado à mesa; move objetos, que depois são encontrados no mesmo lugar em que deixou. Pela operação de uma estética de fluxo, à imagem é conferido o efeito do realismo, da concretude bruta do que está em frente à lente objetiva. Ao mesmo tempo, essa combinação de planos aponta para uma existência corpórea incerta, como se dissessem: à esquerda o que se experiencia no devaneio, no sensível, na experiência espiritual; à direita a verdade racionalista, o que se vê e é palpável.

Esse tipo de plano pode ser interpretado, então, como uma tradução do jogo com a ambiguidade observado por Hegerfeldt (2005) nos textos do realismo mágico, como exemplificado em García-Márquez, nos quais o autor se demonstra ciente da tentação da mente de seu leitor em tomar a abordagem lógica, e ler o prodígio sobrenatural apenas como metáfora e não como acontecimento. Como os fantasmas, a chuva de luz ou a teia de amor são narrados pelo colombiano a partir de uma linguagem de código realista inquestionável, sintética e objetiva; o leitor se vê seduzido por tomar a abordagem cética. Porém, a sensualidade da forma mágico-realista, diz a autora, é que se deve interpretar todo evento como literalidade – argumenta-se aqui que em um gesto poético, conforme descrito por Bachelard (1997), se permitir ser encantado, aceitar o convite à viagem da imaginação. Assim, Adão e Nuria evidentemente são uma reificação da memória, uma forte lembrança e desejo de presença vindos de quem sobreviveu a eles; ainda assim, eles de fato existem em carne e osso. A estética do realismo sensório, em combinação com o insólito, é um canal para o afeto mágico-realista tomar forma, onde os mortos podem andar sutil e sensivelmente entre os vivos, no fino borramento entre fronteiras metafísicas permitido pelas imagens.

Retornando à análise de cenas, apresenta-se um dos poucos momentos onde o diálogo também é revelador. Assim como a filha, o pai também costuma ser uma presença silenciosa (e a figura dele é secundária às duas mulheres da família, que possuem os maiores tempos de tela), sendo a sequência da Figura 20 a única ocasião em que seu personagem fala. A cena dura aproximadamente 6 minutos, e começa com Amparo e Nuria cozinhando em silêncio (20a). Depois de 35s, a mãe pergunta: “Fez a lição de casa?”, Fabio responde em *off* que não, e Nuria levanta-se, pega a mochila e sai de cena. Após (20b), Adão se junta a Amparo no balcão. Passam os próximos 55s em uma intimidade já conhecida, um carinho sutil; a mulher o repreende com o olhar por estar comendo a massa crua, o cutuca para ajudar ao invés de atrapalhar. Passados esses quase 2min iniciais, Amparo finalmente pergunta: “O que achou da proposta do advogado?”. Amparo refere-se à indenização que lhe é devida pelas mortes no deslizamento, mas que só poderia ser coletada uma vez encontrados seus corpos. O advogado contratado pela mulher propõe que ele próprio volte a San Martín para acompanhar as buscas, mas em troca de retenção da maior parte do valor. Adão é contra, acha que devem negociar direto com a petrolífera – nota-se como o homem argumenta logicamente sobre a procura de seus próprios restos mortais, como se confirmando que serão encontrados. Após um longo período de silêncio, ele desabafa seu descontentamento com a situação em que a família se encontra de forma geral:

Figura 20 - Amparo e Adão discutem



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

ADÃO: Você deveria ter ficado lá. Daqui como vamos pressionar?

AMPARO: Como assim? O que você queria que eu fizesse? Ficasse lá vendo como matavam mais gente? “Vocês não deveriam ter saído de lá” [...] Eu sempre tenho que me virar para nos tirar das encrencas que você nos mete. Você sempre nos coloca em perigo. Olha o que aconteceu em San Martín. Tudo ia bem. Aí chegou a petroleira. E quando as coisas ficaram feias, você não me deixou voltar para Cali.

ADÃO: E deixar pra trás tudo o que construímos?

AMPARO: Ficou tudo do mesmo jeito. Já não podemos voltar, está tudo destruído. Não sobrou nada. O que iríamos fazer lá? Melhor, vamos para o Brasil.

ADÃO: O que vão fazer no Brasil? Passar a vida fugindo?

AMPARO: Você que nos colocou nessa situação. Eu falei para você não se meter. Que não fizesse essa denúncia...

ADÃO: O que você queria que eu fizesse? Que ficasse quieto? Destruísse tudo que construímos? A escola das crianças? A cooperativa agrícola? As 200 casas que levantamos do nada?

AMPARO: Sim. Agora eu tenho que arrumar tudo sozinha. (LOS SILENCIOS, 2018)

Essa sucinta conversa é permeada por pausas, silêncios e contemplação, fazendo esse trecho da cena se estender por quase 4min. Quando a discussão inicia, Adão se afasta da mesa e se posiciona de acordo com o quadro 20c. Se antes o casal era representado como uma unidade conjunta, agora estão separados pelo enquadramento. Quase todo o diálogo se dá nessa visão, Amparo falando como voz em *off* enquanto vemos Adão fumando, sério. Nenhum dos dois se exalta, falam em um tom quase monótono. Cunha (2014, p.60) aponta como é uma característica comum ao *slow cinema* a falta de espetacularidade e de momentos explosivos em prol de um tom menor, sutil, necessário para a criação de um “torpor físico” no espectador para que este possa ser acessado pelo sensível. Isso acaba se estendendo às atuações e aos diálogos também, prezando por falas e expressões contidas, simples, quase até apáticas (ib.). A câmera somente retorna para Amparo (20d) quando ela está prestes a falar sua última frase, “Agora eu tenho que arrumar tudo sozinha”. A fala sai rápido, mas o plano

permanece em seu rosto por quase 1min. Vê-se a metamorfose em suas expressões enquanto assimila a admissão da mágoa para com o marido, sua respiração ofegante e o olhar que o fita intensamente; lentamente, seu olhar sai da direção de Adão e recai para a mesa, o peito se acalmando enquanto volta a mexer os braços, sovando a massa – de volta para a realidade, a ter que cuidar de tudo sozinha. Assim como o ser humano, cheio de nuances, o fantasma não é construído apenas de ternura, mas também de sentimentos conflitantes. Amparo é, em algum nível, assombrada por culpa pela escolha de fugir, ao mesmo tempo que, racionalmente, tem sua decisão muito bem firmada e justificada. O marido é objeto de um devaneio da memória do abrigo, mas também de ressentimento, pois seu idealismo é o responsável por a esposa ter que enfrentar as dificuldades do luto.

Ressalta-se como as escolhas estéticas amplificam a atmosfera. Novamente, nota-se a iluminação escurecida, que torna difícil uma apreensão da estrutura do espaço da ação, parecendo que aquele pequeno espaço entre fogão e mesa existe no vácuo, flutua no espaço, como se estivesse acontecendo apenas na imaginação, desviado da realidade. Quando se desentendem, Adão se esconde nas sombras, sua expressão facial é pouco inteligível, apenas o contorno de sua silhueta dança contra a luz do fogo. Como Eugene Brinkema (2014, p.54) coloca, o tema do pesar e da melancolia sempre esteve associado com a escuridão desde a Bíblia, conforme resgata as passagens: “meus olhos falham por causa das lágrimas”; “meu olho também escureceu por causa da tristeza, e todos os meus membros são como sombras”. Da mesma forma, afirma a autora, o cinema e a poesia parecem ter herdado a tradição de representar o luto e a morte através de dificuldades de enxergar ou de regimes de visualidade problemáticos.

A simbologia da luz e da sombra permeia o imaginário ocidental desde as raízes do cristianismo: o claro é o bem, a iluminação, a razão, o divino; o escuro representa as trevas, o mal, o desconhecido, o diabólico (LIRA, 2008). Na evolução das representações imagéticas, tal noção persiste até chegar no cinema, onde Lira (2008) ressalta como as sombras no expressionismo alemão e no filme *noir*, por exemplo, são utilizadas de forma simbólica para acentuar atmosferas nefastas e mórbidas, ligadas à morte (literal e figurada) e ao sobrenatural. Assim, o ato poético cultiva, invoca e renova até mesmo as noções mais primitivas, pois, como diz Bachelard (1978), a imagem irá despertar sempre o que está adormecido na consciência, mas de um modo que não é possível nem ver qual a profundidade de origem desses ecos. Em outras palavras, não é preciso saber as origens bíblicas do “Haja luz!”, ter conhecimento do *chiaroscuro* da pintura renascentista, ou ter assistido todos os inúmeros filmes de terror onde os monstros só aparecem à noite para poder ser afetado pela imagem

das trevas: a imagem poética “tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma *ontologia direta*” (ib., p.183).

Não à toa, esse imaginário dicotômico inclusive nomeia as duas fases da produção intelectual de Bachelard: a diurna (ligada ao conhecimento epistemológico, objetivo) e a noturna, de onde advém os títulos trazidos nesta pesquisa, ligada às subjetividades do inconsciente, à imaginação, à poética (MACHADO, 2016). Em *Los Silencios*, da mesma forma, as imagens das sombras não são permeadas por um caráter axiológico (o maléfico contra o sagrado), mas há um aproveitamento de sua imaginação material ligada com a irracionalidade e o desvio da razão. Lê-se isso na cena entre Amparo e Adão na Figura 20: o cenário já é escuro, e quando a convivência sai do campo da ternura superficial e desliza para um diálogo aprofundado, com Amparo elaborando os pormenores de seu sofrer, o marido vai desaparecendo nas sombras, tornando-se uma figura distante, pouco visível – a morte vai dominando aos poucos e evidenciando a distância metafísica que há entre os dois.

Por fim, sintetiza-se, se Bachelard (1978) diz que em toda nova casa viaja-se até o país das memórias do passado, Seigner indica que, na Ilha da Fantasia, são os fantasmas do passado que viajam até toda casa nova. É no espaço privado, com as frestas criadas pelo caráter inerentemente sobrenatural das sombras, que o espírito de Adão se manifesta, representando um senso de alento, humanidade e melancolia. A casa da família age como uma porta de entrada para um espaço *outro*, com sua ambiência de desconexão com o restante do mundo, de suspensão no espaço-tempo, como uma heterotopia construída para ser uma ponte entre o real e o imaginário.

4.2.3 O tempo da modernidade

Em *On Magic Realism on Film*, há algo percebido por Jameson (1995, p.141) que, mesmo que ele classifique como uma “hipótese bastante provisória”, acredita-se que transpareça em *Los Silencios* e mereça ser destacado. O autor afirma que, nos três filmes que analisa em seu ensaio, parece haver “um tipo de matéria-prima histórica no qual a disjunção está estruturalmente presente” (ib.). Explica seu postulado, afirmando que nota a sobreposição ou coexistência de características pré-capitalistas (ou, ao menos, de fases anteriores do capitalismo) que se chocam com a lógica do capitalismo tardio; “a superposição articulada de camadas inteiras do passado dentro do presente (realidades indígenas ou pré-colombianas, a era colonial, as guerras de independência [...])” (ib., p.142). Há algo do

pensamento de Carpentier (1995, 2009) nessa formulação, pois o cubano também afirmava que o sincretismo advindo das diferentes populações que constituem a América Latina, contribuía para tornar a realidade maravilhosa – e, portanto, a narrativa também poderia assim ser. É sabido que os processos de formação e consolidação de cada nação do continente se deram com suas próprias peculiaridades, e as realidades sócio-históricas e culturais resultantes são heterogêneas entre países. Entretanto, em última instância e de maneira geral, encontram-se ao estarem inseridas no ritmo do norte global, da industrialização e do racionalismo científico, ao mesmo tempo em que a fé, os rituais, os costumes e a história pré-colonial ainda encontram um jeito de resistir aos séculos de apagamento, manifestando-se no presente.

Como Jameson (1995) coloca, é uma noção com um quê antropológico, mas acredita-se que é traduzida para a estética ficcional de *Los Silencios* e contribui para sua definição como mágico-realista. Na Ilha da Fantasia, deixar o espaço da cidade parece realmente ingressar em um tempo passado, onde as casas são iluminadas por velas e lampiões, os carros são trocados por pequenas embarcações, as lojas e escritórios viram palafitas de madeira, os eletrônicos praticamente não existem. É como se os fantasmas, esses seres de temporalidade difusa e incerta, tirassem todo o território do eixo para lhes acompanhar em sua suspensão. A atmosfera da ilha ganha um quê de outra, pois sabe-se que a trama se passa em 2016 – e as cenas em Leticia carregam algumas das marcas temporais da contemporaneidade –, mas, quando se atravessa o rio, há uma ruptura nas imagens da modernidade do século XXI. Também, conforme já mencionado, há algo do próprio cinema de fluxo, como forma, que também implica um desafio à lógica capitalista. Erly Vieira Jr. (2014, p.1221) postula que, na época dos *blockbusters* que anestesiam a mente do espectador com seus estímulos frenéticos, de velocidade acelerada, “valorizar o aspecto micro em lugar do macro soa-me como um sugestivo convite à subversão da lógica industrial”. Dessa forma, o realismo sensório se apresenta como uma forma estética propícia para alojar o discurso mágico-realista contemporâneo, como uma tradução de seu legado que busca a disrupção das hegemonias artísticas, que, se antes eram representadas pelas vanguardas europeias, hoje residem no cinema industrial Hollywoodiano, do norte global.

Emiliano Cunha (2014) complementa, elaborando sobre o caráter escapista do realismo sensório, sendo comum que as narrativas tenham como palco localidades remotas, onde o bucolismo e o ritmo da natureza se apresentam como constantes, terrenos ainda não “fecundados por uma globalização homogeneizante”, em uma “perspectiva pós-colonialista”:

O que observamos, por outro lado, em alguns filmes de fluxo, é o resgate de um olhar etnográfico. Uma postura não-analítica ou de captura daquilo que é exótico ou extraordinário, mas justamente de se absorver o que há de irreprodutível no local. Como se moldam as relações ali, banhadas e afetadas por forças diversas? Quais os gostos, os gestos, as falas, as danças, as marcas do real próprias dali? Esse desejo fica muito claro em *Girimunho*, por exemplo, ou em *Os famosos e os duendes da morte* – basta lembrarmos, em ambos os filmes, das festas organizadas pelos moradores, os cânticos, tradições, vestimentas e sotaques. (CUNHA, 2014, p.52)

Importante ressaltar que os filmes mencionados por Cunha (2014) são ficções, e não possuem a pretensão de agirem como um registro historiográfico. *Girimunho*¹⁹ (Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina, 2012), inclusive, aproveita-se de interferências sobrenaturais a partir de um ângulo que também poderia ser classificado como mágico-realista. O ponto é que *Los Silencios*, assim como o longa de Marins Jr. e Campolina, busca, através do sensível e do cotidiano, retratar a realidade de um espaço, pintando um cenário que se completa com o acréscimo das camadas não racionalizáveis que podem ser parte da experiência de indivíduos que habitam a zona da tríplice fronteira. Assim, os fantasmas da Ilha da Fantasia se chocam com a lógica racionalista não apenas em um nível narrativo criado, mas porque este baseia-se na relação real que os moradores cultivam com os mortos. Seigner (2019c, s/p) menciona em entrevistas: “na Ilha em que filmamos, os moradores comentavam normalmente sobre os espíritos que viviam ali”; e ainda que: “Os habitantes da ilha acreditam em fantasmas. Achem que seus mortos circulam por ali, brincam com eles” (ib., 2023, s/p). A colocação vai de acordo com os preceitos do real maravilhoso de Carpentier, no qual narrar o fantástico latino-americano não era considerado um ato de invenção, mas sim uma forma de chegar ainda mais perto da verdade que há na vivência cultural do continente.

Seigner (2018, 2019c) complementa, afirmando que na América Latina há a tradição de convivência mais próxima com o mundo do além, através da preservação dos ritos indígenas, da umbanda, do espiritismo, e afins. O fantasma, então, não necessariamente é uma figura de medo, mas pode também ser de cuidado, de amor, ou senão, ao menos de banalidade. É perceptível como, em uma comunidade localizada na região amazônica, haveria influência de cosmogonias ameríndias nos relatos dos moradores; apesar de cada povo específico ter seus rituais e práticas, costumam compartilhar, de forma geral, de uma visão menos binária do que a ocidental no que diz respeito a corpo, alma, natureza e, claro,

¹⁹ O longa acompanha a história de Bastú, idosa residente do sertão mineiro, que acaba de ficar viúva – seu falecido marido, entretanto, segue presente e é ouvido constantemente na casa do casal. *Girimunho* possui o mesmo ritmo vagaroso de *Los Silencios* (ou, até mais), que parece se localizar entre o registro do real e a narrativa. Entre festas populares, dualidades entre o espaço rural e o urbano – o antigo e o moderno –, o luto da protagonista é elaborado através do sobrenatural e, principalmente, da exploração profunda do que há de mais natural no mundo.

vida e morte. A aproximação com essa cultura se faz clara de modo textual apenas nos últimos minutos do filme, durante o encerramento dos ritos funerários, cena da Figura 21. Nela, a câmera corta rapidamente (se comparado ao restante da obra, que prefere planos alongados), de forma a mostrar os diferentes grupos e indivíduos que estão participando da cerimônia. É importante pontuar que respeitar os costumes dos povos originários era uma preocupação da diretora, conforme a mesma relata, então o ritual não reproduz os traços de pintura ou um protocolo fúnebre de nenhuma etnia específica, mas foi construído para a cena, com a contribuição dos locais (SEIGNER, 2019d).

Figura 21 - Rostos indígenas da cerimônia



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

As canoas, que antes apareciam com espaços vazios a bordo, agora a cada troca de plano vão progressivamente sendo ocupadas por corpos pintados com tinta neon – todos, menciona-se novamente, moradores da Ilha da Fantasia real. Alguns são rostos conhecidos para o espectador, como Adão, Nuria, e outros mortos que compareceram à assembleia, enquanto outros são inéditos, como que para dizer: os fantasmas nunca desaparecem por completo, estão em todo lugar e para eles não há tempo; sempre podem ser invocados e materializados. Bachelard (1997, p.7) já afirmava que “a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra”, pois enquanto a imagem poética da terra é de solidez, de constância, a da água é de transitoriedade, “o sofrimento da água é infinito” (ib.). Com isso, quer dizer que a morte na água não é uma que não pode ser enterrada, mas uma que permanece “perto de nós, em nós”: “Bastará um vento noturno para que a água que se calara fale-nos mais uma vez...Bastará um raio de lua, muito suave, muito pálido, para que o fantasma caminhe de

novo sobre as ondas” (BACHELARD, 1997, p.72) – a morte conduzida por um barqueiro, lembra-se, não é a última, mas apenas a primeira viagem. Assim, a despedida dos fantasmas não é a dos ternos pretos e dos caixões a sete palmos do chão, mas é o adeus do rio, embalado por um canto ancestral, que permite o retorno para que os espíritos possam cantar sempre mais uma vez por suas partidas.

Assistir à cena final de *Los Silencios* é ser ferido repetidamente por uma miríade de afetos mágico-realistas, pois, como Felicity Gee (2021, p.190-191) postula, muito do alumbramento do realismo mágico cinematográfico reside na sua relação com a primeira parte do binômio. O fantasma não é maravilhoso somente por sua condição de retornante, mas pela sua correlação direta com um contexto real, histórico e político, que não é apenas uma premissa narrativa, mas um “cosmos móvel”, alimentado e ressignificado pela experiência espectral. Isso é demonstrado, nessa cena, através dos familiares enlutados que seguram as fotos de seus entes queridos em meio aos fantasmas que assistem a seu próprio funeral, que é a representação estética, poética, da união de crenças e comportamentos antigos com os contemporâneos, do natural e do sobrenatural, do passado e do presente que, na América Latina, andam juntos. É a disjunção própria do continente, onde a ideia de modernidade em si é destoante, pois o presente inclui invariavelmente as várias camadas de “passado”, as tradições e cosmovisões não tocadas pelo racionalismo.

Por mais que *Los Silencios* seja um filme de ficção, a maneira com a qual essa cultura convive com os mortos não o é – e isso, diz Gee (2021, p.190-191), “garante que esses filmes não sejam mera fantasia ou ficção científica, mas pensados através do corpo, através do indivíduo, capturando perfeitamente o fluxo do ser e da metamorfose”. O intuito passa longe de ser dogmático ou religioso, intencionando colocar em xeque as convenções representativas sobre a morte na guerra e, em última instância, subverter o pensamento sobre a própria morte em si, sobre a história, sobre o narrar no cinema – é o desencadear do pensamento filosófico pensado por Gee (2021).

Se *Los Silencios* adota a estética do vazio, do silêncio para compor suas imagens poéticas, na cena do rito final há um choque, da mesma espécie eletrizante e desterritorializante que o *punctum*. Como Bachelard (1997, p.199) coloca, “não existe grande poesia sem largos intervalos de descanso e de lentidão, nem grandes poemas sem silêncio” – e, para que a quietude seja potente, é necessário também o barulho. O espectador é despertado da embriaguez da imersão por uma aglomeração de corpos em cena, por uma abundância de cores e adereços tradicionais que magnetizam o olhar, e, principalmente, por música. Ela não é extradiegética, é um cântico em idioma indígena entoado em vozes

uníssonas que corta a densidade do ar como uma lâmina afiada, como se todo o longa fosse um sussurro e a despedida fosse a primeira vez que o espectador consegue ouvir com clareza. No choque do dissenso, lembra Jameson (1995), se cria afeto. No subcapítulo seguinte, explora-se mais o som do filme.

4.3 Os silêncios da paisagem sonora

Na fase de pré-produção de *Los Silencios*, Beatriz Seigner (2019b) conduziu conversas com sobreviventes do conflito armado colombiano, de diferentes regiões e experiências, em busca de uma compreensão da guerra a partir de quem a vivenciou. Não estava atrás de um olhar historiográfico, mas sim de um vislumbre na interioridade de cada indivíduo, em busca da dimensão pessoal que há na violência. Nesse processo, a diretora notou um tema recorrente nas falas dos entrevistados, e esse era o da ausência, da vontade de falar com um ente querido e não ter nenhuma resposta – chegou à conclusão: “Pra mim é o som da morte. Me parece que a morte chega pelo ouvido, é esse silêncio” (ib., s/p). O silêncio, então, é adotado como uma escolha estética que permeia o filme em todas suas dimensões – pouca ação e mais contemplação, pouca trama e mais cotidiano. Esse vazio está também na representação visual da ilha, em suas pontes desertas e cortinas esvoaçantes e também nas sombras, os espaços-mortos, que engolem a casa da família. Ainda o vemos em Nuria e sua mudez, o silêncio eterno que é imposto a quem é assassinado. A quietude é evidentemente um tema central – afinal, intitula a obra –, e merece ser observada com atenção em ainda mais uma dimensão: a paisagem sonora.

O conceito de paisagem sonora foi pensado pelo músico-compositor e professor Murray Schafer, e pode ser definido como “qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico” (SCHAFER, 2001, p.23). Em outras palavras, designa o conjunto de sons que se escuta em um determinado espaço, a soma de todas as fontes emissoras de ruídos. O audiovisual apropria-se do termo, utilizando-o para pensar a construção da caracterização sonora de uma cena – quais os sons essenciais que compõem a paisagem de uma sala de aula, de um navio em alto mar ou de uma fábrica, por exemplo? Quais ruídos e barulhos lhe são característicos e significativos? Mesmo que não faça parte do cerne narrativo-informativo de uma cena, a paisagem sonora é de extrema importância para a construção de ambientação e

atmosfera de um filme, pois, como coloca Deleuze (apud AUMONT e MARIE, 2003, p.133), “é [ela] que o povoa e que preenche o não-visto visual com uma presença específica”.

O regime dos sons do filme de Seigner é típico de uma lógica de fluxo, e, se já foi estabelecido que esta se configura como uma nova pedagogia do olhar, também prega por uma reeducação do ouvir, diz Vieira Jr. (2020). Nessa configuração, há uma subversão do “valor conferido ao vococentrismo/verbocentrismo” (ib., p.177), no qual os diálogos deixam de ser a principal fonte de significação narrativa e se tornam mais esparsos, mais banais, e até mesmo seu tom é atenuado – entonações menos enérgicas, volumes sempre diminutos. Da mesma forma, são eliminadas completamente as trilhas musicais extradiegéticas (aquelas cuja fonte sonora não faz parte do universo da narrativa e é ouvida apenas pelo espectador, não pelas personagens), em dois movimentos que rompem com a “gramática audiovisual do cinema sonoro clássico”, removendo dois dos principais elementos de construção de sentidos do cinema contemporâneo (VIEIRA JR., 2020, p.166).

O que resta, então, à paisagem sonora de *Los Silencios*, na Ilha da Fantasia, é o som de grilos, cigarras, pássaros, insetos, pingos de chuva, farfalhar de folhas, motores de barco, trepidar do fogo e afins; a pequena cidade de Leticia, por vezes, é mais poluída com os ruídos urbanos, mas sua lógica é a mesma. Nota-se, então, a rehierarquização: reduz-se a fala, elimina-se a música, e restam apenas sons ambientes, que parecem resultado de uma captação direta – mas ressalta-se que, independente da tecnologia de gravação, é uma escolha estética. Essa predileção pelo minimalismo faz parte da ideia de fluxo, contribui para a amplificação de sensorialidade e o exercício de imersão no real. Romper o torpor filmico com elementos chamativos configuraria como “uma interferência no exercício de contemplação” (CUNHA, 2014, p.58), então a sonoridade necessita ser sutil, de forma a complementar a imagem.

O que resulta dessa característica é, primeiro, uma ruptura na percepção hegemônica, pois o cinema sonoro clássico não apenas é regido pelo vococentrismo, como o ruído ambiente que não cumpre uma função informativa é eliminado para que o espectador se concentre no cerne narrativo. Em segunda instância, o principal efeito resultante dessa dinâmica, que contribui para a criação de uma atmosfera mágico-realista, encontra-se na manutenção da ambiguidade. Aumont e Marie (2003, p.205) explicam que canções ou acordes extradiegéticos, em um filme, têm múltiplas funções dramáticas e estéticas, entre elas a “ilustração ou criação de uma atmosfera correspondente à situação dramática”, ou a realização do inverso, o “efeito de pleonasma ou de contraponto: a música pode ampliar um efeito ou contradizê-lo, o distanciar”.

Na cena da Figura 22, está retratada a primeira aparição de Adão no filme, em um momento onde Nuria o flagra remexendo nas malas, carregando uma espingarda. É fácil perceber como acordes de violino dissonantes e tensos apontariam o espectador para um estado de alerta, ressaltando o fato de que há *algo* efetivamente duvidoso e fora do normal acontecendo. Da mesma forma, sons cintilantes ou harmonias místicas, como sinos, harpas ou flautas, sons que costumam acompanhar a entrada de elementos mágicos benevolentes, direcionariam para outra resposta afetiva. O que se ouve em vez disso é o som de passos contra a madeira, dos zíperes e de objetos sendo mexidos, dos corpos de pai e filha em fricção. Nenhuma pista auditiva de caráter emocional, apenas os mesmos ruídos que embalam todas as ações cotidianas, banais, que não demandam destaque ou explicações especiais. Nenhuma fala ou reação exacerbada, apenas os silêncios e expressões faciais que não firmam o significado da cena – Adão é um fantasma? Está foragido? A família toda está mentindo sobre seu paradeiro? Abre-se um parêntese também para a comparação entre as figuras à direita e à esquerda do quadro, mais um exemplar da ambiguidade visual deliberada no espaço da casa, já explorada no subcapítulo 4.1.2.

Figura 22 - Adão e Nuria se encontram



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

Através dessa configuração sonora, amplifica-se, assim, o afeto sensível, pois o

espectador é relegado a utilizar os minutos oferecidos pelo longo plano estático para sentir as minúcias, se permitir ser transportado para a atmosfera da Ilha, reverberar com as modulações dos corpos das personagens e, assim, formar quaisquer interpretações que deseje. Conforme André Bazin (1991) diria, não direcionar o olhar-ouvir do espectador para uma significação pré-determinada é aproximá-lo da realidade; afinal, se na vida não há respostas dadas e tudo é ambíguo, porque um filme não deveria ser também ambíguo?

Para tecer uma comparação prática, será usado o exemplo da famosa cena do *plot twist* de *O Sexto Sentido*, onde um garoto com o dom de ver pessoas mortas revela para seu psicólogo, o protagonista interpretado por Bruce Willis, que o próprio homem é uma dessas figuras já falecidas com quem ele conversa. Em um jogo de plano e contraplano que alterna entre os dois rostos tensos, escutam-se apenas as vozes das personagens e os instrumentos de corda que constroem uma melodia inquietante. Estes tornam-se mais altos, acelerados e carregados com um tom sombrio conforme o diálogo revelatório se desenrola, antecipando algo terrível se aproximando. O clímax sonoro vai ao encontro do narrativo, quando o menino deixa claro que vê fantasmas o tempo todo; ao mesmo tempo, a câmera foca no rosto de Willis, a compreensão do significado daquela conversa chega simultaneamente para o psicólogo e o espectador. É considerada uma das maiores viradas dramáticas da história do cinema, pois acontece como uma puxada de tapete derradeira que causa um arrepio no espectador, tira seu chão e o apavora retroativamente – o sobrenatural estava na sua frente esse tempo todo, debaixo do seu nariz, como pôde passar despercebido?

Em *Los Silencios* há uma cena análoga: a sequência da assembleia fantasma onde Nuria toma conhecimento de sua própria morte e o espectador confirma (ou descobre, a depender do grau de engajamento com a trama) o fato. A revelação ocorre quando o círculo de conversa está prestes a ser encerrado e os espíritos estão comunicando o que necessitam para ficarem em paz. A câmera se posiciona no quadro da Figura 23 enquanto outras pessoas ainda falam em *off*, focando em Nuria antes mesmo de a menina falar, antecipando a descoberta. Ela é a última a se manifestar: “Fale para minha mãe que estamos bem e que não foi culpa dela”, diz com voz embargada, as únicas palavras que profere no filme. Após o término da frase, a câmera segue na mesma configuração, captando as meninas em silêncio; o plano dura um total de 17s. O barulho da noite, de grilos e cigarras, são os únicos sons presentes, além do nariz congestionado da garota, que funga tentando conter as lágrimas.

É uma composição que almeja um tipo de resposta afetiva totalmente distinta da revelação de Shyamalan. No caso de Seigner, a construção audiovisual da cena aponta para uma tentativa ativa de evitar um choque, de promover um despertar sutil que se aproxime do

alumbramento – o plano da Figura 23 é repetido algumas vezes durante a assembleia, de forma que o espectador conecte com antecedência que os trajes neón de Nuria e Adão também são usados pelos outros mortos, como se fosse seu uniforme; Exlendy abraça sua amiga o tempo inteiro, o semblante impassível, como se não estivesse ouvindo nada impressionante. Não é o medo, não é um calafrio, mas sim um atravessamento diante da percepção de que o surreal se entrelaça com os testemunhos do trauma, é também realidade. Não há espetacularização ou sentimentalismo, apenas o corpo e o espaço ao seu redor. A confissão de Nuria é potencializada pelo restante da cena e vice-versa, com a presença do sobrenatural intensificando o afeto mágico-realista: é a lacuna necessária para o encantamento, para a reflexão sobre o contexto do real.

Figura 23 - Nuria descobre que é um fantasma



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

Feita a exposição sobre a ausência dos elementos sonoros clássicos, parte-se agora para os efeitos da presença dos ruídos que compõem a totalidade da paisagem de *Los Silencios*, em especial o que diz respeito à Ilha da Fantasia, que só é silenciosa até o momento em que se aprende a escutá-la – afinal, conforme diz Lopes (2012), o vazio é pleno de coisas. O território localiza-se em uma região amazônica, cercada por mato e rios; é um ecossistema vasto, onde diversas criaturas piam, coaxam e cricrilam o tempo inteiro, encobertas pelas árvores. É uma sinfonia que, atualmente, só pode ser escutada longe das metrópoles e centros urbanos, que concentram a maior parte da população. Vieira Jr. (2014) afirma que, psicologicamente, há algo desnorteante em estar rodeado por barulhos cuja fonte não é identificável, mas saber que seu emissor se encontra lá, escondido em algum lugar. Isso porque, justifica o autor, a floresta é um lugar que pede pela quietude para que se possa escutar, pois ouvir com atenção é ímpar para a localização e sobrevivência. A esses sons, cuja

fonte não é visível e que está fora do campo da imagem audiovisual, é dado o nome de sons acusmáticos. Seu nome, interessante notar, é derivado de Pitágoras, que ensinava seus discípulos por detrás uma cortina, de modo que eles não pudessem ver seus gestos, para focarem o máximo de atenção em suas palavras (VIEIRA JR., 2020).

É evidente, então, como o espaço da floresta é um ambiente extraordinário para o exercício de uma tactilidade – assim como a visualidade pode ser háptica, diz Vieira Jr. (2014), a audição também pode despertar a memória corporal. Piados, coaxares, zumbidos cíclicos que compõem a paisagem sonora de *Los Silencios* possuem a capacidade de “penetrar por nossos poros, por nossa pele, fazendo com que pulsemos (nós e os personagens) de acordo com seu ritmo”, como um “metrônomo orgânico” (ib., p.1235). É uma experiência de imersão através do sensorial, mas também cumpre uma função narrativa na criação de uma atmosfera hipnótica, silenciosa – a cidade que não explode em sons humanos, como a de Comala, é a cidade-fantasma. Dessa forma, o autor expõe que os filmes que operam sob uma lógica de fluxo possuem uma tendência a aproveitar da acusmática para “criar uma situação de ambiguidade perceptiva”, fazendo o espectador “sair de uma zona de conforto, a fim de escutar o ambiente de formas pouco usuais, atribuindo outras significações aos objetos escutados” (ib., p.168).

O som nessa configuração não apenas pinta um retrato do que está na tela, mas também de tudo aquilo que faz parte da diegese, mesmo que se encontre extracampo. É uma “potência centrífuga”, ao passo que faz o espectador valorizar outros atributos audiovisuais que não os comumente considerados centrais para a trama, “conferindo mais presença simbólica aos outros elementos sonoros (para além da voz humana e da palavra), e às linhas de fuga que deles derivam” (VIEIRA JR. 2014, p.1233). Assim, o uso da acusmática para criar uma significação paralela, nem sempre acompanhada com a temática narrativa da cena, pode ser observada em *Los Silencios*. Podemos usar como exemplo a Figura 24: no meio de uma tempestade, Nuria encontra Exlendy sendo incomodada por meninos, que tentam pegar seus pertences. O barulho de sua chegada alerta os agressores, que saem correndo, deixando as duas meninas sozinhas dentro de uma espécie de caverna, formada por estruturas abandonadas. Em um plano que dura 50s, enquanto Exlendy se recompõe, escuta-se o barulho da chuva e da água corrente, que se pressupõe ser da condição climática observada anteriormente. Aos poucos, ao longe, sobem sons motorizados, acompanhados de ruídos metálicos, rangendo, e gritos abafados, distantes. No pico de volume dessa inserção, Nuria reage, sondando os arredores, e depois volta sua atenção à amiga.

Figura 24 - Nuria e Exlendy



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

A Ilha da Fantasia é uma ilha fluvial, conforme já mencionado, e há a explicação racional de que os barcos originam ruídos. Contudo, as sutis modulações corporais com as quais Nuria reage a esses sons acusmáticos conferem a eles uma possibilidade de derivação narrativa. A interpretação vai ao encontro de um postulado de Seigner (2019c), que menciona que seu projeto para *Los Silencios* envolvia manter a violência presente como rastro, nunca explicitamente, esgueirando-se através de sons, movimentos, expressões, falas. Os barulhos motorizados, então, não são apenas um ruído ocasional captado pelo microfone e mantidos por fidelidade à paisagem sonora, mas são deliberados, são os sons dos helicópteros, das motocicletas, o som da guerra (ib.). Em outro momento da trama, Nuria sai de sua casa à noite para encher baldes de água. Enquanto sapos e insetos embalam os líquidos sendo agitados, esse mesmo som emerge distante, fazendo com que a menina levante a cabeça e aponte a lanterna em direção ao longe, em última instância abandonando o local. Seu estado de alerta é ressignificado após o fim da obra – não é susto ou medo de alguém se aproximando, é o encontro com o som de sua própria morte. Assim, torna-se evidente como um ruído mundano, sem nada de fantástico em sua natureza, pode ser manipulado de forma a tornar-se uma ferramenta para acrescentar mais uma camada poética na tapeçaria dos eventos mágico-realistas.

4.4 O corpo do fantasma – a tatilidade

Se planos alongados de dramaticidade reduzida, combinados com paisagens marcadas visualmente por um isolamento da modernidade urbana, são uma forma de deformar e subverter a ideia de tempo cronológico enquanto forma estética, os fantasmas são a função que definitivamente inserem a Ilha da Fantasia no tempo-espaço mítico em um nível narrativo. Erick Felinto (2008, p.50) explica que o espectro é uma ruptura na linearidade, é algo da ordem de um passado já morto que se revela no presente, em um lugar e em um momento que não lhe pertencem, “é esse instante de ambiguidade suprema”. É uma entidade em trânsito, está em um “território impreciso *entre* a vida e a morte” (ib., p.21), em uma dimensão incerta onde não pode ser localizado exatamente; está simultaneamente no tudo e no nada, no sempre e no nunca. Por isso, um território que é povoado por fantasmas está inegavelmente inserido em seu tempo difuso e incerto, e todos moradores estão suspensos junto com eles.

Conforme postulado por Hegerfeldt (2005), o espectro é uma figura recorrente na literatura mágico-realista justamente por sua simbologia, que ilustra o poder que a memória e as coisas passadas podem exercer sobre um indivíduo ou uma sociedade. Reificar uma lembrança, tornando-a material, é trazer à vida essa metáfora, dotar o corpo do fantasma de significados além de sua própria imagem. Contudo, é importante lembrar que, além de seu valor alegórico, também possui valor literal: quando García Márquez conta que José Arcadio Buendía recebe visitas de Prudencio Aguilar, que silenciosamente limpa suas feridas letais nas pias e bacias, ele está falando de uma dimensão da culpa, de consciência pesada, mas também de uma assombração real. Da mesma forma, os fantasmas de *Los Silencios* são metafóricos (a memória personificada), mas também são entidades materiais. No realismo mágico literário, é bom reforçar, o fantasma e todo tipo de evento insólito costuma ser figurado com precisão lógica, sintética, onde sua presença não é uma disrupção que demanda alarde – e é assim que Nuria e os fantasmas da ilha aparecem em tela.

Analisa-se a Figura 25. Nessa cena, que se passa na soleira da porta da casa de Abuelita, a tia pergunta para a sobrinha-neta: “Nuria, cadê a sua mamãe, filha? Quando ela voltar, me faz o favor de dizer para ela que hoje teremos uma assembleia na ilha e é muito importante que ela venha conosco. Obrigada!”. Exlendy oferece: “Eu sei onde fica esse lugar. Quer vir comigo?”. Nuria aquiesce com a cabeça, e ambas saem. É uma interação

extremamente cotidiana, mundana, e são os fragmentos dessa espécie que ajudam a manter a obra em um estado limítrofe entre o registro do real e a narrativa mágico-realista.

Figura 25 - Abuelita conversa com Nuria



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

Quando Nuria se junta a Amparo em seus afazeres (Figura 26), há a sensação de acompanhar uma rotina conhecida e quase tediosa para todos os envolvidos na cena, inclusive para a menina, que fica parada ao lado da mãe, enquanto esta lida com os pormenores da vida – comprar uniformes novos, entregar documentos. A forma com que a menina costuma ser figurada em tela realiza um esforço para que sua imagem fantasmagórica seja *real*, de uma presença inquestionável, mesmo depois da revelação final. É possível sugerir que a chave dessa representação se encontra na tatilidade e na sensorialidade.

Figura 26 - Nuria e a mãe



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

Em seu estudo dedicado a pensar a fenomenologia do fantasma enquanto entidade cultural, Erick Felinto (2008) postula que ele é, essencialmente, imagem. São aparições que desejam ser vistas, como já deixa clara sua etimologia, *phantázein*, do grego “fazer-se ver”. Ele comunica-se através de sua presença, e, como o autor sugere, a sua aparência carrega muito poder e já é uma mensagem em si. Felinto (2008, p.64) evoca a prática das fotografias espíritas do século XIX, que captavam borrões, formas indefinidas e translúcidas que acabaram por criar “uma iconografia e uma estética fantasmagóricas absorvidas em nossas representações correntes dos fantasmas, assim como em determinadas práticas artísticas”. Ao descrever Santi, o espectro do filme *A espinha do diabo* (Guillermo del Toro, 2001), Felinto caracteriza-o como a “perfeita imagem fantasmagórica” (ib.), instável, ectoplásmica, com a consistência do vapor que se desfaz ao toque, transparente, fluido. Concorda-se com Felinto em sua colocação de que há força na forma estética do fantasma, mas, no caso de *Los Silencios*, ela está na oposição radical a essa representação rarefeita.

Felicity Gee (2021, p.31) percebe que há uma herança sinestésica nas imagens que o realismo mágico produz, e usa o termo “audio-tátil-visual” para descrever essa qualidade. A autora lembra como Carpentier descreve paisagens e elementos da natureza latino-americana, que convoca o espectador a visualizar as cores, as texturas, as névoas, as águas, buscando transmitir uma imagem à altura da maravilha sendo descrita. Propõe-se que o termo, especialmente a expressão “tátil”, seja chave para se pensar uma das frentes por onde a magia é construída em *Los Silencios*. Observa-se novamente a Figura 26 – frente a todos, em plena luz do dia, Amparo está corpo a corpo com Nuria, afaga suas mãos, a abraça; comprova e demarca sua materialidade. Em quase toda cena da menina, parece haver um esforço para que ela seja tocada ou para que ela toque alguém e/ou algo. Essa valorização do corpo, da imersão sensorial, é própria de um “cinema à flor da pele”, diz Erly Vieira Jr. (2014, p. 1223), tendência observada na estética de fluxo.

Figura 27 - A ênfase na personagem de Nuria



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

Conforme já mencionado, esse tipo de cinema da lentidão preocupa-se com a exploração das condições materiais físicas dos seres e objetos. O momento em que Nuria compra uniformes (Figura 27) é mais que sobre a ação de adquirir a peça, já que a negociação entre mãe e vendedora vira apenas voz em *off* eventualmente. É sobre seus dedos que tracejam a costura do tecido, sua mãe que lhe toca o braço, seu olhar que flutua entre a vendedora e as próprias mãos que contornam os relevos do vestido, ou, como diria Vieira Jr. (2014, p. 1221), está nos “microeventos e microdeslocamentos corporais registrados pela câmera, construindo um espaço-tempo narrativo que concebe o cotidiano como uma experiência de sobrevalorização sensorial”. Vieira Jr. (2020) define, então, que as imagens produzidas nesse tipo de dispositivo têm uma capacidade particular de despertar as dimensões hápticas, além do óptico.

Texturas, contornos, cores, ritmo, são detalhes que reverberam no espectador quando um plano toma seu tempo para explorar um corpo. Quando sua função é *ser* no espaço, a importância da sutileza dos gestos dos personagens ou do movimento de objetos constrói um tipo diferente de relação mais próxima com a imagem. O autor elabora: assistir a um filme nos dias de hoje é, muitas vezes, estar anestesiado por choques visuais e frenesis imagéticos que tornam o espectador incapaz de perceber a “riqueza multidimensional de um mundo em constante mobilidade” (ib.). O realismo sensorio, então, ao dar ênfase a essa percepção

material, teria o potencial de fazer afetos reverberarem para além da tela, pois a pessoa que está assistindo também é corpo, também é matéria; a visualidade háptica é capaz de despertar sua própria memória e consciência corporal, tornando a experiência filmica mais sensível. E é através dessa miríade de sensações afetivas próximas, intensificadas, que os fantasmas de *Los Silencios* parecem integrar-se ao plano do real, em um movimento de naturalizar a sobrenaturalidade, essencialmente mágico-realista.

Observa-se a sequência da Figura 28, localizada na metade inicial da trama, em que Amparo repreende Fabio por estar brincando com uma espingarda pertencente ao pai. A cena, que dura 2m36s é composta pelos três planos representados na imagem: o momento inicial de 40s, onde o menino reage aos gritos e puxões de cabelo da mãe (28a); a briga apenas como uma voz em *off*, com foco em Nuria por 44s, que observa a cena desenrolar e, eventualmente, acalmar (28b-28d); por fim, o próximo 1m12s é constituído pelos últimos dois fotogramas, em que Amparo chora e é consolada por Nuria, que afaga seus cabelos e permanece ao seu lado, escutando seu pranto (28e, 28f).

Figura 28 - A briga de Amparo e Fabio



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

A briga, o cerne narrativo da cena, é apenas o gancho introdutório – tanto que possui a menor duração –, e a verdadeira ênfase, o que realmente comunica em volumes muito mais altos que o diálogo, está nos corpos de Nuria e Amparo. Enquanto a discussão ainda

acontecendo ao fundo, a câmera já se concentrava na figura da menina, na sua expressão preocupada e na respiração ofegante. Como analisa-se nos quadros 28b-28d, é a concretude de seu corpo no espaço que rege o plano: o relevo de seu torso que pulsa ferozmente, agitado com o conflito; sua cabeça e seu olhar que acompanham o movimento da cena, banhados por luz e sombra conforme seu corpo se mexe dentro do ambiente mal-iluminado. Após a imagem da garota cristalizar-se nos olhos do espectador, o plano seguinte nos apresenta Amparo, desolada, após Fabio deixar o quarto. Enquanto as lágrimas molham seu rosto, Nuria senta-se na cama ao seu lado e acaricia o rosto da mãe, pele encostando na pele, em um gesto de alento e de presença.

Mesmo que em menor escala, pois este possui menos destaque como personagem, tal postulado também pode ser dito a respeito de Adão. Já se discutiu como a figura do pai da família possui um caráter mais ambíguo, pois não há dúvidas de que o homem que aparece na Ilha é o mesmo dado como desaparecido em San Martín – a única questão que fica é, ele realmente está lá? Entretanto, como o realismo mágico se apresenta menos como um problema para ser resolvido, mas sim como o mistério a ser vivido, as imagens de Adão se apresentam sempre sob as mesmas condições de taticidade e presença que as de Nuria: o abraço, o carinho, o toque no rosto e no corpo, a materialidade contra a luz, a voz límpida e direta (quando fala). As não-reações das demais personagens frente à sua presença e o modo com que costuma aparecer realizando as mesmas tarefas tediosas que Amparo, ou tocando com carinho sua família, também ressaltam sua humanidade, aproximando o corpo do fantasma ao corpo do espectador.

Se o realismo mágico se constrói em um jogo no qual uma das partes é naturalizar o irreal, não há como negar que a exploração da taticidade dos fantasmas, em especial Nuria, é essencial para a construção de *Los Silencios*. Ainda, mais do que apenas morta, a menina é desaparecida; de um morto ainda há um corpo para ser enterrado, um ponto final para uma história. O verdadeiro estado de suspensão é o do desaparecido, que habita esse lugar incerto do não-localizado; o corpo do desaparecidos possui uma imaterialidade física impossível de se concretizar em ausência absoluta, é a abstração completa. Os fantasmas de Seigner, entretanto, são tudo menos abstratos – são ideias, sim, mas são muito mais *corpo*. A conjuntura visual em que a câmera adota um plano fechado, focado no rosto de Nuria, enquanto o dito “foco narrativo-informativo” acontece no extracampo, é comum durante o longa. O *close-up* do rosto humano (Figura 29), diz Vieira Jr. (2020, p.134), é “mediador de uma experiência espiritual manifesta visualmente, em que diversos conteúdos, não exprimíveis por meio da palavra, emergiriam numa expressão facial”. Isso prova que não é

tanto nos diálogos banais que está a trama, e sim nas sutilezas: se há (e há) uma preocupação de que o corpo e suas minúcias sejam narradoras, é ao semblante da garota que Seigner costuma retornar para contar a história, nas modulações de suas expressões e gestos, enquanto interage com o mundo e com os humanos ao seu redor.

Figura 29 - Close-ups de Nuria



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

O ar que entra e sai de seus pulmões, suas mãos que pegam em talheres e sua boca que devora comida, seu cabelo que se choca contra a água corrente, seus braços que abraçam e são abraçados por outras personagens. Mesmo inconscientemente, o espectador convence-se de sua corporeidade, sinônimo de vida, tornando a resposta afetiva da descoberta de sua morte mais potente; uma lacuna que se escancara, subverte a imagem que se tem do fantasma, do desaparecido, do morto. Adão aproveita-se da mesma lógica, pois os sinais que apontam para uma possível ausência não são páreo para o desafio mais persistente de todos: a presença física, o toque, o tato. A ausência de trilha sonora que dá ênfase aos sons de seus movimentos, os longos planos que têm como único objetivo apreender o estado de ser em frente à câmera, as sombras que dão ênfase às texturas e aos relevos da pele; o fluxo contribui para potencializar o efeito de realidade que recai sob o espectro, integrando-os com naturalidade, sem alarde, silenciosamente no plano dos vivos.

4.4.1 A voz do fantasma

Como Felinto (2008, p.21) coloca, o fantasma na ficção é “símbolo e expressão de um acontecimento dramático, de uma história que almeja ser narrada”; sua imagem sozinha já é um aparato comunicacional que conecta dois planos de existência, representa o desejo de estabelecer contato com o mundo dos vivos. Contudo, diz o autor, apesar de o espectro ter muito a dizer, ele costuma falar pouco ou nada, se expressar em enigmas. Em *Los Silencios*, há uma consonância com essa ideia: Nuria só fala uma única frase no filme inteiro; Adão, em uma cena. Não quer dizer que não sejam emissores de significados, pois suas aparições em si já são uma mensagem, que está em seus corpos e na maneira com que interagem com o espaço ao seu redor. Mesmo assim, há um momento emblemático onde há uma quebra desse paradigma do sussurro. E os fantasmas falam e – se comparada ao restante da obra –, sua mensagem não chega por entrelinhas, ela é clara e direta.

Trata-se da assembleia dos fantasmas, que, como Seigner (2019) própria coloca, esse é paradoxalmente o momento mais fantástico e também o mais documental de sua obra, onde seu drama minimalista explode, tornando-se épico. No roteiro do longa, a cena é marcada pela seguinte orientação: “Os próximos diálogos são apenas indicações, pois serão gravados de maneira documental com pessoas realmente envolvidas nos conflitos armados da Colômbia” (SEIGNER, 2017, p. 74). Paramilitares, guerrilheiros, civis, pessoas enlutadas de todos os lados da guerra que, alguns pela primeira vez, escutavam uns aos outros para refletir sobre a possibilidade de perdão e paz para além do nível das instituições, no espírito de cada indivíduo envolvido. Esse mote é integrado na ficção no período em que o tratado para encerrar a guerra estava prestes a ser finalizado, levando os vivos a convocarem um encontro para ouvir o que têm a dizer sobre a proposta àqueles que mais foram afetados pela violência: os que foram assassinados por ela. Essa é a segunda assembleia retratada no território, a primeira sendo uma reunião comunitária; é interessante analisar as diferenças e semelhanças entre elas a partir da Figura 30, onde há um quadro comparativo com a representação visual de ambos os eventos. É, sem dúvidas, um paralelo: a câmera fechada em *close-up* ou primeiro plano, com os corpos em posições levemente diagonais em relação ao eixo da objetiva, uma composição típica na filmagem documental (PUCCINI, 2007); o uso de mais planos que pede por uma montagem mais ativa, fechando o enquadramento ora na expressão de quem fala, ora de quem escuta, passeando pelos rostos de dezenas de residentes.

Trata-se de um tipo de dinâmica visual pouco utilizado no restante do filme. Conforme observado, *Los Silencios* prioriza enquadramentos mais abertos que permitem uma

duração estendida, diminuindo a quantidade de planos a serem justapostos. Nuria, principal, mas não exclusivamente, ganha muitos *closes*, mas estes costumam priorizar sua figura de forma frontal, somente de sua face. As assembleias demarcam, então, uma mudança sutil na visualidade com a qual Seigner acostuma o espectador durante a obra. Essa alteração visual acompanha também uma alteração de tom, pois ambas representam um contato mais direto com uma questão política, onde a sutileza é diminuída para dar lugar a depoimentos diretos dos moradores.

Figura 30 - Comparação entre as duas assembleias



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

A cena da primeira assembleia (à esquerda na figura), embora não tenha sido um diálogo totalmente livre e não-mediado como sua contraparte, bebe diretamente de técnicas híbridas de roteirização entre ficção e documentário para sua construção, conforme conta Seigner (2019d). A sequência, conceitualmente, já nasce do cotidiano da ilha na vida real: as reuniões comunitárias são uma prática comum, que ocorrem algumas vezes por mês para discutir as questões pertinentes a todos. O debate retratado em *Los Silencios* espelha a situação que viviam na época das gravações, e diz respeito à especulação imobiliária que

ronda o território, almejado por uma empresa hoteleira que quer tirá-los de lá, pagando uma quantia ínfima. Os moradores e a diretora, então, construíram juntos a sequência a partir do que cada indivíduo gostaria de dizer, ensaiando e ajustando suas opiniões reais para figurarem na cena. Abuelita, por exemplo, compartilha seu relato verídico:

ABUELITA: A Ilha da Fantasia não está à venda. Moro aqui há 20 anos. Já saí do Peru, do Brasil, de vários lugares, e agora estou aqui. As autoridades tentaram nos expulsar daqui e eu disse a eles que ninguém me tira dessa ilha. Não sou saco de lixo para me jogarem onde quiserem. [...] (LOS SILENCIOS, 2018)

De forma análoga, o encontro dos mortos procede da mesma forma que o dos residentes. Assim como estes possuem uma pauta, um tópico latente para ser resolvido, uma ordem nas falas, um desejo de democracia (que a opinião de todos seja ouvida e contemplada), assim é também entre os fantasmas. Seus rostos são enquadrados através dos mesmos ângulos, a iluminação é semelhante – são imagens de carne e osso, de materialidade e humanidade. Os mediadores (vivos) conduzem a discussão com a mesma naturalidade, como se a prática fosse comum, como se fizesse tão parte do ecossistema da ilha como a primeira reunião. A conjuntura de representação de ambas as situações nos mostra que elas são um espelho uma da outra, estão em pé de igualdade, onde fantasmas e seres humanos ocupam o mesmo lugar na estrutura da Ilha e compartilham, de certa forma, dos mesmos traumas ocasionados pela guerra. Os falecidos são incapazes de descansar, pois estão marcados pelas mesmas mazelas que lhe acompanhavam em vida, enquanto os refugiados que sobreviveram também são acometidos por violências geradas pela exploração capitalista.

Essa última ideia é expressa através da fala de um dos fantasmas, que frisa que guerrilheiros, soldados e paramilitares “[...] são filhos dos mesmos pobres [...]”, “[...] não são filhos dos ricos ou dos oligarcas, então estamos numa guerra contra nós mesmos”. As empresas hoteleiras que querem expulsar os moradores, e um conflito que surge como luta de classes (DOS SANTOS, 2014) – reflexo das desigualdades sociais severas causadas por uma formação nacional díspar e colonialista –, são duas faces de uma mesma moeda. A diferença entre os momentos, então, está no efeito de alumbramento que a assembleia fantasma emprega pela inserção do sobrenatural e de seu particular uso de cor – que será foco do subitem a seguir.

Beatriz Sarlo (2007), ao pensar o testemunho, fala que aos sobreviventes de massacres e tragédias resta apenas a narração incompleta, pois a experiência total do horror pertence àqueles que viram ser cumprida sua lógica com a morte, o silêncio eterno imposto. *Los*

Silencios cria um universo que permite que a vítima fale do além, e o faz em uma estratégia ética que combina a voz do fantasma ficcional com o relato da testemunha real. As vítimas desabafam: “Desde o dia que meu pai morreu nas mãos deles, nesse dia, eu também morri. E, desde então, estou mais do que morta”; e também: “Senti na pele a guerra, porque sou mais uma vítima do conflito armado. Já se passaram 14 anos e ainda não consegui superar e acho que nunca vou conseguir” (LOS SILENCIOS, 2018). Ouvir a voz e o conteúdo da fala do fantasma (ou até, de qualquer personagem) de forma tão contundente e explícita é uma quebra com a economia de palavras e falta de emoção dramática observada no restante do filme. Ao escutar os depoimentos, percebe-se essa mudança, na construção frasal, no tom direto das falas, nos tempos verbais empregados; a possibilidade de pensar um indivíduo real, sobrevivente de guerra, por trás do personagem ficcional se sobressai ao mesmo tempo que se revela que o universo filmico é, em sua essência, surreal. Esse dissenso que escancara a conciliação entre natural e sobrenatural é o momento cristalizador, onde o espectador percebe, aceita e reflete sobre os mortos falantes, indo além da narrativa em tela, em direção à realidade – gera o afeto mágico-realista.

Na introdução desta pesquisa, foi trazida uma frase da escritora Samanta Schweblin, onde a autora defende que a única forma de verdadeiramente traduzir os horrores da vivência latino-americana é através do insólito. Em *Los Silencios*, os atores que compõem a cena foram seres humanos despatriados de seu país, desapropriados de suas vidas passadas, roubados da oportunidade de passar a vida ao lado de seus entes queridos, puxados para o meio de um conflito interminável no qual não há vencedores. O diálogo da cena tem caráter documental, e não ficcional, então pergunta-se: como contar essas histórias, fazer jus a essa vivência, sem ser através do fantasmagórico? A cena é uma dança onde a dinâmica de sobrenaturalizar o real/naturalizar o irreal se retroalimenta: uma situação de violência mais inimaginável que qualquer ficção, que é personificada na figura surreal e sobrenatural de um espectro, que é figurado em tela com uma humanidade sensível e tátil.

4.4.2 A cor no fantasma

Em um território onde eventos surreais acontecem e fantasmas caminham na terra, o uso da cor é mais uma ferramenta importante para manter *Los Silencios* ancorado no limiar entre a magia e a realidade. O motivo é bem resumido por Kandinsky (apud Gee, 2021, p.144, tradução livre), o pintor abstracionista, que ressalta a necessidade de um balanço

estético cuidadoso ao figurar mundos estranhos, “caso contrário, todo o efeito pode ser tomado como uma aberração (superficial e completamente não-artístico), ou como um conto de fadas desajeitado”. Conforme já pontuado no capítulo 3, Fredric Jameson (1995) vê o uso da cor, em especial o uso de contrastes cromáticos, como um possível catalisador do afeto mágico-realista, como o avental roxo de *Fever* que lhe feriu. Por entre as paisagens escuras e claustrofóbicas da Polônia rural, despidas de filtros artificiais, o uso de um vermelho vivo ou do púrpura do avental tem a função do *punctum* de Barthes (1984), de cortar o olho feito um raio, de atravessar verticalmente, desfamiliarizando o mundo diegético por um instante. Primeiro vê, sente para depois efetivamente notar – os choques visuais levariam o espectador a pensar o ato da percepção e desencadear o pensamento dialético. Para o teórico marxista, a cor não precisa ter nenhum significado, seu papel seria puramente o de despertar o processo afetivo do encantamento através da disrupção pura da visão. Em *Los Silencios*, entretanto, ela cumpre ambas funções, embora seu simbolismo só se torne evidente no final da obra.

Ao observar as cores predominantes do filme, podemos dividi-las em três categorias espaciais que são figuradas com maior frequência. A casa da família, que costuma ser representada através dos jogos de luz e sombra de alto contraste, fazendo com que tudo que se encontra nas áreas escuras fique pouco, ou nada, visualizável. Nos planos externos da Ilha da Fantasia, à noite, o breu domina a tela de forma semelhante a casa, de tal forma que é difícil distinguir as formas de modo geral. Já as imagens diurnas, por sua vez, não possuem a mesma escuridão; são imagens nítidas, onde enxergam-se todos os elementos com clareza. As cores da floresta são as mais presentes, como os marrons e beges do solo, o verde das folhas, e os tons azulados-acinzentados das águas; essas cores compartilham, entretanto, de baixa saturação, são opacas e moderadas.

O que foge à regra, entretanto, são as cores fluorescentes utilizadas no figurino de Nuria e Adão. É evidente, através da observação (Figura 31), que os tons vibrantes utilizados nos trajes dos fantasmas são um chamariz para o olhar, que é atraído pelos pontos de cor que ferem a alma (BARTHES, 1984), quando contrastados com a paleta neutra do filme. Nos bastidores, Seigner (2019d) revela que a escolha por essa marca veio através das entrevistas com os membros de comunidades amazônicas, que relataram que a visão dos mortos em rituais religiosos lhes aparecia através das auras coloridas. No filme, entretanto, não há essa contextualização, e a cor age até os minutos finais apenas como um elemento estético, que contribui para construir a atmosfera mágico-realista de *Los Silencios*. Um elemento apresentado levemente fora de sincronia com seu modo tradicional de representação é o

suficiente para criar estranhamento, lembra Gee (2021), e, nesse caso, isso aplica-se também dentre as convenções da própria obra.

Figura 31 - Detalhes neon dos fantasmas



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

Um brinco amarelo neon que se destaca imediatamente entre tonalidades dessaturadas, ou as luzes de um tênis que se movimentam no breu, acompanhando o ritmo dos pés, conferem um caráter de ruptura. É uma dinâmica visual que gera uma resposta afetiva diferente de filmes que normalmente são associados com um tipo de realismo mágico vernacular, como por exemplo *Peixe Grande e Suas Histórias Maravilhosas* (Tim Burton, 2003), com suas imagens sempre brilhantes, uniformes, em uma “ostentação arco-íris” (GEE, 2021, p.144), como observável na Figura 32.

Figura 32 - Cor em *Peixe Grande*



Fonte: PEIXE GRANDE (2003)

Para encerrar, propõe-se um último momento de análise, de forma a amarrar o uso da cor com as demais características estético-narrativas mágico-realistas e realizar um apanhado geral, demonstrar como a união de cada elemento funciona em conjunto; uma espécie de posfácio. Na cena em questão, Exlendy convida Nuria para a assembleia fantasma; a sequência dura pouco mais de 2min, e seu início é retratado na Figura 33. Ela inicia com o plano 33a, no qual Exlendy se aproxima do barco onde Nuria já está sentada e aloca-se na embarcação ao lado; pega um recorte de garrafa plástica para brincar com a água, enchendo-a e esvaziando-a. Continua brincando (33b) quando começa a falar: “Hoje à noite vamos celebrar uma assembleia de fantasmas. Quer vir comigo?...Vão discutir o acordo de paz, para ver como opinam os mortos. Quer vir comigo?”. No meio da fala de Exlendy, a câmera volta-se para Nuria (33c), que escuta o convite da amiga – para o espectador é uma voz em *off* que fala. O foco está na menina enquanto ela escuta; não demonstra aquiescer nem negar o convite, e tampouco parece estranhar ou surpreender-se. Ela observa Exlendy, impassível, até seu olhar recair para as mãos da amiga, que se movimentam dentro da água (33d), onde a câmera fica por mais alguns segundos, em silêncio. Depois de outras poucas frases, que não carregam menos significado informativo-narrativo, a cena é encerrada no plano representado pela Figura 34, que capta as garotas sentadas, observando o movimento dos barcos que cruzam o rio.

Figura 33 - Exlendy convida Nuria para a assembleia



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

O diálogo da cena possui o conteúdo sobrenatural em um sentido estrito, pois fala-se do convívio com os mortos. Mas nota-se como ele é introduzido sem alarde, poderia ser uma conversa sobre qualquer outra banalidade, um convite para uma atividade cotidiana, pois é

enunciado de forma pouco enérgica. Exlendy fala em um tom calmo, quase desavisado, como se lhe tivesse ocorrido no momento convidar Nuria. O som ambiente é o piar dos pássaros, o coaxar dos sapos, o movimento das águas, o motor dos barcos, ou seja, pouco aponta para uma interpretação emocional do evento insólito, contribuindo para uma aproximação com a ambiguidade que existe na realidade. Há uma ênfase na materialidade dos corpos: como é de costume, a câmera vai ao encontro do rosto e das expressões de Nuria (33c), mesmo enquanto a outra personagem detém o foco informativo da cena, demonstrando que é no processo interior da garota que reside a narrativa, na minúcia. Nuria olha para as mãos e pés de Exlendy, imersos na água, que realizam o mesmo movimento cíclico de encher e esvaziar a garrafa, o som do líquido jorrando preenche o campo auditivo. Exlendy é tão de carne e osso quanto Nuria, que também é vista submersa em água anteriormente.

Figura 34 - Nuria e Exlendy



Fonte: LOS SILENCIOS (2018)

Agora, observa-se a Figura 34. Por 25s, o olhar do espectador contempla essa cena estática, na qual tudo está imóvel, exceto as ondulações reluzentes da água contra o sol. Observa a composição em *plongée* que capta do alto as duas personagens de costas, o que foge do padrão adotado no restante da obra, causando um estranhamento imediato. As vestes fluorescentes de Nuria, que se destacam das tonalidades sóbrias, imperfeitas, *reais*, de seus arredores. Toda a figura de Exlendy coberta pelo guarda-chuva, deixando Nuria flutuando no espaço sozinha, como se não fizesse parte do restante do ambiente; há uma ênfase na separação da figura da menina de seu entorno, evidenciando a dissonância entre a representação do fantasma e as cores do mundo dos vivos. Ainda assim, os *closes* em seu rosto (Figura 33c) foram regentes do restante da cena, e seu corpo sólido, que respira e se movimenta de acordo com o balanço do rio, ainda atesta presença – uma ambiguidade.

Presentes sempre enquanto um *motif*, nota-se a imagem do barqueiro sob as águas, sempre carregada simbolicamente, bem como a estética do vazio, da ausência, que aponta para o fantasmagórico. Além disso, escuta-se a paisagem sonora. Há uma peculiaridade: o ritmo de uma cantiga murmurada baixinho por Exlendy, que se mistura aos piados cíclicos da natureza e aos motores que rugem ao fundo – é uma adição sutil à atmosfera da cena, que contribui para diferenciar o plano do restante da sequência. Apesar disso, ouve-se o silêncio, sem trilha, sem voz, sem diálogo, sem uma resolução para a cena, sem uma explicação para a conversa, sem uma resposta de Nuria.

Assim é construído *Los Silencios*, através de sugestões, da sutileza, e da poesia como forma de atribuir significados às imagens e à narrativa. Seu sobrenatural está longe de despertar desconforto ou medo, pelo contrário, a única coisa que aproxima-se do horror é a própria realidade da humanidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chega-se, então, ao fim desta dissertação, que teve como objetivo norteador compreender os elementos estético-narrativos de *Los Silencios* que dialogam com a forma discursiva do realismo mágico, para demonstrar como esses recursos constroem o encantamento, e como este contribui para dialogar sobre a realidade. Ao contrário da modalidade discursiva explorada ao longo destas páginas, que preza por não-conclusões e ambiguidades, é necessário realizar alguns apontamentos finais e um balanço geral dos resultados desta pesquisa. Como foi apresentado no capítulo introdutório, tudo começou a partir de uma inquietação pessoal advinda de uma espécie de fascínio, de uma série de atravessamentos e sensações – até então, de explicação desconhecida – vividas em minha experiência assistindo *Los Silencios* pela primeira vez, e do subsequente desejo de investigar essa construção. Após o percurso realizado, acredita-se que o afeto mágico-realista, de natureza poética e filosófica, possui um papel central na intensidade dos efeitos da obra de Seigner, e é ele que possibilita que o espectador tenha outro tipo de contato com seu contexto histórico real, através do sensível.

A resposta afetiva causada pelo realismo mágico é aquela que encanta, que alumbra, ou seja, que ilumina as coisas mundanas já conhecidas e as revela sob uma nova luz. Esse desejo está presente desde a gênese do discurso, com Franz Roh, que acreditava que a obra de arte do *Magischer Realismus* era mágica justamente por representar objetos reais com precisão e sobriedade capaz de dotar-lhes de uma clareza deformadora, revelando os mistérios do real. É uma preocupação levada adiante e adaptada pelo projeto ideológico de Carpentier, que convoca o escritor latino-americano a ver com novos olhos a maravilha que está presente em todo o continente, tornando essa vivência a base para um novo modelo de realismo – que abarque tudo que há de sincrético, absurdo, contraditório, em sua história –, que não siga mais as formas do racionalismo europeu. Através de uma linguagem subversiva que derruba os limites entre planos metafísicos, aproximando o real e o irreal através de espaço-temporalidades difusos e da inserção do sobrenatural, a literatura mágico-realista apresentou uma alternativa para que sociedades pós-coloniais enxergassem e se reapropriassem de eventos conturbados de seu passado, moldando a maneira de pensá-los no presente.

A linguagem mágico-realista é sinestésica, o que contribui quando se começa a pensar em visualização no cinema. Ela possui algo de barroca, conforme defende Carpentier, no

sentido em que constrói imagens preenchidas por movimento, sensações, texturas e cores. É uma arte pulsante que desconhece fronteiras, que encanta pelo detalhe, que se interessa pela instabilidade e pela indefinição, que possui uma sensibilidade particular para a atmosfera. Todos esses atributos também foram observados em *Los Silencios*, e assim foi possível aproximá-lo da modalidade não apenas em tema, mas principalmente em estética. O longa de Seigner é construído sob uma lógica de fluxo, e ele encontra no olhar que preza por apreender o mundo em sua materialidade, na conexão através do sensível e não do racional, e no limiar entre a narrativa ficcional e o registro do real, com todos os seus mistérios; um ponto de contato importante com a expressão mágico-realista. Essa forma estética realista impede que a obra deslize para uma espetacularização caricata do insólito e mantenha-se ancorada em um terreno ambivalente, intensificando a dança de naturalização do irreal e sobrenaturalização do real.

A ruptura das noções do espaço e do tempo, recurso caro ao realismo mágico, se faz notar desde o início da obra, quando somos apresentados à Ilha da Fantasia – esse espaço heterotópico real, limítrofe de tantas maneiras, que é o palco da obra e quase um personagem à parte. As imagens desse pedaço de terra, que parecem fazer parte de passado bucólico, distantes do estado atual do pós-capitalismo, empurram todos seus habitantes para fora do eixo da modernidade, para uma fronteira cada vez mais difusa entre o que é presente, o que é passado, o que é memória, o que é real. Através da manipulação da linguagem cinematográfica, com o uso de planos abertos e alongados, estáticos, transmite-se a sensação de dilatação temporal, de um esgotamento causado pelos tempos mortos. Por esse marasmo, cria-se na ilha uma atmosfera suspensa, esvaziada, demonstrando que esta é diferente de seus arredores, não pertence à mesma ordem. De repente, uma lona balançando, um grilo cricrilando e um barco a navegar podem adquirir uma aura tão irreal quanto qualquer criatura mística – o real, sobrenaturalizado. Pelo foco no micro-evento e na banalidade, a materialidade ganha força; o corpo que caminha, o objeto no espaço, as expressões mornas e os silêncios, muitos silêncios contam a história da Ilha da Fantasia. A imagem por si ganha uma importância crucial, e, através dela, significados podem ser derivados de maneiras não-óbvias e não-literais – poéticas, algo que os textos de Bachelard nos ajudam a melhor perceber.

Assim, se constrói um estado de ambiguidade, que não se apresenta enquanto um desafio a ser desvendado, mas sim um convite para a experiência espectral ativa. Como pensa Bazin, se na vida não existem respostas dadas e tudo parte da mediação do olhar, porque no filme haveria de ser diferente? Além do âmbito visual, a paisagem sonora

reconfigurada, diminuta, contribui para a manutenção dessa característica mágico-realista. Sem violinos eriçados, efeitos sonoros cintilantes ou diálogos acalorados e reveladores, todos os corpos da trama recebem o mesmo tratamento – a aparição de Adão soa que nem a de Amparo, manuseando peixes; nada extraordinário em particular, o sobrenatural é normalizado. Assim, os fantasmas se costuram na trama com naturalidade. A tutilidade de seus corpos é essencial para que sejam lidos com humanidade, pois cada movimento microscópico de suas movimentações no espaço é figurada com a mesma não-importância dos demais personagens vivos. São uma reificação do passado, uma metáfora para a memória: uma presença ausente, uma dor pesada que acompanha Amparo. Ao mesmo tempo, a forma mágico-realista demanda que sejam pensados a partir da literalidade, e sua representação garante que assim o seja feito, de forma sintética e sem misticismos. Nesse sentido, a câmera que procura o rosto em close de Nuria, os toques e carícias trocados por Amparo e Adão, as interações que a menina têm com outros moradores da ilha, são todos exemplos de como o filme nos lembra que os fantasmas fazem parte do plano natural e são tão reais quanto todas as outras coisas figuradas.

Por falar em real, é imperativo retornar ao projeto ideológico do real maravilhoso e pensar no que permeia a obra além do textual. O conflito armado tangencia narrativamente a obra desde seu início, mas o momento em que a conexão com esse contexto é mais pungente é justamente na sequência mais fantástica da obra – a assembleia e os ritos. *Los Silencios* constrói um minucioso trabalho de imersão ao longo de sua duração, que tem como chave a multissensorialidade que evoca o estado contemplativo. O corpo do espectador que submerge no espaço fílmico, em uma zona de intensidade afetiva. Porém, tão potente quanto o mergulho é também a emersão, e é no momento que o irreal deixa de ser um rastro para ser escancarado que a obra atinge seu ápice. As cores neon contra o escuro da noite, os fantasmas que falam pela primeira vez e atestam sua morte, o cântico entoado em uníssono que rasga o silêncio, os pedidos por justiça e reparação – experiências de choque, diferentes do experienciado no restante da narrativa. O torpor e a sutileza são quebrados para um confronto com o fato de que o contexto histórico não é uma premissa, estática, mas sim um cosmos móvel que exige uma contemplação para além do espaço fílmico.

Ser atravessado pelos fantasmas de *Los Silencios* e suas cosmogonias é, inevitavelmente, ser lançado de volta à realidade. Suas histórias lembram que o mundo é vasto e as vivências nele possíveis são múltiplas – a experiência humana é cheia de complexidades que nem sempre são compreensíveis ao racionalismo ocidental. A Ilha da Fantasia, esse lugar terrivelmente latino-americano, é um desses espaços que precisam da

irracionalidade para serem narrados. A disjunção faz parte ontologicamente dessa realidade, que mistura modernidade com tradição indígena, presente temporal com assombrações do passado – camadas tão opostas que, mesmo contra toda a lógica, coexistem.

Acredita-se, então, que *Los Silencios* cumpre a função de maravilhar. Seus fantasmas e suas fronteiras difusas são uma disrupção ontológica que age em prol da disrupção político-cultural, que permitem às camadas subjetivas da experiência humana do luto, da memória e da vida após a guerra, um tipo de visualização palpável. Desse modo, dá-se uma vida nova ao mundo através da forma poética; reconfigura-se o passado histórico, permitindo que ele seja acessado por uma outra via e, portanto, seja reimaginado. Talvez mais um atestado da potência do realismo mágico em pensar o real seja esta própria pesquisa, que só existe graças à intensidade de afetos que despertaram o desejo de ir além da narrativa – de pensar em construção fílmica, em estética audiovisual, em todas as sensações que uma imagem provoca, em formas de contar uma história e também em História com H maiúsculo. De pensar no passado de uma nação, no presente de uma população de refugiados, no futuro de todo um continente construído sob violência, mas que ainda assim sobrevive. Nas tantas realidades diferentes que existem sob o conceito de realidade. Em última instância, pensar o realismo mágico é pensar sobre a experiência sensível de estar vivo, e sobre a capacidade de metamorfose, infinita e encantada, que é própria dos seres humanos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Essay as form**. In: *New German Critique*: Duke University Press. n. 32, 1984, pp. 151-171. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/488160>>. Acesso em jan/2024.

ALDEA, Eva. **Magical Realism and Deleuze**. London: Continuum, 2011.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultura, 1978.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. **O Cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Bazin at Work: Major Essays from the Forties & Fifties**. Nova York: Routledge, 1997. p. 6.

BÉTTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BORDWELL, David. **On the history of film style**. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

BRINKEMA, Eugenie. **The Forms of the Affects**. Durham and London: Duke University Press, 2014.

CARPENTIER, Alejo. **The Baroque and the Marvelous Real**. In: In: ZAMORA, L. P.; FARIS, W. B. (eds.). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, 1995.

_____. **Os passos perdidos**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **O reino deste mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CRAWFORD, Alison. **“Oh Yeah!”: Family Guy as Magical Realism?** In: *Journal of Film and Video – University of Illinois Press*, vol. 61, No. 2, 2009, pp. 52-69. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/20688624>>. Acesso jan/2024.

CORLISS, Richard. Ang Lee's Life of Pi: The Next Avatar. **Time Magazine**, 28 de setembro de 2012. Disponível em: <<https://entertainment.time.com/2012/09/28/ang-lees-life-of-pi-the-next-avatar/?iid=ent-main-lede>> Acesso em jan/2024.

COSTA JUNIOR, José Veranildo Lopes da. **La masacre de la bananera na narrativa de Gabriel García Márquez**. Revista *Decifrar*, Manaus, vol. 4 n° 8, pp. 64-78, 2016.

CUNHA, Emiliano. **Cinema de fluxo no Brasil: filmes que pensam o sensível**. 2014. Dissertação (Mestrado em comunicação) – Faculdade de Comunicação, PUCRS, Porto Alegre, 2014.

DATA FROM A CENTURY OF CINEMA REVEALS HOW MOVIES HAVE EVOLVED
In: MILLER, Greg. *Wired*. Estados Unidos, 08 set. 2014. Disponível em: <<https://www.wired.com/2014/09/cinema-is-evolving/>> Acessado em: jan/2024

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

DE LUCA, Tiago. **Realismo dos sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo**. In: MELLO, Cecília (Org.) - *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

DOS SANTOS, Fabio. **Violência na Colômbia em perspectiva histórica**. Revista Outubro, n. 22, 2o semestre de 2014. Disponível em: <http://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2015/11/5_-Fabio-Santos.pdf> Acesso em jun/2023.

FELINTO, Erick. **A Imagem Espectral: Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico; As heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FREUD, S. **O infamiliar / Das Unheimliche**. Belo Horizonte: Autêntica. 2019

FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GEE, Felicity. **Magic Realism, World Cinema, and the Avant-Garde**. Londres: Routledge, 2021.

_____. **The Critical Roots of Cinematic Magic Realism: Franz Roh, Alejo Carpentier, Fredric Jameson**. Londres: Royal Holloway, University of London, 2013.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **A luz é como água**. In: _____. Doze contos peregrinos. Rio de Janeiro: Record, 1995.

_____. **Fantasia y creación artística en América Latina y el Caribe**. In: *Texto Crítico*, julio-septiembre 1979, no 14, p. 3-8. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana, México. Disponível em: <<http://bit.ly/14HQi5g>> Acesso em jun/2023.

_____. **Cem Anos de Solidão**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

HEGERFELDT, Anne. **Lies that Tell the Truth: Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain**. New York: Rodopi, 2005.

IEGELSKI, Francine. **História conceitual do realismo mágico: a busca pela modernidade e pelo tempo presente na América Latina**. Revista Almanack, Guarulhos, n.27, 2021.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernidade e Sociedade de Consumo**. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, nº 12, pp.16-26, jun. 1985

_____. **Sobre o realismo mágico no cinema**. In: _____. Marcas do visível. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. **Pós-modernismo – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo, Editora Ática: 1997.

LANG, Cody. **Magical Realism in Transnational Cinema**. 2020. 271 f. Tese (doutorado em Cinema e Media Studies). York University, Toronto, Canadá, 2020. Disponível em: <<https://shorturl.at/rCDFO>> Acesso em nov/2023.

LIRA, Bertrand. **Luz e sombra: uma interpretação de suas significações imaginárias nas imagens do Cinema Expressionista alemão e do Cinema Noir americano**. 2008, 326f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, Brasil, 2008.

LOPES, Denilson. **No coração do mundo: paisagens transculturais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

MACHADO, F. **Tempo de solidão e de leitura para a construção do Ser do homem na fenomenologia poética de Gaston Bachelard**. In: PARALAXE, vol. 4, nº2, 2016. pp. 79–93. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/30540>>. Acesso em jan/2024.

MELLO, Cecília (Org.). **Realismo fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

MENA, Lucila. **Hacia una formulación teórica del realismo mágico**. In: Bulletin Hispanique, vol. 77, nº3-4, 1975. pp. 395- 407

MERTEN, Luiz Carlos. Crítica: No filme 'Los Silencios', os vivos, os mortos e o mundo em processo de transformação. **Portal Terra**, abril de 2019. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/entre-telas/critica-no-filme-los-silencios-os-vivos-os-mortos-e-o-mundo-em-processo-de-transformacao.c6809bb3457fbfaefead80cc4a5660c2ce4frj5z.html?utm_source=clipboard>. Acesso em jan/2024.

MIRANDA, Rodrigo; JOHN, Valquiria. **A Presença De Elementos Do Realismo Mágico Na Campanha “Um Lugar Completo? Pergunta Lá No Posto Ipiranga”**. In: Intercom Sul, 16., 2015, Joinville. Anais eletrônicos [...] Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/sul2015/resumos/R45-1384-1.pdf>>. Acesso em jan/2024.

OLIVEIRA, Jefferson. **Dialogismo port mortem: espaço e focalização em Pedro Páramo**. Cabedelo, PB: Editora UNIESP, 2021.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A Mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**. Brasil: Papyrus Editora, 2013.

PIETRI, Arturo Uslar. **Realismo mágico**. In: PIETRI, Arturo Uslar. Godos, insurgentes y visionarios. Ed. cit. p. 133-140, 2002. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/portales/arturo_uslar_pietri/obra-visor/nuevo-mundo-mundo-nuevo--0/html/ff6f6ef8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_10.html#I_42> Acesso em fev/2024

PINTO, Júlio Pimentel. **A Ficção e suas Luzes Reveladoras**. In: O Realismo Mágico no Século XXI. Caderno Globo Universidade. Rio de Janeiro: Globo, 2013

PUCCINI, Sérgio. **Documentário e roteiro de cinema: da pré-produção à pós-produção**. Tese (Doutorado em Multimeios). 236f. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2007.

RÍOS, Jerónimo. **El Acuerdo de paz entre el Gobierno colombiano y las FARC: o cuando una paz imperfecta es mejor que una guerra perfecta**. Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, vol. 19, núm. 38, julio-diciembre, 2017, pp. 593-618

RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2020.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHAFFER. R. Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHWEBLIN, Samanta. Samanta. Schweblin: o horror cotidiano e diferentes formas de assustar o leitor. In: CASARIN, Rodrigo: **Coluna 5**. Rio de Janeiro, 18 abr. 2022. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/splash/colunas/pagina-cinco/2022/04/18/samanta-schweblin-passar-os-na-boca-sete-casas-vazias-entrevista.htm>> Acesso em fev/2024.

SEIGNER, Beatriz. Debate: Los Silencios - Dir. Beatriz Seigner. **Debate Cinelatio**, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JHxAcjIjNdl>>. Acesso em abr/2023

_____. “Era desse lugar que eu estava falando o tempo inteiro e ainda não sabia”. Entrevista concedida a Adriano Garrett, **Cinefestivais**, 2019b. Disponível em: <<https://cinefestivais.com.br/beatriz-seigner-fala-sobre-los-silencios/>> Acesso em abr/2023

_____. Com seu realismo fantástico, “Los Silencios” mantém olhar atento sobre a realidade brasileira. Entrevista concedida a Flavia Guerra, **SESC-SP**, 2019c. Disponível em: <<https://melhoresfilmes.sescsp.org.br/com-seu-realismo-fantastico-los-silencios-mantem-olhar-atento-sobre-a-realidade-brasileira/>> Acesso em jan/2024.

_____. “Los Silencios”, de Beatriz Seigner, mostra o convívio entre vivos e mortos. **UOL**, setembro de 2018. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/afp/2018/09/26/os-vivos-e-os-mortos-convivem-em-los-silencios-de-beatriz-seigner.htm>> Acesso em jan/2024.

_____. DEBATE | Los silencios + Beatriz Seigner. **CINUSP Paulo Emílio**, abril de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_VqjEJrfjKw> Acesso em jan/2024.

_____. Com Los Silencios, Beatriz Seigner e seus fantasmas enriquecem história de fronteira. **O popular**, abril de 2019. Disponível em: <<https://opopular.com.br/magazine/com-los-silencios-beatriz-seigner-e-seus-fantasmas-enriquecem-historia-de-fronteira-1.177879>> Acesso em jan/2024.

SCHOLLHAMMER, Karl. **As imagens do realismo mágico**. Gragoatá. Niterói, n. 16, p. 117-132, 1. sem. 2004

SLEMON, Stephen. **Magic Realism as Postcolonial Discourse**. In: ZAMORA, L. P.; FARIS, W. B. (eds.). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, 1995.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema – realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VIEIRA JR. Erly. **Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo**. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v. 21, n. 3, p. 1219-1240, setembro-dezembro 2014

_____. **Realismo sensório no cinema contemporâneo**. Vitória: EdUFES, 2022.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência – 3ª edição**. São Paulo: Paz e terra, 2005.

ZAMORA, Lois Parkinson; FARIS, Wendy B. **Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s**. In: ZAMORA, L. P.; FARIS, W. B. (eds.). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, 1995.

LOS SILENCIOS - FICHA TÉCNICA

Direção e Roteiro: Beatriz Seigner

Produção: Beatriz Seigner, Leonardo Mecchi, Thierry Lenouvel e Daniel Garcia

Produção Executiva: Leonardo Mecchi

Direção de Produção: Sidney Medina, Maria Fernanda Henao

Direção de Fotografia: Sofia Oggioni

Direção de Arte: Marcela Gómez

Figurino: Ana María Acosta

Maquiagem: Mari Figueiredo

Técnico de Som: Gustavo Nascimento

Montagem: Renata Maria

Still/Making Of: Juliana Vasconcelos

Empresas produtoras: Miríade Filmes, Enquadramento Produções, Ciné-Sud Promotion, DíaFragma Fábrica de Películas

Elenco: Marleyda Soto, Enrique Diaz, María Paula Tabares Peña, Adolfo Savinvino, Astrid Fernanda López Martínez, Doña Albina, Yerson Castellanos, Heider Sanchez, Leidy Prieto Echeverry, Alida Pandurro e José Manuel Ortega

FILMES CITADOS

A ALEGRIA. Direção de Felipe Bragança, Marina Meliande. Produção de Duas Mariola, Arissa Multimídia, RTFeatures. Brasil: Espaço Filmes. 2010.

A ESPINHA do Diabo. Direção de Guillermo del Toro. Produção de Anhele Producciones, Canal España, El Deseo S.A., Good Machine, Sogepaq, Tequila Gang. Espanha: Sony Pictures Classics. 2001.

A FEBRE. Direção de Maya Da-Rin. Produção de Tamanduá Vermelho, Enquadramento Produções, Still Moving, Komplizen Film. Brasil, França, Alemanha: Vitrine Filmes. 2019.

AS AVENTURAS de Pi. Direção de Ang Lee. Produção de Ang Lee, Gil Netter, David Womark. Estados Unidos: 20th Century Fox. 2012.

AS BOAS maneiras. Direção de Marco Dutra, Juliana Rojas. Produção de Dezenove Som e Imagens, Urban Factory, Good Fortune Filmes, Globo Filmes. Brasil, França: Imovision. 2018.

BY THE TIME it gets dark. Direção de Anocha Suwichakornpong. Produção de Lee Chatametikool, Benjawan Somsin, Soros Sukhum, Anocha Suwichakornpong. Tailândia: Electric Eel Films. 2016.

CISNE negro. Direção de Darren Aronofsky. Produção de Cross Creek Pictures, Phoenix Pictures, Protozoa Pictures, Dune Entertainment. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures. 2010.

CONDORES no entierran todos los días. Direção de Francisco Norden. Produção de Procinor. Colômbia: Ammo Content . 1984.

EL ESPIRITÚ de la colmena. Direção de Victor Erice. Produção de Elías Querejeta. Espanha: Bocaccio Distribución. 1973.

EL LABERINTO del fauno. Direção de Guillermo del Toro. Produção de Álvaro Agustín, Alfonso Cuarón, Bertha Navarro, Guillermo del Toro, Frida Torresblanco. Espanha, México, Estados Unidos: Warner Bros. Pictures. 2006.

ENCANTO. Direção de Byron Howard, Jared Bush. Produção de Clark Spencer, Yvett Merino Flores. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures. 2021.

FEVER. Direção de Agnieszka Holland. Produção de Michal Szczerbic. Polônia: Zespół Filmowy X. 1981.

GIRIMUNHO. Direção de Helvécio Martins Jr., Clarissa Campolina. Produção de Sara Silveira, Luana Melgaço, Luis Miñarro, Paulo de Carvalho, Gudula Meinzolt. Brasil, Alemanha, Espanha: Vitrine Filmes. 2012.

HARRY Potter e a pedra filosofal. Direção de Chris Columbus. Produção de David Heyman. Reino Unido, Estados Unidos: Warner Bros. Pictures. 2001.

HISTÓRIAS que só existem quando lembradas. Direção de Júlia Murat. Produção de Taiga Filmes, BonFilm, Julia Solomonoff, Cepa Audiovisual, MPM Film. Brasil, Argentina, França: Vitrine Filmes. 2012.

LA CASA de agua. Direção de Jacobo Penzo. Produção de Livio Quiroz. Venezuela: Producciones Cinematograficas Manicure. 1983.

LOS SILENCIOS. Direção de Beatriz Seigner. Produção de Miríade Filmes, Enquadramento Produções, Ciné-Sud Promotion, DíaFragrama Fábrica de Películas. Brasil, Colômbia, França: Vitrine Filmes. 2018.

MÃE e filha. Direção de Petrus Cariry. Produção de Petrus Cariry, Bárbara Cariry. Brasil: Lume Filmes. 2012.

MORTO não fala. Direção de Dennison Ramalho. Produção de Casa de Cinema de Porto Alegre, Globo Filmes, Canal Brasil. Brasil: Pagu Pictures. 2019.

O ANIMAL cordial. Direção de Gabriela Amaral Almeida. Produção de RTFeatures. Brasil: California Filmes. 2017.

O FABULOSO destino de Amélie Poulain. Direção de Jean-Pierre Jeunet. Produção de Helmut Breuer, Bastian Griesse, Claude Ossard. França, Alemanha: UGC Fox Distribution. 2001.

O HOMEM da cabeça raspada. Direção de André Delvaux. Produção de Paul Louyet, Jos Op De Beeck. Bélgica: Belgische Radio en Televisie, Ministerie van Nationale Opvoeding en Kultuur. 1966.

PEIXE grande e suas histórias maravilhosas. Direção de Tim Burton. Produção de Bruce Cohen, Dan Jinks, Richard D. Zanuck. Estados Unidos: Sony Pictures Entertainment. 2003.

PRAIA do fim do mundo. Direção de Petrus Cariry. Produção de Bárbara Cariry. Brasil: Iluminura Filmes. 2021.

TERRA em transe. Direção de Glauber Rocha. Produção de Glauber Rocha, Luiz Carlos Barreto, Cacá Diegues, Raymundo Wanderley Reis. Brasil: Difilm. 1967.

TRABALHAR cansa. Direção de Marco Dutra, Juliana Rojas. Produção de Dezenove Som e Imagens. Brasil: Polifilmes. 2011.

UNCLE Boonmee who can recall his past lives. Direção de Apichatpong Weerasethakul. Produção de Apichatpong Weerasethakul. Tailândia: Kick the Machine. 2010.

ANEXO I - ESTADO DA ARTE

O principal eixo temático desta pesquisa foi o estudo estético-narrativo do realismo mágico no cinema contemporâneo, a partir de uma leitura de *Los Silencios*. Dessa forma, o conteúdo que compõe a construção do estado da arte tem como enfoque principal trabalhos do campo do audiovisual que se utilizem da chave de leitura mágico-realista em seus objetos. Entretanto – e conforme elucidado algumas vezes durante a dissertação – compreende-se que as diferenciações terminológicas entre modalidades discursivas dentro do insólito ficcional, por vezes, se confundem. O mapeamento realizado, então, buscou-se ater à escritos pertinentes para os objetivos desta pesquisa, que ajudem a pintar o cenário atual de forma construtiva. Acredita-se que os resultados contribuíram tanto para demonstrar o interesse acadêmico nas formas não-realistas de representação no cinema contemporâneo, quanto para compreender quais os enfoques têm sido privilegiados pelos pesquisadores. As buscas do levantamento foram filtradas pelo período de 2013 a 2023, e realizadas no Banco de Teses da CAPES, na Biblioteca Digital Brasileira de Teses, nos anais de encontros da Socine, Intercom e COMPÓS, bem como foi utilizado o buscador do Google Acadêmico para localizar em revistas, periódicos e repositórios internacionais, produções relevantes para o mapeamento do cenário. As palavras-chave pesquisadas foram combinações dos termos “realismo mágico”, “realismo maravilhoso”, “maravilhoso”, “fantástico”, “cinema”, e, para o buscador do Google, os mesmos termos em inglês também foram pesquisados, para contemplar possíveis trabalhos relevantes internacionalmente. O resultado desses esforços será detalhado a seguir.

Em primeiro momento, vamos destacar o que está sendo pesquisado sobre o filme *Los Silencios*. No banco de teses da CAPES, temos a dissertação de Rafael Andrade defendida em 2021, intitulada *Insurgências em cinemas inventados: Era o Hotel Cambridge e Los silencios*, no qual explora os processos ligados à ocupação de lugares, movimentos de territorialização e reterritorialização e as subjetividades neles envolvidas. Nos anais da SOCINE do ano de 2022 existem dois trabalhos: *A construção de atmosferas fantasmagóricas no roteiro de Los Silencios*, de Natália Mendes Maia (UFC) e *Espaço e lugar no processo criativo do roteiro de Los Silencios*, de Ester Marçal Fér (UNICAMP), ambos com ênfase em uma análise textual do roteiro do longa; o primeiro tem foco em como a construção textual constrói a atmosfera fílmica e o segundo retoma o processo de construção do roteiro. Há também o artigo *‘Los Silencios’ entre el dolor y la comprensión*, de 2020, de Libia Castañeda e Daniela Serna Gallego (UNILA, UdeA), publicado na revista da UNILA, *Epistemologias do Sul*. As autoras utilizam dos conceitos de pós-memória, memória

coletiva e memória transnacional para pensar as potencialidades do cinema, através de uma análise do objeto fílmico.

Passando agora para o campo do realismo mágico no cinema, iniciando pelos resultados do banco de teses da CAPES. Publicada em 2021, a dissertação de Bruno Dariva (UFRGS) intitulada *Marginal Realities: Politics and Aesthetics of Magical Realism in Cinema*, busca retomar as características estéticas e políticas do realismo mágico, informando-se no campo literário, para pensá-la no cinema através do filme *Beasts of the Southern Wild* (2012). Defendida em 2018 na UFF, *Não pode ser, mas é: fronteiras do sobrenatural no cinema brasileiro contemporâneo*, Fabricio Basilio articula as relações entre o fantástico nesse cinema através dos efeitos produzidos pelo uso de uma estética de fluxo a partir dos filmes *A Alegria* (2011), *Histórias Que Só Existem Quando Lembradas* (2011) e *Eles Voltam* (2013). Sob a perspectiva da tradução intersemiótica, Luciano Justino, da UEPB, defendeu a dissertação *Sabor, emoção e tradução em Como água para chocolate* em 2010, analisando como o livro homônimo, mágico-realista, foi traduzido para o cinema.

Nos anais digitais de resumos expandidos da Socine, temos em 2022 *Mormaço – entre o realismo fantástico e o sensível*, de Monica Rodrigues Klemz, trabalho que irá pensar o filme de 2019 de Marina Meliande em suas dimensões estéticas que caminham entre o fantástico metafísico e o tátil, o corpóreo sensível, para falar sobre a especulação imobiliária, do urbanismo, e dos processos de desterritorialização ocorridos durante a Copa do Mundo de 2014. Também em 2022, Cecília de Mello submeteu *Realismo Mágico e a Ontologia Pós-Fotográfica do Cinema Asiático*, que faz parte de uma investigação maior sobre as tendências realistas no cinema do leste asiático e latinoamericano; nesse texto, analisa *Memória* (Apichatpong Weerasethakul, 2021) e *Longa Jornada Noite Adentro* (Bi Gan, 2018), com o objetivo de explorar como o realismo cinematográfico baziniano se mescla com as tendências fantasmagóricas observadas nesses cinemas. Em 2021, Uriel Nascimento Santos Pinho Mítico apresenta *Maravilhoso, Fantástico? Fraturas em um Documentário Amazônico*, onde irá analisar o documentário *Mãos de Outubro* (Vitor Souza, 2009), e utilizar dos conceitos de fantástico/maravilhoso para investigar como esse cinema que se baseia no real e no verossímil se aproxima do onírico enquanto estratégia narrativa. Fabricio Basilio, mesmo autor já apresentado em outro trabalho, é responsável em 2018 por *Espectros do real: silêncios e fantasmas em três cinemas insólitos*, onde irá fazer um movimento semelhante ao de sua dissertação ao analisar a relação entre o insólito e a estética de fluxo, dessa vez a partir do filme argentino *Fantasma* (2006), o conto *El espectro*, de Horacio Quiroga, e o filme do taiwanês Tsai Ming-Liang, *Adeus, Dragon Inn* (2003). No mesmo ano, temos *Pode o*

realismo maravilhoso figurar temas da política contemporânea?, de Simone Rocha, que vai utilizar da novela Saramandaia (1973), de Dias Gomes, e a noção de gênero enquanto matriz estético-cultural capaz de mediar relações políticas para pensar que recursos estilísticos adotados pela novela produzem determinadas significações.

Parte-se agora para os resultados do Google Acadêmico, que contemplam artigos, dissertações e teses publicados sob diferentes contextos, a nível internacional. Na revista Água-Viva, dos discentes da pós-graduação em literatura da UFMG temos *Uma Fantasia Amarga: O Fantástico Em A Hora Dos Ruminantes, Da Literatura Ao Cinema* (2021), de Marcelo Cordeiro de Mello, que irá pensar a adaptação que nunca se concretizou do conto A Hora dos Ruminantes, de José J. Veiga, para o cinema, e como os elementos fantásticos haviam sido planejados para a tela. Em *Fantasmagorias Da Escravidão No Cinema Brasileiro: Anacronismos E Sobrevivências De Um Passado Traumático*, publicada em 2021 na revista Logos da UERJ, Leticia Xavier de Lemos Capanema vai utilizar de *Todos os mortos* (Caetano Gotardo e Marco Dutra, 2020) e *A morte branca do feiticeiro negro* (Rodrigo Ribeiro, 2020), filmes que tem traços maravilhosos, para pensar nos reflexos do passado da escravidão no presente brasileiro.

Há também a dissertação defendida na Universidade de Coimbra, em 2018, por Ricardo Almeida: *O Realismo mágico no cinema – o caso de Veit Helmer*. Nela, o autor investiga a estética mágico-realista no cinema, revisitando a bibliografia disponível, e realiza uma análise dos filmes de Veit Helmer com base nos conceitos de carnavalesco e de Terceiro Cinema. Em 2020, Mei Gao publicou o artigo *Entre a Ontologia e a Assombração: Realismo Mágico no Cinema Chinês Contemporâneo*, na Revista de Comunicação e Linguagens da Universidade NOVA de Lisboa, Portugal. Nele, a autora observa como a espectralidade está presente nos cinemas de Bi Gan, e Cai Chengjie a partir da lente do realismo mágico cinematográfico. Em 2012 na Cambiassu, na revista de Comunicação Social da UFMA, “*A Teta Assustada*” e a atualização do realismo mágico é um artigo publicado por Bárbara França. A partir do filme peruano de 2009, é realizada uma aproximação com a forma discursiva do realismo mágico na literatura com o conceito de Terceiro Cinema.

Por fim, embora não tenham sido trabalhos, cujo conteúdo foi averiguado para a constituição do estado da arte, a dissertação de Ricardo Almeida (2018), mencionada no parágrafo anterior, traz em seus próprios anexos uma tabela com uma relação do levantamento do cenário, realizada pelo próprio autor. Apresenta-se a seção com as publicações mais contemporâneas da área do cinema na Figura 35, na página seguinte.

Figura 35 - Trecho do Estado da arte de Ricardo Almeida

2006	artigo	Between Surrealism and Magic Realism: The Early Feature Films of André Delvaux	Georgiana M. M. Colvile
2006	artigo	Realismo Mágico. Historia e Intrahistoria en el Cine Iberoamericano	Juan Aquilino Cascón Becerra
2009	est.º cinema	Cinemagic: Magic Realism in International Cinema	Ljudmila Mila Popovich
2010	artigo	Far Away From the Present: Magical Realism in Polish Film	Barbara Klonowska
2010	dissertação	“Exploring The Potential Of Depicting Magical Realism in Film”	Edmund Yeo Yee Haeng
2012	artigo	A still life of the wildest things: Magic(al) realism in contemporary Chinese cinema and the reconfiguration of the jishizhuyi style	Eddie Bertozzi
2012	artigo	With or Without Magic: Realism in Kusturica’s Time of The Gypsies	Esma Kartal
2012	est.º cinema	Magic Realist Cinema in East Central Europe	Aga Skrodzka
2013	artigo	Application of Magical Realism in Cinema: Depicting Cultures and Traditions	Edmund Yeo Yee Haeng
2013	artigo	‘Heightened Reality’: The Influence of Magic(al) Realism on Wes Anderson’s Literary Style	Thomas Storr
2013	estudo geral, cinema	The Critical Roots of Cinematic Magic Realism: Franz Roh, Alejo Carpentier, Fredric Jameson	Felicity Claire Gee
2013	artigo	Magic Realism in Cinema: An analysis	Ankie Petersen
2014	artigo	Magical Realism and Perspective in Cinema	James Edward Honiball
2014	artigo	The Shadow of Magical Realism in José Luis Cuerda’s 1980s films	Ignacio López-Calvo
2015	artigo	Postmodernism and Magic Realism in Contemporary Japanese Cinema	Adam Bingham
2016	artigo	Social Significance of Magical Realism Depicted in the Short Films of Albert Lamorisse	Doyel Dutta

Fonte: ALMEIDA, 2018, p. 100