

## O cinema etnográfico de Jorge Prelorán: entre a heterodoxia latino-americana e o modelo do cinema observacional (1972)

 Ana Caroline Matias Alencar\*

**Resumo:** O objetivo do presente artigo será o de estabelecer aproximações entre a obra audiovisual do cineasta argentino Jorge Prelorán (1933-2009) e a longa tradição do cinema etnográfico. Especialmente será trazida para a discussão a vertente do cinema observacional, emergida nos anos 1960, com cujos expoentes o cineasta travou contatos profissionais duradouros e vínculos artísticos e intelectuais estreitos. Ao analisar as ressonâncias dessa vertente documentarística na obra do cineasta, bem como as divergências existentes entre o cinema observacional e o projeto documental de Prelorán, procurarei demonstrar como uma complexa concepção do que seria o real audiovisual teria pautado a realização da película *Valle Fértil* (1972).

**Palavras-chave:** Cinema etnográfico; Cinema Observacional; Jorge Prelorán; *Valle Fértil*.

### Jorge Prelorán's ethnographic cinema and the status of the reality in the film *Valle Fértil* (1972)

**Abstract:** The aim of this article will be to establish similarities between the audiovisual work of Argentine filmmaker Jorge Prelorán (1933-2009) and the long-standing tradition of ethnographic cinema. The observational cinema, which emerged in the 1960s, with whose exponents the filmmaker made lasting professional contacts and close artistic and intellectual ties, will be especially brought to the discussion. By analyzing the resonances of this documentary strand in the filmmaker's work, as well as the divergences between observational cinema and Prelorán's documentary project, I will try to demonstrate how a complex conception of what the audiovisual real would be would have guided the making of the film *Valle Fértil* (1972).

**Keywords:** Ethnographic cinema; Observational cinema; Jorge Prelorán; *Valle Fértil*.

---

\* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: [ana.caroline.alencar@outlook.com](mailto:ana.caroline.alencar@outlook.com)



Os anos 1960, sem dúvida alguma, foram paradigmáticos para o cinema documentário. O surgimento e a difusão de novas tecnologias audiovisuais; a consolidação de diversas vertentes documentais, ocupadas com a questão da definição do que seria o “real” cinematográfico; o reconhecimento e o renome adquirido por diversos autores, realizadores de filmes documentais; a participação quase sempre ativa desses artistas nos debates sociais candentes travados em seus respectivos países: estes são apenas alguns dos motivos que poderiam explicar o destaque conferido ao gênero documental, no período em questão.

Para que possamos compreender mais de perto o impacto e a amplidão dessas mudanças, restrinjam o nosso ângulo de visão, nesse momento introdutório do texto, e direcionemos nossa atenção, daqui para frente, a apenas duas das vertentes documentais emergidas na buliçosa década de 1960 – quais sejam, o Cinema Observacional, surgido no ambiente mais circunscrito da Universidade da Califórnia (UCLA), Estados Unidos; e o Novo Cinema Latino-Americano, de larga difusão entre os cineastas do nosso continente.

Sobre a primeira das vertentes, são reveladoras as reflexões de David MacDougall, um dos expoentes mais renomados do Cinema Observacional [*Observational Cinema*], sobre a atmosfera intelectual característica do ambiente universitário estadunidense. Segundo o cineasta, era compartilhada a crença, entre os estudantes da UCLA, de que o cinema, tal como era até então concebido, estava em vias de ser reinventado.

O distanciamento frente a *old Hollywood*, ou seja, às grandes produções realizadas ao longo da Era de Ouro de Hollywood, então em franco declínio; a emergência do novo cinema de autor, sobretudo europeu, que contava com representantes de peso, como Jean-Luc Godard, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni e Federico Fellini, tão atrativos para os jovens estudantes; o apelo estético dos *Movies 'Round Midnight*, realizados por cineastas *underground*, que eram exibidos nas últimas sessões dos cinemas de Los Angeles; o novo documentário novaiorquino, produzido pelos realizadores do Cinema Direto, tais como Richard Leacock, Donn Pennebaker

e Robert Drew; além dos filmes etnográficos de autoria de Robert Flaherty<sup>1</sup>, Robert Gardner e John Marshall, que chegavam a ser exibidos aos estudantes do departamento de Cinema da UCLA: todas essas novidades são interpretadas por David MacDougall como sendo algumas das principais responsáveis pelos novos enfoques conferidos ao cinema documentário, no âmbito do Ethnographic Film Program, da UCLA, do qual o cineasta fez parte naqueles idos anos (Macdougall, 2001-2002: 81-82).

Criado por Collin Young, o Ethnographic Film Program esteve fundado na parceria estabelecida entre os departamentos de Antropologia, Cinema, Música e Estudos Latino-Americanos, da UCLA. Foi este o principal espaço responsável pela difusão do então nascente “Cinema Observacional”, delineado por Young e praticado pelos estudantes e pesquisadores integrantes do Programa (Henley, 2018: 194).

Em resumo, algumas das principais propostas sustentadas pelos realizadores do cinema observacional podem ser sintetizadas na seguinte máxima: realizar a gravação das películas, buscando antes de mais nada a redução dos impactos e do grau de intrusão provocados pelo cinegrafista e sua equipe no processo de filmagem (Henley, 2018: 206).

Deste pressuposto basilar, entretanto, podem ser deduzidas inúmeras recomendações sugeridas aos jovens documentaristas, tais como: o aproveitamento do som sincrônico em favor da produção de películas pautadas em trocas conversacionais; o respeito à estrutura cronológica dos acontecimentos e a preferência por planos mais longos, sem interrupções das ações, de modo a preservar os ritmos locais e as unidades de tempo e espaço compartilhadas pela população filmada; e a pouca valia conferida à voz *over*,

---

<sup>1</sup> Robert Flaherty (1884-1951), cineasta estadunidense realizador do paradigmático *Nanook* (1922), foi uma das figuras inauguradoras do campo do cinema documentário e etnográfico. Sua proposta de filmagem serviu de inspiração para gerações posteriores de cineastas, tendo inclusive Jean Rouch, na década de 1960, se autodefinido como continuador de Flaherty, no auge de sua fama como principal representante do movimento mundialmente conhecido como *Cinéma Vérité*. O aspecto principal da proposta de documentação de Robert Flaherty girava em torno da conciliação entre arte e pesquisa científica, uma vez que, segundo o diretor, a reprodução da realidade envolveria a narração de uma verdade e a consequente atribuição de um sentido dramático à forma de vida que se teria por intento representar. FLAHERTY, Robert. “La función del ‘documental’”. In: COLOMBRES, Adolfo (ed.). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, CLACSO, 1985, p. 57-60.

condutora dos filmes documentários mais tradicionais, devedores da tradição griersoniana<sup>2</sup> de filmagem (Macdougall, 2018: 3-6).

Profundamente diferente era a proposta mais geral das recentes cinematografias surgidas à época do *Nuevo Cine Latinoamericano*, pautadas, quase sempre, na participação explícita e ativa dos cineastas do continente nos efervescentes debates sociais do período.

Propostas como as de um *cine junto al pueblo*, do boliviano Jorge Sanjines, fundador do Grupo Ukamau; as da *dialéctica del espectador* e do *cine imperfecto*, postuladas, respectivamente, pelos cubanos Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa; ou como as teorias do *tercer cine*, formuladas pelo argentino Fernando Solanas, membro do coletivo Cine Liberación; e as da estética da fome, aliada ao projeto de um “cinema tricontinental”, do brasileiro Glauber Rocha; todas essas formulações são apenas poucos exemplos da multiplicidade de reflexões emergidas na América Latina, ao longo da década de 1960, e que, aos poucos foram contribuindo para o delineamento do movimento artístico continental posteriormente conhecido como *Nuevo Cine Latinoamericano*<sup>3</sup>.

Certamente, esse largo movimento de renovação das cinematografias do continente latino-americano deitava raízes profundas na prolífica produção de vários documentaristas da década anterior, com os quais seria possível

---

<sup>2</sup> John Grierson (1898-1972) foi um cineasta escocês fundador da “escola inglesa de documentário”. Em razão da larga difusão da definição formulada por ele acerca do que seria esse gênero fílmico, definido pelo diretor como “tratamento criativo da realidade”, John Grierson foi e continua a ser considerado um dos principais precursores do cinema documentário. Sobre a tradição griersoniana, ou seja, sobre o legado de Grierson reapropriado por sucessivas gerações de documentaristas, acredito serem extremamente interessantes as reflexões de Anna Grimshaw no quarto capítulo de seu *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology* (Grimshaw, 2001: 57-68).

<sup>3</sup> Para informações mais detalhadas sobre o *Nuevo Cine* sugiro a consulta de duas coletâneas preciosas, organizadas nas últimas décadas sobre o tema: a coordenada por Michael T. Martin, *New Latin American Cinema* (1997), e a organizada por Paulo Antonio Paranaguá, *Cine documental en América Latina* (2003). Além disso, publicações como o livro *Cinema cubano: revolução e política cultural* (2010), da pesquisadora brasileira Mariana Martins Villaça, a coletânea *Cinema and Social Change in Latin America: conversations with filmmakers* (1991), editada por Julianne Burton, e a obra *The New Latin American Cinema: a continental project* (1996), de Zuzana M. Pick, são outras importantes contribuições para o campo de estudos dedicado aos cinemas novos surgidos na América Latina.

estabelecer uma certa relação de continuidade com os jovens cineastas cinemanovistas das décadas de 1960 e 1970.

Sobre o assunto, o pesquisador argentino Javier Campo sustenta que figuras como Margot Benacerraf (Venezuela), Manuel Chambi (Peru), Humberto Mauro (Brasil), Jorge Ruiz (Bolívia), Sérgio Bravo (Chile) e Jorge Prelorán (Argentina), sem que integrassem organizações ou participassem de eventos organizados conjuntamente, acabaram por estabelecer entre suas obras, realizadas entre as décadas de 1950 e 1970, uma sugestiva sintonia de projetos, uma vez que, em comum, demonstravam guardar o mesmo impulso de converter suas respectivas películas em veículos capazes de resguardar criativamente a memória e a cultura dos povos dos Andes e do Atlântico (Campo, 2017: 194).

Ao exame da obra de um destes documentaristas latino-americanos – a saber, o argentino Jorge Prelorán e sua película *Valle Fértil* (1972) –, integrante dessa que se poderia definir como primeira aparição de um “sentimento comum” entre os cineastas do continente (Campo, 2017: 209), estarão dedicadas as próximas páginas deste artigo. E o objetivo principal, daqui para frente, será o de demonstrar a complexidade do projeto documental formulado por um cineasta situado na região fronteiriça entre duas grandes vertentes de renovação do cinema documentário vigentes no período: o Cinema Observacional e o *Nuevo Cine*.

### **A política por detrás da produção de *Valle Fértil***

O longa-metragem *Valle Fértil* (1972) foi produzido pelo cineasta argentino Jorge Prelorán nos marcos do projeto denominado *Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas*, com o qual o realizador esteve envolvido ao longo das décadas de 1960 e 1970. O projeto, que tinha como principal objetivo o registro das manifestações culturais “típicas” do Noroeste argentino, foi patrocinado pela Universidad Nacional de Tucumán e pelo Fondo Nacional de las Artes, então dirigido pelo folclorólogo argentino Augusto Raúl Cortazar, assessor geral do *Relevamiento* e figura

com a qual o jovem cineasta estabeleceu uma profunda relação de parceria intelectual naqueles anos.

Um dos últimos rebentos do *Relevamiento*, o filme *Valle Fértil* incorporou uma série de experimentos cinematográficos realizados por Prelorán, desde meados da década anterior, nas mais de vinte películas produzidas para o projeto. Além disso, podem ser lastreados no interior da película muitos dos debates em torno da natureza do cinema documentário acumulados pelo cineasta ao longo daquelas décadas.

E uma das razões para ser possível perceber, latente, na película, uma sucessão de escolhas e opções audiovisuais imprescindíveis para a compreensão do projeto cinematográfico então delineado por Prelorán, reside no fato, apontado por Javier Campo, de que o biênio 1971-1972 teria sido de extrema importância para a carreira do jovem realizador argentino, uma vez que teria ocorrido, nesse período, a reaproximação do cineasta com a UCLA, universidade na qual ele havia se graduando, em inícios dos anos 1960, e a inscrição mais clara de Prelorán e dos documentários por ele produzidos no terreno do “cinema etnográfico” (Campo, 2020: 28).

Algumas das implicações dessa opção do cineasta foi o contato ativo estabelecido entre ele e alguns dos realizadores mais renomados do cinema etnográfico, sobretudo estadunidense. Timothy Asch, Colin Young, David MacDougall, Robert Gardner: esses são apenas alguns dos nomes com os quais Prelorán iniciou parcerias intelectuais e trocas epistolares duradouras, naquele período.

A participação no *Colloquium on Ethnographic Film*, realizado em 1968 pelo Ethnographic Film Program, de Young; a bolsa Guggenheim, obtida pelo cineasta em 1971; o convite para publicação no livro organizado por Paul Hockings sobre cinema etnográfico, surgido a partir do *IX Congress of Anthropological and Ethnological Sciences*, ocorrido em Chicago, em 1973: tudo isso confirmava e reforçava a posição que Prelorán passava a ocupar, nesses espaços, como representante latino-americano do terreno do cinema etnográfico (Campo, 2020: 24-29).

Considerando-se o que foi dito sobre o período de produção de *Valle Fértil*, é possível interpretar a película como resultante das opções artísticas e profissionais feitas por Jorge Prelorán naqueles anos – opções essas cada vez mais afinadas com os debates em torno do cinema etnográfico, pautados em questões como as de qual seria a natureza do real cinematográfico; quais as possíveis contribuições passíveis de serem articuladas entre arte e ciência, cinema e antropologia; quais os preceitos (audiovisuais, científicos, éticos) que deveriam ser considerados para a realização de representações fidedignas das culturas documentadas<sup>4</sup>.

Entretanto, além de ser um documentário extremamente complexo, por conter em seu interior esse tipo de questionamento, *Valle Fértil* também foi um dos filmes de Prelorán mais explicitamente engajados nas questões iminentemente sociais e políticas que permeavam a vida da população documentada. Como poucos, dentre os filmes produzidos pelo cineasta para o *Relevamiento*, esse longa-metragem fez ecoar de maneira nada óbvia, em suas cenas, as reivindicações e as demandas sociais dos habitantes da região de Valle Fértil, localizada na província de San Juan, Argentina.

Além disso, a troca de correspondências mantida pelo diretor com algumas das personagens da película; o fato de Prelorán, em função da repercussão de seu filme, ter sido considerado *persona non grata* pelo governo da província; a preocupação do cineasta, nos anos subsequentes à produção do filme, com sua recepção pelos *vallistas*; todos esses aspectos que circundaram a realização de *Valle Fértil*, acredito que sejam deveras interessantes, uma vez que apontam para a existência de uma certa política situada fora da tela e que se desenvolvia ao largo da produção e da distribuição dos filmes (Campo, 2020: 31-32; Laguarda, 2017: 85; Moore, 2018: 200-203).

---

<sup>4</sup> Sobre os debates em torno do cinema etnográfico, acredito ser importante o contato inicial com obras como: *Documenting ourselves: Film, Video, and Culture*, de Sharon Sherman (Sherman, 1998); *Made to be seen: perspectives on the History of Visual Anthropology*, organizado por Marcus Banks e Jay Ruby (Banks; Ruby: 2011); e *Trancultural Cinema*, de David MacDougall (Macdougall, 1998).

Neste sentido, a proposta de exame de apenas uma das sequências de *Valle Fértil*, que irei iniciar logo adiante, terá por intento interpretar o longa-metragem a partir desse duplo entroncamento: sua inscrição no terreno do cinema etnográfico, especialmente em sua vertente “observacional”; e o lastro oferecido por ela às questões sociais que permeavam a existência das populações filmadas – traço que a aproxima de muitos dos filmes do *Nuevo Cine*, produzidos nesse mesmo período. E o objetivo com isso será o de demonstrar como as estratégias de representação do real mobilizadas pelo diretor nesse filme apontavam para uma espécie de “política documental”, compreendida como “política de presença”.

Dito isso, passemos sem mais demoras para uma das sequências mais ricas e sugestivas da película *Valle Fértil*, em que as personagens apresentadas separadamente no início do filme, retornam agora, em conjunto, cada uma executando, por seu lado, seus respectivos afazeres cotidianos.

### ***Valle Fértil*: vozes, ruídos e canções**

O som ambiente perde aos poucos a sua predominância na sequência, em favor do tema de abertura da radionovela ouvida pelos artesãos, que nos são, um a um, sucessivamente exibidos. Em primeiro lugar, assistimos a dois ferreiros, um mestre e outro aprendiz, enquanto ambos executam, ao fogo, seus ofícios; depois do que uma senhora prepara uma fornalha de barro, localizada no pátio arenoso de sua casa, para o recebimento da massa fermentada de pão.

Soma-se um casal que trabalha em conjunto, laminando a mica: cortam, limpam, tiram as impurezas das finas folhas desse precioso minério, que depois serão vendidas na região. Um ourives especializado no artesanato com prata pole um pequeno artefato que será posteriormente vendido como ex-voto aos fiéis locais. Uma mulher trabalha em seu grande tear de madeira, enquanto vestígios de couro curtido podem ser percebidos em seu quintal. Uma oficina de selas e dos demais utensílios utilizados pelos peões em seus



animais de montaria é exibida como pano de fundo para o trabalho executado por outro artesão.

Mais curiosas, entretanto, são as imagens sutis que podemos observar nos interstícios que separam os planos aludidos: objetos produzidos pelos artesãos, assim como alguns dos instrumentos utilizados por eles em seu trabalho – martelos, machados, bigornas, lixas – são enfocados lentamente pela câmera; animais de estimação que habitam os pátios das casas em que se localiza a filmagem aparecem, por vezes, com especial destaque, como se ouvissem atentos à radionovela acompanhada pelos trabalhadores registrados; um cachorro a dormir ao lado da porta de uma das construções de cor arenosa da cidade; e sobretudo os rostos dos homens e mulheres previamente apresentados pelo filme, e dos quais já sabemos de cor o ofício, nos são cuidadosamente exibidos pela câmera, ora atentos à história do peão que protagoniza a radionovela, ora despreocupados, em seu momento de folga, enquanto escutam os desdobramentos da trama amorosa vivida pelo protagonista do programa.

Porém, acredito que as maiores inovações trazidas por esse documentário de Prelorán não residam no plano imagético do filme, explorado nos últimos parágrafos. Isso porque, apesar do elevado grau de interesse suscitado por essas imagens, e do caráter altamente inusitado e explicitamente criativo de muitos desses planos – vale dizer, inusitados e criativos por serem compostos a partir de recursos audiovisuais pouco frequentes para os documentários de cunho etnográfico mais tradicionais, dedicados à mais rígida documentação, produzidos no mesmo período –, caso comparemos o plano imagético do filme com outras produções de Prelorán, nos marcos do *Relevamiento*, são facilmente perceptíveis as experimentações presentes em *Valle Fértil* que foram testadas previamente pelo cineasta em seus filmes anteriores.

Por exemplo, no filme *Hermógenes Cayo* (1969) pode ser lastreada a estratégia de utilização de uma espécie de espontaneidade encenada, que se faz presente também em *Valle Fértil* quando duas mulheres vivem uma situação abertamente descontraída: escutam juntas a radionovela, sentadas

em frente de casa com seus olhares distantes, enquanto bebem uma mistura quente recém-saída do fogo, possivelmente feita à base de erva mate. Porém, frações de segundos antes de a mão de uma das senhoras alcançar o bule situado ao fogo, a câmera já estava enfocando a mesma direção, preparada para o gesto.

Ou então, poderiam ser mencionados os planos aparentemente desconexos, sem relação direta aparente com o conteúdo da sequência, encontráveis tanto em *La Quebrada de Purmamarca* (1966), quanto na película posta agora sob exame. Esse procedimento pode ser encontrado em *Valle Fértil* ainda nessa mesma sequência que vem sendo comentada, quando um bando de pássaros revoa os arredores do lugar, sendo captados pela câmera; quando uma senhora idosa acaricia um passarinho pousado em sua mão; ou ainda quando toras de lenha e as chamas trepidantes das fogueiras são exibidas vagarosamente aos espectadores do filme.

Por fim, os planos dedicados aos trabalhos dos mais diversos artesãos e aos instrumentos utilizados por eles em seus ofícios são absolutamente frequentes nos filmes de Prelorán, a exemplo de *Trapiches caseros* (1965), curta-metragem inteiramente dedicado ao preparo de produtos derivados da cana-de-açúcar e aos doces resultantes do melado de cana.

Portanto, uma vez que os procedimentos estilísticos de maior interesse, no âmbito imagético do filme, já haviam sido experimentados em outras películas prévias do diretor, acredito que o que foi dito reforça a seguinte hipótese, que gostaria de sustentar ao longo das páginas restantes deste texto: não seria no plano da decupagem das imagens que os principais fatores distintivos do longa-metragem *Valle Fértil* deveriam ser buscados, mas sim no âmbito sonoro que estrutura a sequência posta sob exame.

Proponho, dessa forma, que retornemos ao início da cena, lançando nossa atenção, nesse novo momento do exame, ao plano sonoro que compõe a sequência, de modo a explorarmos o papel desempenhado pelos variados usos do som no interior da película. E o intuito com isso será o de demonstrar que, nos efeitos do som – trilha sonora, ruído, som ambiente, depoimentos, conversas íntimas –, é que poderia ser lastreada a razão explicativa para o

caráter disruptivo manifestado pelo filme, ao ser posto lado a lado com outras vertentes do cinema documentário vigentes no período.

Anúncios de produtos e serviços nos são dados a ouvir em segundo plano, enquanto predominam – porém por pouco tempo – o som ambiente que rodeia os afazeres cotidianos dos artesãos locais: vozes de conversas soltas, corriqueiras, os estampidos e ruídos das ferramentas utilizadas nos ofícios, o piado de pássaros ao fundo. Entretanto, em poucos segundos a voz do locutor da rádio que apresenta o programa, juntamente com a trilha sonora e com as vozes das personagens de que se compõe a novela, passam a ocupar, sem concorrente algum, o primeiríssimo plano sonoro de *Valle Fértil*.

A intensidade desse procedimento apenas de acentua, uma vez que os diálogos, o ruído de brigas e de cenas de ação, a trilha sonora que acompanha a trama de novela sobre um peão de campo, um *gaucho* argentino, passam a guiar o desenrolar da sequência. As chamadas de fogo utilizadas para o trabalho com a prata e para o preparo do pão se insurgem no plano imagético do filme, de modo a acompanhar a intensidade dos acontecimentos da novela. Os rostos compenetrados dos artesãos, que ora miram a rádio, ora têm seus olhares perdidos no horizonte, apenas evidenciam toda a atenção desvelada por cada um deles para aquela especial situação: a pausa nos afazeres cotidianos, ritmada pelo horário de exibição do capítulo diário da radionovela.

Mais inusitado, porém, é o que vem a seguir. As mulheres e os homens absorvidos em suas tarefas diárias – curtimento do couro, cozimento do pão, tecelagem, laminação da mica, fundição da prata, fabricação de selas –, após assistirem ao capítulo do dia, da novela, fazem seus próprios comentários sobre o programa radiofônico.

Alguns deles explicam de que se trata a trama, a exemplo de Alejo Chavez, que diz: “Un pobre peón de campo, la novela [...]. És linda... Por lo menos a mí me gusta (Valle Fértil, 1972: 53`36``).” Ou então como Isaac Chavez, que nos conta: “Se trata de un pobre peón de campo que pelea por una mujer... Y el patrón que tiene la estancia donde trabaja él (1972:

53`43``).” Outros falam sobre o fato de assistirem à radionovela que lhes agrada, enquanto executam seus afazeres cotidianos, algo expresso pelo testemunho de Ramon Martínez: “Y yo siempre la escucho. Total, mientras trabajo, me queda bien... Me agrada mucho... Siempre que trabajo, lo tengo por una distracción (1972: 54`05``).”

Mas há espaço também para relatos destoantes, como os de Elvira de Burgoa:

Que usted sabe que cuando a uno no le gusta una cosa, no le gusta... Yo estoy a decir: ¿qué tengo que sentir cosas que no las conozco? Ya no es porque no haya ido a la escuela, que no sepa algunas cosas que entienda más que los que puedan entender yo. Pero ¿qué tengo que sentir lo que no los conozco? (Valle Fértil, 1972: 54`19``)

E assim sucedem os próximos minutos do filme, incorporando ao plano sonoro principal as vozes em *over* de várias das personagens anteriormente apresentadas, que compartilham com o espectador as impressões que têm da radionovela, enquanto assistimos às imagens já nossas conhecidas dessas mesmas figuras a executar suas tarefas diárias.

Pode-se dizer, portanto, que essa nova sequência que se inicia pauta-se por inteiro em trocas conversacionais. As falas em *over* das personagens do filme adquirem um aspecto tão espontâneo, em decorrência do tom brando que marca cada uma das vozes que se combinam ao longo da cena, que torna difícil imaginá-las como sendo parte de uma entrevista formalmente estruturada pelo cineasta. Ao contrário, elas parecem ser resultantes da situação mesma de encontro, entre documentarista e pessoas documentadas, inaugurada pelo processo de filmagem da película.

Algo que remete à pertinente definição proposta por Javier Campo do longa-metragem *Valle Fértil* enquanto “filme etnográfico coral”; ou seja, composto a partir das vozes das personagens enfocadas, que tomam a palavra, juntamente com diversos outros membros da comunidade da qual fazem parte, sendo, segundo o pesquisador, um dos principais temas explorados por esses filmes as descrições dos ofícios artesanais – tema tão

recorrentemente presente em *Valle Fértil*, como já tivemos ocasião de perceber (Campo, 2020: 87).

Apenas o contato duradouro de Prelorán com as figuras que protagonizam seu filme poderia produzir relatos tão espontâneos, diretos, íntimos, como os que são oferecidos pelas personagens de *Valle Fértil*. O que se soma ao fato de cada uma das vozes, no momento mesmo de seu aparecimento no longa-metragem, serem sempre nominadas, podendo ser apreendido desse procedimento o intuito desvelado pelo diretor de figurar cada um dos protagonistas do filme enquanto indivíduos, sujeitos donos de suas próprias opiniões acerca do mundo que os rodeia.

Ao fazê-lo, o cineasta distancia-se das correntes mais tradicionais do cinema documentário então vigentes, pautadas na utilização da voz *over* detentora de um saber privilegiado acerca do tema tratado, e responsável, muitas vezes, pela composição de relatos generalizantes sobre as pessoas documentadas, vistas não como indivíduos produtores de ações e de discursos, mas sim como membros representativos de uma comunidade mais ampla, enfocada de maneira homogênea. E apenas enquanto membros de um grupo, suas opiniões valeriam, para os documentários mais tradicionais; e isso apenas enquanto seus relatos corroborassem as teses postuladas pelos filmes vazados nesse modelo mais rígido de documentação.

Ao marcar sua distância em relação ao modelo mais canônico de filmagem, predominante então no cinema documentário, o cineasta Jorge Prelorán apostava em um dos procedimentos mais caros para o *Observational Cinema* – vertente do cinema etnográfico discutida anteriormente nestas páginas –, a saber: o caráter dialógico imprimido ao filme documentário, mediante sua estruturação feita a partir das trocas conversacionais presentes no material audiovisual.

Segundo Paul Henley, as entrevistas poderiam ser utilizadas de diferentes formas pelo cinema documentário, guardando sempre em comum a característica de performances verbais motivadas pelas perguntas feitas pelo diretor. E o intuito dessas performances verbais, em cada uma de suas distintas modalidades, seria o de incitar a produção de uma narrativa por

parte da pessoa entrevistada. Entretanto, no documentário etnográfico, de acordo com o pesquisador, dentre todas as formas disponíveis de entrevistas, a que melhor se adequaria seria a do “testemunho oral”, baseado em asserções sobre o mundo, oferecidas a partir da perspectiva particular de uma dada testemunha (Henley, 2017: 13-14).

Paul Henley complementa seu raciocínio sobre os modos de testemunho oral empregados nos filmes etnográficos, afirmando que, ainda que, a princípio, vistas com suspeita pelos integrantes do cinema observacional, as entrevistas foram, na prática, um procedimento extremamente difundido entre os praticantes da metodologia observacional de filmagem, sendo as “conversações” marcadas pela informalidade e pela aparente naturalidade, presentes em muitas das películas observacionais, ao fim e ao cabo, entrevistas – mesmo que sem serem denominadas dessa maneira pelos realizadores desses filmes (Henley, 2017: 16).

Segundo Anna Grimshaw e Amanda Ravetz, a “observação” presente nesses documentários estaria alicerçada no cultivo de um tipo especial de atenção. Nesse sentido é que seria de fundamental importância para as películas observacionais a dimensão do “encontro fílmico”, compreendido enquanto exercício audiovisual responsável por enfatizar não apenas a dimensão física e sensorial, mas também a relação imaginativa e relacional implicadas no encontro promovido pelo filme documentário (Grimshaw; Ravetz, 2009: 542).

Seguindo essa trilha, as duas pesquisadoras aludidas postulam ser o cinema observacional um exemplo experimental de antropologia fenomenológica, que, ao retirar a ênfase da criação de uma transcrição acurada do mundo, e deslocá-la para a elaboração de conexões empáticas, no momento mesmo da filmagem, estabelecidas entre o cineasta e os sujeitos representados, teria contribuído para a reorientação do trabalho antropológico rumo a uma práxis reflexiva. Ou seja, o cinema observacional, segundo as autoras, teria sido expressão e teria operado como fator impulsionador de um novo modo de fazer antropologia, distanciado de um “realismo etnográfico” ultrapassado, e capaz de fundir criativamente o objeto

e o *medium* de inquirição (Grimshaw; Ravetz, 2009: 552; Grimshaw, 2002: 82).

O que foi dito se articula com a crítica feita por Timothy Asch e Patsy Asch à utilização dos filmes como meros instrumentos de informação e de coleta de dados. Ao contrário, ambos sustentam que o papel dos filmes não seria tanto interrogar, mas sim conduzir uma narrativa de maneira criativa e participativa, uma vez que as reações dos participantes e o conjunto de interações estabelecidas estariam embebidas em um contexto histórico e social específico. Gravar seria não o gesto de imobilizar um dado passível de ser analisado cientificamente, mas sim um dispositivo mnemônico que funcionaria como estímulo para lembrar a situação do encontro entre personagens e cineasta (Asch; Asch, 1995: 346-348).

Tal capacidade mnemônica do filme se explicaria pelo caráter indexical atribuível às imagens fílmicas, uma vez que estaria implicado nelas um sistema cultural de significados. Essa qualidade indexical das imagens seria a responsável pela entrada nos planos filmados de aspectos não pretendidos pelo cineasta. Daí o destaque conferido pela abordagem observacional ao gesto de mostrar, em detrimento do ato de contar, na estruturação das películas (Asch; Asch, 1995: 338-339).

Dessa preferência por mostrar, ou seja, por fazer com que prevalecesse na película a dimensão sensorial do contato e do encontro ocorrido entre o cineasta e as pessoas documentadas, em detrimento da estruturação do filme feita a partir de interpretações grandiloquentes e generalizantes acerca dos modos de vida filmados; do gesto criativo de *mostrar*, as trocas conversacionais eram parte indispensável.

E a explicação para essa articulação entre o *mostrar*, privilegiado pelos filmes observacionais, e a presença marcante das trocas conversacionais nesses filmes, pode ser buscada nas reflexões do pesquisador Silvio Carta sobre o tipo de conhecimento experiencial e visual criado pelas películas situadas nos marcos do cinema observacional. De acordo com o autor, as conversas íntimas, em que se pautam muitos desses filmes, teriam uma razão de ser: seriam elas um dos principais artifícios utilizados pelos cineastas

observacionais para criar a impressão, nos espectadores, de que o filme seria fruto de um contato direto com a experiência documentada.

Tal “retórica empírica” poderia ser aproximada, segundo Silvio Carta, dos próprios preceitos estipulados por uma estética com inclinações realistas, sendo possível, portanto, constatar, que a “naturalidade” e a “espontaneidade” buscadas pelo cinema observacional não significariam uma aposta, por parte desses cineastas, na tese um tanto quanto ingênua de que o cinema seria um meio transparente, ou uma janela aberta para a “realidade”, mas sim o resultado de um trabalho estilístico acurado executado no interior das películas observacionais (Carta, 2015: 1-2).

### **Considerações finais: o curioso composto formado pela heterodoxia latino-americana e pelo cinema observacional**

Como pudemos constatar nos últimos parágrafos, as entrevistas em som sincrônico, os diálogos espontâneos, as trocas conversacionais, seriam alguns dos principais procedimentos de que os cineastas observacionais lançariam mão, de modo a criar uma forte impressão de naturalidade e de “realidade” em seus documentários. Entretanto, se aproximarmos a película *Valle Fértil* do conjunto de reflexões abordado, acredito ser possível identificar uma peculiaridade na obra de Prelorán.

Digo isso, pois o cineasta argentino, na película em questão – algo que pudemos notar previamente na sequência posta em exame –, recorre à voz *over*, tão criticada pelos cineastas observacionais, para dar lastro a um dos principais propósitos orientadores da vertente observacional do cinema etnográfico: a composição de películas estruturadas a partir de relatos, conversas brandas, capazes de fazer o espectador imergir na realidade criada audiovisualmente pelo filme.

Como se Prelorán erigisse uma renovada via que direcionaria seu projeto documental rumo a finalidades semelhantes às postuladas pelo cinema observacional, sem que comungasse, entretanto, com muitas das práticas difundidas entre esses realizadores. Isso porque, além de inscrito no terreno



etnográfico, o cineasta argentino também poderia ser definido a partir de seu pertencimento ao seletto grupo dos pioneiros heterodoxos do cinema etnográfico latino-americano (Campo, 2017: 194).

E ao localizar-se nessa encruzilhada de propostas documentais, Jorge Prelorán, como busquei demonstrar ao longo dessas páginas, teria elaborado um peculiar projeto de cinema, em que as imbricações entre arte e ciência eram aproveitadas em toda sua potência, e não solucionadas, descartadas. Ao contrário, era justamente da tensão entre as duas que se nutria a complexa filmografia de Prelorán, naqueles anos.

Pois, ao optar pela elaboração criativa das sequências, ao valer-se da espontaneidade encenada, na composição das cenas, ao utilizar-se da voz *over* de maneira inventiva, ao invés de aboli-la, ao dar espaço para planos, a princípio, não diretamente articuláveis com o conteúdo das falas, ao optar pela urdidura de um enredo dramático, em franco diálogo com o drama inerente à radionovela que predomina no plano sonoro da sequência analisada do filme; ao fazê-lo, em momento algum o cineasta abdicava da pesquisa rigorosa acerca da realidade cultural e social das personagens filmadas.

Contudo, a verdade buscada assemelhava-se mais à uma verdade intrínseca ao próprio processo de filmagem, emergida da situação mesma do encontro de nosso documentarista com as pessoas documentadas. E na elaboração dessa verdade, alicerçada na impressão de naturalidade e de espontaneidade emanada tanto das trocas conversacionais, quanto da decupagem das imagens que compõem o filme, o drama e a verossimilhança jogavam um papel de extremo relevo.

## **Referências bibliográficas**

### **Filmes**

HERMÓGENES CAYO (IMAGINERO). Direção: Jorge Prelorán, Produção: Fondo Nacional de las Artes, Universidad Nacional de Tucumán. Argentina: 1969. (52 min.)

LA QUEBRADA DE PURMAMARCA. Dirección: Jorge Prelorán. Produção: Fondo Nacional de las Artes; Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán. Argentina: 1966 (13 min.)

TRAPICHES CASEROS. Dirección: Jorge Prelorán. Produção: Fondo Nacional de las Artes; Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán. Argentina: 1965 (9 min.)

VALLE FÉRTIL. Dirección: Jorge Prelorán, Produção: Fondo Nacional de las Artes; Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán. Argentina: 1972 (90 min.)

## Bibliografia

ASCH, Timothy; ASCH, Patsy. "Film in Ethnographic Research". In: HOCKINGS, Paul. *Principles of Visual Anthropology*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton, 1995, p. 335-360.

BANKS, Marcus; RUBY, Jay (ed.). *Made to be seen: perspectives on the History of Visual Anthropology*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2011.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BURTON, Julianne (ed.). *Cinema and Social Change in Latin America: conversations with filmmakers*. Austin: University of Texas Press, 1991.

CAMPO, Javier. Documental etnográfico: lejanías y costumbres. *Enfoco*, San Antonio de los Baños, n. 46, pp. 24-28, abr.jul., 2014.

CAMPO, Javier. *Jorge Prelorán: cineasta de las culturas populares argentinas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Civil Rumbo Sur, 2020.

\_\_\_\_\_. "Unos pioneros en nada ortodoxos. El cine etnográfico latinoamericano de mediados del siglo XX". *Archivos de la Filmoteca*, València, n. 73, pp. 193-212, 2017.

CARTA, Silvio. Visual and Experiential Knowledge in Observational Cinema. *Anthrovision*, v. 3, n. 1 pp. 1-17, 2015.

COLOMBRES, Adolfo. (ed.). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.

FOGU, Claudio. Digitalizing Historical Consciousness. *History and Theory*, Theme Issue 47, pp. 103-121, 2009.

GRIMSHAW, Anna. From Observational Cinema to Participatory Cinema – And Back Again? David MacDougall and The Doon School Project. *Visual Anthropology Review*, v. 18, n. 1-2, pp. 80-39, 2002.

\_\_\_\_\_. *The ethnographer's eye: ways of seeing in modern anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

GRIMSHAW, Anna; RAVETZ Amanda. Rethinking observational cinema. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 15, pp. 538-556, 2009.

HENLEY, Paul. Modes of oral testimony in ethnographic film. *Vivência: Revista de Antropologia, Natal*, v. 1, n. 50, pp. 13-26, dez., 2017.

\_\_\_\_\_. The Authoring of Observational Cinema: Conversations with Colin Young. *Visual Anthropology*, v. 31, n. 3, pp. 193-235, 2018.

LAGUARDA, Paula. "Políticas culturales, documentales y identidades: la producción de Jorge Prelorán". *Doc On-line*, n. 21, pp. 73-96, 2017.

LEBOW, Alisa. Faking What? Making a Mockery of Documentary. In: JUHASZ, A.; LERNER, J. (Ed.). *F Is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

MACDOUGALL, David. Observational Cinema. In: CALLAN, Hilary (Ed.). *The International Encyclopedia of Anthropology*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2018.

\_\_\_\_\_. Transcultural Cinema. In: MACDOUGALL, David. *Transcultural Cinema*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. Young, Ethnographic Film and the Film Culture of the 1960s. *Visual Anthropology Review*, v. 17, n. 2, pp. 81-88, fall-winter, 2001-2002.

MARTIN, Michael, T. (ed.). *New Latin American Cinema – Volume one: theory, practices and transcontinental articulations*. Detroit: Wayne State University Press, 1997.

MOORE, Christopher. Argentine Documentary Film and the Politics of Presence. Jorge Prelorán's Valle Fértil. *Latin American Perspectives*, v. 45, n. 3, pp. 193-207, 2018.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (Ed.). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

PICK, Zuzana M. *The New Latina American Cinema: a Continental Project*. Austin: University of Texas Press, 1996.

PLATINGA, Carl. What a Documentary Is, After All? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 63, n. 2, pp. 105-117, Spring, 2005.

PRELORÁN, Jorge. Conceitos éticos e estéticos no cinema etnográfico. *Caderno de Textos – Antropologia Visual*, Rio de Janeiro, pp. 8-20, set., 1987.

SHERMAN, Sharon. *Documenting ourselves: film, video and culture*. Lexington: University Press of Kentucky, 1998.

SIMONDON, Gilbert. *Do modo de existência dos objetos técnicos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. 5ª ed. Campinas: Papirus Editora, 2013.