

## “Da pele das coisas”: paisagem sonora e testemunho oral no cinema etnobiográfico de Jorge Prelorán (1972)

*“From the skin of things”: soundscape and oral testimony in Jorge Prelorán’s ethnobiographical cinema (1972)*

**Ana Caroline Matias  
Alencar**

Pós-Doutoranda em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Doutora em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

ana.caroline.alencar@outlook.com

<https://orcid.org/0000-0002-0104-9581>

<http://lattes.cnpq.br/6488042089934377>

**Resumo:** O objetivo deste artigo é analisar a concepção de “cinema do real” (BAZIN, 2016), particularmente afeita aos afetos e aos sentidos, que desponta da produção audiovisual do cineasta argentino Jorge Prelorán (1933-2009). Para tanto, será posto sob exame o documentário *Valle Fértil* (1972), buscando-se a partir dele ressaltar como a “paisagem sonora” (SCHAFER, 2011) de que se compõe a película e os testemunhos orais ofertados pelos protagonistas do filme constituem dois dos principais pilares sobre os quais o cineasta estrutura seu projeto de filmagem de etnobiografias audiovisuais, em diálogo com tradições intelectuais e artísticas como o *Observational Cinema*. Com isso, procurarei demonstrar de que modo Prelorán cria em sua película um espaço aberto a uma modalidade de conhecimento centrada na sensibilidade visual e auditiva.

**Palavras-chave:** cinema etnobiográfico; testemunho oral; paisagem sonora.

**Abstract:** This article focused on the particular conception of “cinema of the real” (BAZIN, 2016), particularly related to affections and senses, which emerges from the audiovisual work of Argentine filmmaker Jorge Prelorán (1933-2009). To this end, the documentary *Valle Fértil* (1972) was examined, in order to highlight how the “soundscape” (SCHAFER, 2011) created by the film and the oral testimonies offered by the protagonists constitute two of the main pillars on which the filmmaker structures his project of audiovisual ethnobiographies, in dialogue with intellectual and artistic traditions such as *Observational Cinema*. Therefore, I tried to demonstrate how Prelorán creates in his film a space open to a modality of knowledge centered on visual and auditory sensitivity.

**Keywords:** ethnobiographical cinema; oral testimony; soundscape.

## Introdução

Neste artigo, procurarei analisar a concepção de “cinema do real” (BAZIN, 2016), particularmente afeita aos afetos e aos sentidos, que desponta da produção audiovisual do cineasta argentino Jorge Prelorán (1933-2009)<sup>1</sup>. Para tanto, será posto sob exame o documentário *Valle Fértil* (1972), produzido durante o período de vigência do *Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas*, projeto financiado pelo Fundo Nacional das Artes (FNA) e pela Universidade Nacional de Tucumã (UNT), com o qual Prelorán esteve envolvido desde meados dos anos 1960.

A finalidade do referido projeto era a filmagem e documentação das culturas ditas “folclóricas” e “populares”, habitantes das regiões interioranas da Argentina, com especial ênfase sobre núcleos populacionais indígenas situados no Noroeste do país – zona de forte ascendência cultural andina. Exceção em relação a esse padrão geográfico seguido pelo projeto, o filme *Valle Fértil* enfoca uma comunidade localizada na região de Cuyo, situada na província de San Juan, Centro-Oeste argentino.

Um dos filmes mais politizados do cineasta, como será visto mais adiante, em sintonia com as estéticas emergidas no âmbito do *Nuevo Cine*<sup>2</sup> que, desde os anos 1960, despontavam no continente, e também película responsável por consolidar para o diretor o posto de expoente latino-americano do cinema etnográfico<sup>3</sup> – posto este que se reafirma sobretudo durante o período de exílio de Prelorán nos Estados Unidos –, *Valle Fértil* será visto como importante divisor de águas na carreira audiovisual do diretor.

Quanto ao ângulo específico, a partir do qual o aludido filme será abordado, busco ressaltar como a “paisagem sonora” de que se compõe a película *Valle Fértil* – ou seja, os sons dela emanados, aqui concebidos como indicadores de época, testemunhos auditivos, marcas sonoras presentes nos relatos históricos e etnográficos (SCHAFER, 2011: 24-29) –, bem como os

<sup>1</sup> Cabe apontar que uma versão inicial dessa reflexão foi desenvolvida no quarto capítulo de minha tese de doutorado. ALENCAR, Ana Caroline Matias. *O cultivo do olhar: folclore, paisagem e romantismo na obra de Jorge Prelorán (1965-1975)*. 2023. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

<sup>2</sup> O *Nuevo Cine Latinoamericano* consistiu em um movimento de abrangência nacional e continental, de perfil politicamente engajado, forjado por cineastas latino-americanos entre os anos 1960 e 1970, durante o contexto de vigência de diversos regimes ditatoriais instaurados em países do Cone Sul e da América Central. Sobre o movimento, conferir o livro de Zuzana M. Pick (PICK, 1996) e as coletâneas organizadas por Michael T. Martin, Paulo Antonio Paranaguá e Julianne Burton (MARTIN, 1997; PARANAGUÁ, 2003; BURTON, 1991).

<sup>3</sup> Para uma definição mais detida da noção de cinema etnográfico, conferir: BANKS, RUBY, 2011; COLOMBRES, 1985; GRIMSHAW, 2001; SHERMAN, 1998.

testemunhos orais ofertados pelos protagonistas do filme constituem dois dos principais pilares sobre os quais o cineasta estrutura seu projeto de filmagem de etnobiografias audiovisuais<sup>4</sup> – projeto este que começara a ganhar seus primeiros contornos com o documentário *Hermógenes Cayo* (1969) e continuaria a ser lapidado pelo cineasta da década de 1970 em diante.

Em outras palavras, procurarei elucidar de que maneira as sonoridades emergidas do cotidiano de trabalho dos habitantes de Valle Fértil, bem como as vozes dos protagonistas do filme, que elaboram testemunhos orais sobre seu modo de vida e sobre as adversidades por eles enfrentadas para a manutenção de sua sobrevivência naquela região, atuariam como dois potentes dispositivos mobilizados por Jorge Prelorán para a realização do longa-metragem em questão, em sintonia com o projeto estético que vinha sendo modelado pelo diretor naqueles mesmos anos.

De modo a lastrear os principais aspectos concernentes ao *cine etnobiográfico* de Jorge Prelorán, serão trazidos à tona os diálogos intelectuais e artísticos estabelecidos pelo diretor com movimentos como o *Observational Cinema*, emergido na Universidade da Califórnia (UCLA)<sup>5</sup>, e decisivo para formulação, por Jorge Prelorán, de seu particular projeto de apreensão da “realidade” audiovisual. E esses diálogos, por seu turno, foram mediados pelas meditações do crítico francês André Bazin sobre o tema do “cinema do real”.

Com isso, buscarei demonstrar de que modo Jorge Prelorán, em contato com vertentes do cinema etnográfico atuantes no período, cria em sua película uma estratégia de aproximação do “real” audiovisual distinta daquilo que Bazin chama de “pseudorealismo”, e profundamente porosa a uma modalidade de conhecimento centrada na sensibilidade visual e auditiva.

## *Jorge Prelorán e o cinema observacional*

O “cinema observacional” [*Observational Cinema*], vertente do cinema etnográfico surgida, nos anos 1960, em meio ao recém-criado *Ethnographic Film Program*, da Universidade da Califórnia (UCLA), deitou raízes no ambiente tanto acadêmico quanto artístico do período,

---

<sup>4</sup> *Cine etnobiográfico* é o termo a partir do qual Jorge Prelorán sintetiza o projeto cinematográfico desenvolvido por ele durante o período de maior maturidade de sua carreira de cineasta. Aspectos desse projeto serão comentados com vagar daqui para frente.

<sup>5</sup> Vale dizer que os vínculos de Prelorán com a UCLA se aprofundam durante o período de exílio do diretor nos Estados Unidos.

marcado por calorosos debates acerca das possibilidades de renovação da linguagem documental (MACDOUGALL, 2002: 81-83), chegando a contribuir ativamente para o questionamento dos preceitos em que se ancoravam os documentários mais convencionais então difundidos, e que estavam pautados na “tradição griersoniana de filmagem”, centrada na voz *off* de um narrador onisciente<sup>6</sup>.

Entre os principais iniciadores do cinema observacional, poderíamos citar Colin Young, membro fundador do *Ethnographic Film Program*, cuja proposta de renovação cinematográfica consistiu na elaboração de um tipo de epistemologia fílmica resultante, não de informações e impressões preconcebidas, articuladas antes do processo de gravação, mas sim da observação e da convivência com os sujeitos filmados, ou seja, da relação estabelecida entre o documentarista e as pessoas documentadas (HENLEY, 2018: 196).

Alguns dos preceitos orientadores dos filmes observacionais, pautados em uma “estética sutil” [*lowkeyaesthetic*], foram os seguintes: o privilégio concedido ao som sincrônico, em detrimento da voz *off* predominante nos documentários mais convencionais; a preferência por tomadas longas, sem que fosse feito sobre elas nenhum tipo de trabalho de montagem e de edição; a interdição de músicas e sons extradiegéticos, ou seja, de fora do mundo criado filmicamente; a permanência prolonga danos locais de filmagem; e, por fim, a estruturação das películas a partir de trocas conversacionais. O que se buscava com isso era a preservação dos ritmos originais, sons e relações espaciais provenientes das sociedades documentadas, de modo a minimizar o grau de “intrusão” do cineasta no processo de realização da película (HENLEY, 2018: 197-206).

Não por acaso uma das principais inspirações para as teorizações de Colin Young foi o crítico e teórico de cinema André Bazin. Segundo as pesquisadoras Anna Grimshaw e Amanda Ravetz, a proposta de “cinema de duração” formulada pelo crítico francês teria sido o alicerce sobre o qual se estruturou a proposta observacional de realização de películas que rigorosamente respeitasse a integridade da realidade filmada, ou seja, que preservasse as unidades de tempo e espaço próprias do real – aspecto central da teoria baziniana sobre o cinema, como veremos mais adiante (GRIMSHAW, RAVETZ, 2009: 539-540).

---

<sup>6</sup> Sobre a “tradição griersoniana de filmagem”, conferir as reflexões de Anna Grimshaw no quarto capítulo de seu *The Ethnographer’s Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology* (GRIMSHAW, 2001: 57-68).

E assim como as teorias de Bazin encontraram continuadores em movimentos cinematográficos posteriores, fermentando distintos núcleos de reflexão sobre o cinema documental, as formulações deslindadas pelo cinema observacional, também elas extrapolaram os limites da UCLA, e encontraram um interlocutor interessado na figura do cineasta argentino Jorge Prelorán, representante daquilo que Javier Campo chama de “vertente heterodoxa” do cinema etnográfico latino-americano<sup>7</sup>.

Graduado em Cinema pela UCLA, em inícios dos anos 1960, o jovem Prelorán retornou à universidade, por ocasião do *Colloquium on Ethnographic Film*, ocorrido em 1968, e organizado pelo *Ethnographic Film Program*. Lá travou contatos duradouros com importantes expoentes do cinema etnográfico e observacional, como Timothy Asch, David e Judith MacDougall, e o próprio Colin Young. Contatos esses que lhe valeram o convite feito em 1976, em um momento turbulento e sensível da história política argentina, marcado pelo golpe militar e pela ditadura instaurada, nesse mesmo período, para lecionar no departamento de Cinema da UCLA (CAMPO, 2020: 21-36).

Entretanto, o diálogo de Prelorán com os preceitos e metodologias observacionais não esteve restrito aos contatos pessoais então travados. Pelo contrário, a presença de noções, categorias e modos de proceder formulados nos marcos do cinema observacional foi mais longa, fazendo-se sentir nas numerosas e insuspeitas repercussões dessa vertente documental pela obra audiovisual de nosso diretor. Tal como procurarei demonstrar, Jorge Prelorán teria estabelecido com essa ramificação do cinema etnográfico uma relação profundamente criativa, responsável, inclusive, por subverter algumas das principais prescrições feitas por Young a seus pupilos – ainda que para chegar a efeitos e a resultados semelhantes aos almejados pelos cineastas observacionais.

Retornando agora ao crítico francês, disparador das últimas considerações, em ensaios e artigos como “Ontologia da imagem fotográfica” (1945), “O mito do cinema total” (1946), “A evolução da linguagem cinematográfica” (1950-1955), “Montagem proibida” (1956), entre outros, André Bazin oferece alguns dos exemplos mais reluzentes de seu sistema estético, ancorado na questão do realismo audiovisual. E será mediante esses comentários bazinianos

---

<sup>7</sup>A noção de “heterodoxia latino-americana” foi proposta por Javier Campo (CAMPO, 2017), que a emprega ao analisar a obra de cineastas do continente que, mesmo sem atuarem conjuntamente, acabaram por levar adiante um profícuo movimento de renovação da linguagem documental. Seriam representativos desse movimento cineastas como Humberto Mauro (Brasil), Jorge Ruiz (Bolívia), Manuel Chambi (Peru), Sergio Bravo (Chile), Margot Benacerraf (Venezuela), Rolf Blomberg (Equador) e Jorge Prelorán (Argentina).

que procurarei elucidar, nas seções que se seguem, as noções de “real” que poderiam ser apreendidas tanto das teorizações sobre o cinema documental articuladas por David MacDougall e Timothy Asch, dois notórios expoentes da vertente observacional, quanto a partir do exame da película *Valle Fértil* (1972), de Jorge Prelorán.

## “Cinema do real”

Situada, em grande parte, no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial, marcado por uma renovada urgência relacionada ao realismo no cinema (AUMONT, BERGALA, MARIE, VERNET, 2020: 135-136), a obra crítica de André Bazin centrou-se na distinção entre os cineastas que, nas palavras do autor, “depositariam a sua fé na imagem”, e que, por isso, não impunham limites ao gesto de segmentar o *continuum* espaço-temporal dos fenômenos do mundo, e aqueles que, por outro lado, apostariam em um comprometimento mais estreito da imagem com a dita “realidade”, e que, ao utilizarem a duração do plano sequência em conjugação com a encenação em profundidade de campo, cultivavam um “realismo profundo”, capaz de penetrar o “âmago do real” (STAM, 2013: 93-96).

Nesse sentido, acredito ser pertinente trazer para a discussão a interpretação de Jacques Aumont sobre a questão do realismo em Bazin. Segundo Aumont, o “realismo” na obra do crítico francês não poderia ser restringido a um gênero, sendo sobretudo o elemento inerente ao cinema a partir do qual Bazin elaboraria classificações e formularia hierarquizações entre os estilos cinematográficos. O critério para tais classificações, na obra baziniana, seria justamente o do “ganho de realidade” manifestado por cada filme, por cada escola cinematográfica, e poderia estar marcado, de acordo com o autor, tanto pela denúncia das convenções audiovisuais predominantes, quanto pela instauração de novos sistemas convencionais (AUMONT, BERGALA, MARIE, VERNET, 2020: 139-140).

Porém, se nos escritos bazinianos era conferida tal importância ao realismo, isso se devia sobretudo ao papel jogado por essa categoria nas reflexões desenvolvidas pelo autor acerca da ontologia da imagem cinematográfica. Segundo o crítico e teórico francês, antes das inovações técnicas produzidas no interior do meio audiovisual, na virada do século XIX para o XX, o cinema deveria seu surgimento à imaginação dos assim chamados “precursores-profetas”, desejosos de realizar o “mito do realismo integral”. Repousaria justamente nessa busca pela representação

total da realidade aquilo que Bazin denomina de “realismo ontogenético do cinema” (BAZIN, 2018: 38-41).

Portanto, seguindo essa linha de pensamento, a natureza da imagem forjada pela arte cinematográfica estaria intimamente atrelada à própria genealogia do fenômeno audiovisual, tal como traçada por Bazin. Desenvolvido a partir da fotografia, o cinema elevaria à última potência a “realidade essencial” inerente a essa mídia artística, ao possibilitar a dinâmica reconstrução do tempo, em contraposição à objetividade embalsamada pela imagem fotográfica. E a consequência disso seria que, por sua própria essência, o cinema, e apenas ele, seria capaz de satisfazer a “obsessão de realismo” que, de acordo com o crítico, atravessaria toda a história das artes plásticas ocidentais (BAZIN, 2018: 28-33).

Entretanto, o realismo postulado por Bazin nada tinha de ingênuo, ou previsível. Longe de um “pseudorealismo”, pautado na ilusão do olhar [*trompe l'oeil*] e satisfeito com a simples aparência das formas mimetizadas, utilizadas na reprodução de um referente específico, o realismo em Bazin consistiria naquilo que o crítico denomina de “genuíno realismo”, obcecado pela urgência de exprimir as significações concretas, íntimas e essenciais da vida (BAZIN, 2018: 30).

De modo a adensar as suas percepções acerca da ontologia da imagem cinematográfica, o teórico francês ainda afirma ser possível incorporar àquela demanda por realismo até mesmo procedimentos dedicados à construção *a posteriori* dos eventos registrados, contanto que a suposta “trapaça” fosse destinada a fazer “ver melhor” (BAZIN, 2018: 63-64).

Voltando ao tópico do “verdadeiro realismo”, o autor explora um conjunto de elementos cuja função primordial seria a de imprimir aos filmes um maior lastro do real. Nesse sentido, cabe destacar as suspeitas lançadas pelo crítico sobre a montagem audiovisual, que, de acordo com Bazin, poderia desempenhar, em alguns casos, o indesejado papel de procedimento “anticinematográfico”, visto que a especificidade do cinema seria o simples respeito à unidade espaço-temporal, enquanto a montagem significaria justamente a quebra desse referido preceito (BAZIN, 2018: 92-94).

Além disso, é necessário apontar para as considerações de Bazin acerca da introdução do som no meio cinematográfico, percebida por ele como uma verdadeira continuidade estética que atravessaria a história da sétima arte. Isso porque, segundo o autor, a exploração das potencialidades sonoras teria trazido para dentro das películas um lastro de realidade

suplementar – em sintonia com o “realismo ontogenético do cinema” –, algo que não teria passado despercebido para grandes nomes do cinema mudo, a exemplo de Erich von Stroheim, Robert Flaherty e F. W. Murnau (BAZIN, 2018: 104-109).

Dito isso, torna-se mais fácil concretizar o projeto anteriormente explicitado de aproximar o “realismo ontogenético do cinema” teorizado por Bazin – que culmina na proposta de elaboração de um “cinema de duração” –, das reflexões de Timothy Asch, Patsy Asch e David MacDougall, expoentes do cinema observacional. E a concordância entre os cineastas observacionais e a teoria baziniana poderia ser buscada na utilização, sugerida por ambos, das qualidades próprias do meio cinematográfico para a realização de películas dedicadas, sobretudo, ao gesto de “mostrar”, ou seja, de desvelar uma intrincada realidade em todo seu vigor, complexidade e potência.

No ensaio “Film in Ethnographic Research” (1974), Timothy Asch, juntamente a Patsy Asch, desenvolvem uma refinada argumentação acerca da imagem fílmica, partindo, para tanto, do pressuposto de que os instrumentos técnicos de captação audiovisual difeririam radicalmente da percepção humana. Isso porque enquanto a visão humana seria dotada da capacidade de direcionamento da atenção a aspectos específicos, as ferramentas cinematográficas, por seu lado, não seriam e nem jamais poderiam vir a ser, em si mesmas, seletivas (ASCH, ASCH, 1995).

Em razão disso, a noção de que as imagens fílmicas seriam reflexos objetivos da realidade física e perceptual poderia ser, sem grandes pejos, abandonada. De acordo com os realizadores, mais proveitoso seria lidar com as imagens cinematográficas enquanto “signos indexicais”, uma vez que nelas estaria implicado todo um sistema cultural dotado de um amplo e complexo campo de significados. Tal qualidade indexical, portanto, manteria latente a abertura característica da produção imagética, e preveniria o registro audiovisual de estar rigidamente atado a apenas uma única e inequívoca tradução: a imprimida pelo realizador. Sendo assim, nem tudo aquilo que acaba sendo captado pela filmagem teria sido necessariamente pretendido pelo cineasta (ASCH, ASCH, 1995: 335-338).

Por fim, Timothy e Patsy Asch articulam suas reflexões sobre a qualidade indexical da produção audiovisual com a abordagem teórica própria do cinema observacional, evocando, para tanto, a distinção estabelecida por Colin Young entre os “documentários tradicionais”, ocupados em *contar* uma história, e os documentários observacionais, desejosos, por seu turno,

de *mostrar* ao espectador aquele algo registrado, fosse ele uma conversa, o cotidiano de uma comunidade ou mesmo uma tradição cultural. Nesse aspecto, a convergência das teorizações do casal Asch com os preceitos postulados por Young é patente: a câmera deveria ser utilizada como extensão quase que natural da observação do cineasta documental (ASCH, ASCH, 1995: 339-343).

Feita essa breve síntese, vejamos agora como a “qualidade indexical da imagem” poderia ser relacionada à “natureza transcultural” da imagem cinematográfica, teorizada por David MacDougall, em “Transcultural cinema” (1998), texto no qual o autor sustenta que o aspecto distintivo da produção audiovisual consistiria na captura exaustiva dos inesgotáveis detalhes pertencentes ao universo visível. A partir dessa afirmação, MacDougall distingue entre si os domínios da palavra e da imagem, aos quais corresponderiam diferentes tipos de saberes, percepções e experiências acerca da existência humana (MACDOUGALL, 1998: 245-147).

O aspecto característico da imagem seria o fato de seu conteúdo ser primariamente físico e psicológico, em oposição à escrita, predominantemente utilizada na produção de categorizações e abstrações sobre indivíduos e culturas. Portanto, residiria naquele aspecto físico e psicológico manifestado pela imagem a sua capacidade de entrelaçar traços comuns que atravessariam as fronteiras culturais. Em outras palavras, da propensão das imagens à captação de fenômenos humanos poderia ser deduzida a sua “transculturalidade” (MACDOUGALL, 1998: 252-253).

Resultante dessa “transculturalidade” da imagem, seria a constituição de uma sensibilidade e de um saber distintos do conceito e da abstração. Pois seria típico da imagem, ao se abrir mais que o texto à dimensão sensorial da vida, trazer à superfície aquilo que seria irreduzível ao discurso, podendo ser concluído do que foi dito que a visualidade, inerente à imagem, desempenharia nesse tipo alternativo de saber o papel de uma forma ativa de engajamento corporal com o mundo, ou seja, a imagem poderia ser interpretada, nos marcos dessa teoria fílmica de inclinação fenomenológica, proposta por David MacDougall, como uma verdadeira metáfora de conhecimento (MACDOUGALL, 1998: 262-267).

Pode-se concluir que tanto o casal Asch, quanto David MacDougall – renomados expoentes do cinema observacional, com os quais Jorge Prelorán estabeleceu proveitosas parceiras intelectuais (CAMPO, 2020: 34-35) – articularam teorias sobre a imagem cinematográfica centradas na propensão do cinema a capturar eventos, fenômenos e realidades

culturais vívidas e diversas. Propensão essa que estaria alicerçada não em discursos grandiloquentes e objetivos veiculados pelo meio audiovisual, mas sim na atenção aos detalhes, às margens e ao corriqueiro, não visados a princípio, mas que, a despeito da vontade do realizador, transpareceriam na imagem cinematográfica, seja por conta de seu caráter “indexical”, nas palavras do casal Asch, seja por sua natureza “transcultural”, segundo o esquema interpretativo de David MacDougall.

Para retomar um dizer já citado, buscava-se, sobretudo, “mostrar”, em vez de “contar”. Curioso quanto a isso é perceber que tal máxima havia sido implicitamente extraída por Colin Young, figura fundadora do cinema observacional, das teorias cinematográficas de André Bazin, calcadas na defesa de um “cinema de duração”, respeitoso quanto ao ritmo da vida (GRIMSHAW, RAVETZ, 2009: 39-40; GRIMSHAW, 2001: 129).

### *Valle Fértil e a cristalização de uma crítica*

Nas escassas críticas e análises já escritas sobre o longa-metragem *Valle Fértil*, realizado por Prelorán, é ponto de comum acordo o destaque conferido pelos comentaristas à sequência, localizada na segunda metade da película, em que diversos artesãos da região *cuyana* documentada, localizada na província de San Juan, Centro-Oeste argentino, executam com desvelo seus afazeres cotidianos, enquanto escutam simultaneamente o episódio de uma radionovela local. E o interesse despertado por esse pequeno fragmento do filme reside em diversos possíveis motivos que perpassam toda a sequência.

Segundo Christopher Moore:

*A segunda metade de Valle Fértil apresenta uma brutal realidade ameaçando o modo de vida dos vallistas. O Vale, os habitantes locais explicam, sofreu com uma extensa seca. Muitos partiram para as cidades grandes, outros, sem poder contar com a agricultura em pequena-escala para suplementar suas rendas, aceitaram trabalhar como empregados de fazendas pertencentes a proprietários que não são originários da província, onde empacotam cebolas e outros vegetais enviados para Buenos Aires e de lá para o estrangeiro. Prelorán se utiliza da rádio, com seus anúncios originários de Tucumã, Mendoza e Buenos Aires, para sugerir a modernização imposta de fora. Os artesãos, enquanto trabalham em suas peças, escutam atentamente melodramas como Ha muerto um peón de campo, e, em suas lutas diárias, alegoricamente joga um papel importante o*

*suposto conflito existente entre modernidade e tradição, ao qual o programa alude<sup>8</sup>. [tradução minha] (MOORE, 2018: 195)*

Javier Campo, por seu lado, ao se debruçar igualmente sobre a mesma obra de Prelorán, propõe uma interpretação consideravelmente mais nuançada sobre a sequência, menos subordinada que a de Christopher Moore ao enquadramento do filme em rígidos esquemas sociais, políticos e econômicos, ao considerar que a cena da radionovela poderia ser devedora não apenas de um contexto regional específico, mas também de procedimentos estéticos experimentais, se comparada com as demais películas produzidas pelo diretor no âmbito do *Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folkóricas Argentinas*.

Ainda segundo o autor:

*Una larga secuencia puede ser tenida como experimental [...], la escucha del radioteatro de la tarde. [...] El montaje discursivo utilizado da cuenta del tono que Prelorán le da a la secuencia: de los rostros estáticos de las personas hacia los de los animales domésticos, que parecen seguir la trama del radioteatro, hasta las publicidades rematadas con el tango Cambalache (Enrique Santos Discépolo, 1935); una crítica a la economía de mercado dada por el montaje chocante de ese despliegue de productos con las imágenes de los ranchos de Valle Fértil. (CAMPO, 2020: 96)*

Porém, a despeito dessa tendência crítica existente, também consciente das linhas interpretativas predominantes entre os estudiosos da película, sugiro que a sequência dedicada ao episódio da radionovela não poderia ser satisfatoriamente compreendida sem que fossem exploradas as suas bordas, ou seja, as margens responsáveis por separá-la de outros momentos do filme. Nesses interstícios, acredito que estejam contidos diversos componentes que nos possibilitariam elucidar o modo a partir do qual essa cena tão fundamental para o ordenamento do longa-metragem foi pouco a pouco preparada.

Além disso, nessas zonas fronteiriças acredito que também poderiam ser buscadas novas possibilidades expressivas, ali inauguradas, e em seguida ampliadas no decorrer da sequência da radionovela. Dito isso, retornemos a esses momentos de transição, presentes no filme, de modo a deslindar algumas linhas diretivas do longa-metragem *Valle Fértil*.

<sup>8</sup> No original: “The second half of Valle Fértil presents the brutal realities threatening the vallista way of life. The valley, residents explain, has suffered an extended drought. Many have left for larger cities; others, without small-scale agriculture to supplement their incomes, have accepted work as laborers on farms owned by outsiders, where they bag onions and other vegetables bound for Buenos Aires and points abroad. Prelorán uses the radio, with its broadcasts from Tucumán, Mendoza, and Buenos Aires, to suggest an imposing modernization under way. The artisans, as they work on their crafts, listen intently to melodramas like *Ha muerto un peón del campo* (A Farmworker Has Died), and in their daily struggles play out, allegorically, the supposed conflict between modernity and tradition to which the program alludes.”

## *As bordas da sequência da radionovela*

O violeiro Lorenzo Acosta encontra-se sentado na varanda de uma casa, acompanhado por mais dois companheiros que o escutam atentamente enquanto, sorrindo e trocando frases corriqueiras com os colegas, o cantador entoa, à voz e viola, uma canção regional. Esse enredo adquire um novo sentido quando observamos a reação do artista frente à câmera, pois, no momento em que o enquadramento mais convencional, em plano médio, que capta da cintura à cabeça da personagem, é então abandonado, em favor de um enfoque mais aproximado, direcionado ao rosto alegre do protagonista, torna-se perceptível o sutil desconforto instaurado pela simples presença do aparelho de filmagem. O artista olha para cima, observa o seu entorno, mas seus olhos inquietos evitam ao máximo defrontar-se com a câmera que, ávida por participar do festejo, registra seu cantar.

Curioso na sequência é o modo como a câmera responde à dinamicidade do entrecho com a adoção de movimentos incessantes, perscrutadores de ângulos insuspeitos e de expressões espontâneas reveladoras do clima descontraído instaurado pelos versejos ritmados do violeiro. Ela tenta como que se somar à festa, porém, sua participação, ainda que emulada por seus rápidos deslocamentos e pelos procedimentos de montagem utilizados ao longo da cena, nunca chega plenamente a se completar.

Outro aspecto que chama a atenção é a particular utilização do som e sua articulação com as imagens no decorrer da sequência. Apesar de largamente difundida na época de realização da película, a técnica de gravação do som em sincronia com as imagens não foi adotada por Prelorán. Todas as variadas sonoridades que ouvimos, portanto, são, em geral, resultantes de gravações de áudio feitas, em separado, pelo diretor com as personagens documentadas. Em razão disso, é possível perceber um notório descompasso entre o rosto sorridente de Lorenzo enquanto canta e a voz do artista ao entoar a *cueca cuyana* – descompasso que, de tão evidente, dificilmente poderia ser algo que não uma opção expressiva abertamente explorada pelo diretor.

Em seguida, inicia-se um novo plano, no qual a câmera desliza pela superfície espinhosa de um imenso cacto, na base do qual se encontra uma criança que, ao modo de uma aventura infantil, golpeia a succulenta carne interior da planta. O jovem menino se refastela com a colmeia recém-descoberta, e assim essa curta sequência se encerra.

Acredito que essas cenas, apesar de fugazes, sejam de extremo interesse para uma análise mais minuciosa da película, uma vez que nelas é possível lastrear alguns dos procedimentos utilizados na sequência iniciada em seguida, em que os artesãos a que fomos apresentados acompanharão com atenção o enredo dramático da radionovela que versa sobre um indômito peão de campo pampeano. Nesse sentido, é possível notar que tanto o tratamento criativo do material sonoro, característico da cena do cantador, quanto a utilização expressiva de planos sem correlação direta com o tema principal explorado, que marca a cena da criança a lambuzar-se de melado, serão duas das principais tendências seguidas pela estrutura de composição da sequência da radionovela.

Sobre a questão do emprego da técnica do som sincrônico em suas películas, as seguintes palavras de nosso cineasta são bastante elucidativas, revelando o posicionamento adotado por Prelorán frente às novidades técnicas que começavam a ser amplamente utilizadas por outros documentaristas, inclusive seus amigos e colegas, com quem dividia espaços profissionais nesse mesmo período:

*Existe una idea muy rara de que los indígenas no pueden hablar por sí mismos. Hay una corriente en antropología en la que se supone que el indígena no sabe hablar por sí mismo, entonces tiene que ser traducido por un experto. Eso no pasa en mis películas. Cuando yo empecé a filmar, por suerte, no tenía equipo profesional con sonido sincrónico. Entonces filmaba sin sonido, seguía al personaje y documentaba lo que hacía: come esto, talla, pesca, toda la parte física de su vida. ¿Y el alma? El alma era grabarlo en silencio absoluto. Una noche ponía el micrófono y hablábamos. A mí no me importaba que explicara cómo tallaba, porque eso se podía ver. Las preguntas eran en qué creía, cuáles eran sus temores, qué quería para sus hijos... El relato resultaba una conjunción entre lo visual y una voz en off, que no está exactamente sincronizada: puede haber un hombre haciendo un gesto mientras se lo escucha hablando de la devoción que tiene. Ahí empieza a haber una magia, la magia del cine<sup>9</sup>. (ENGLER, 2006: 34)*

Como é possível perceber, a não utilização do som sincrônico, em grande medida, foi resultante de uma escolha deliberada feita pelo diretor, que reconfigurou uma limitação técnica – o fato de não ter disponível durante as filmagens uma equipe profissional que gravasse o som em sincronia com as imagens –, ao convertê-la em um procedimento cinematográfico com potencial estético e expressivo. Desse modo, a “assincronia” intencionalmente gerada entre o plano imagético da película e a sua dimensão sonora dariam ensejo para que pudesse emergir a, assim chamada por Prelorán, “magia do cinema”.

<sup>9</sup> Trata-se de um trecho da entrevista concedida por Jorge Prelorán a Verónica Engler.

Tal preceito – que envolve uma sinuosa reflexão enredada pelo nosso cineasta acerca da função desempenhada pelo som e pela imagem no cinema etnográfico – foi incompreendido, por exemplo, por Timothy Asch, o cineasta observacional previamente aludido, que, em uma carta remetida a Prelorán escreveu: “¡estoy furioso contigo porque no usás sonido sincrónico! Deberías necesitar un buen promotor en tu país. Pensaré en ello.” (ASCH *apud* CAMPO, 2020: 33-34)

A despeito desses inofensivos ruídos em sua relação com os cineastas observacionais do período, que postulavam a técnica do som sincrônico como procedimento primordial a ser adotado, Jorge Prelorán prosseguiu pelo caminho estético sugerido pela sutil assincronia instaurada entre som e imagem, em suas películas.

Desse modo, ao ser utilizada, em *Valle Fértil*, no momento do filme voltado para o cotidiano dos artesãos locais, cujo trabalho desenrola-se ritmado pelos episódios diários do programa radiofônico dedicado às aventuras de um peão de campo, essa estratégia composicional adquirirá proporções inauditas, que culminarão nos comentários feitos por cada um dos trabalhadores anteriormente filmados – ferreiros, padeiros, ourives, tecelãs, rezadeiras, curtidores de couro, entre outros – sobre o programa escutado. Antes, porém, de enfocarmos essas entrevistas, observamos um pouco mais como se deslinda a sequência da radionovela já tantas vezes mencionada.

## ***A paisagem sonora e visual na sequência da radionovela***

A revoada de pássaros provocada pelo disparo do bodoque portado pela criança nos conduz a um momento excepcional da película, durante o qual permanecem em suspenso as regras da organização espacial e temporal até então vigentes – regras que, a partir daquele ponto, passam a ser intensificadas e distendidas ao limite, até que se harmonizem e se confundam com a ambiência incitada pelo enredo da radionovela.

Seguindo esse novo modo de proceder, os afetos despertados pelo programa radiofônico, a nós disponíveis inicialmente pelo primeiríssimo plano sonoro do filme, passam a ser exprimidos também visualmente nos rostos, olhares, gestos e semblantes de cada um dos artesãos enfocados. E assim todos os trabalhadores *cuyanos* registrados pelo filme

desempenham suas tarefas rotineiras, em suas respectivas moradias, acompanhados pela trama da novela.

Entretanto, os animais, especialmente os domésticos, também passam a ser utilizados como potentes vetores das emoções provocadas pelo melodrama transmitido pelo aparelho de rádio, que se faz presente nas mais diferentes residências dos *vallistas* documentados. O solene gato cinza e alvo, sentado, em estado de alerta, sobre uma poltrona vermelha; o cachorro castanho adormecido, diante de um muro desbotado cor de rosa; o gato negro, imerso em sombras, de olhos reluzentes como jade; o frágil passarinho verde e de bico dourado, afagado pela anciã que o acalenta; esses são exemplos de como a vida não-humana também atua nessa sequência particular da película.

Porém, não se esgota com esses participantes o diferenciado leque de agentes mobilizados pelo longa-metragem. Pelo contrário, mesmo os objetos inanimados enfocados ao longo da cena parecem ganhar vida, ao serem quase que dotados de específicos pontos de vista. Essa particular espécie de “perspectivismo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018: 42-44), como era de se esperar, articula-se perfeitamente bem com as aventuras, paixões e temores suscitados pela radionovela.

Tais objetos, portanto, nos são apresentados de diferentes modos: inertes, como os instrumentos de trabalho – uma bigorna, um alicate, um martelo, um machado, uma chave de fenda, entre outras ferramentas – exibidos plano a plano, em separado; onipresentes, como o aparelho de rádio que, de diferentes modelos, repete-se nas casas dos *vallistas* registrados ao longo da cena; manuseados, transportados e, por isso, personificados, como as cuias de mate, os ressequidos gravetos de madeira e o bule de água fervente; e vívidos, dinâmicos e potentes, como as chamas de fogo que lampejam seja nas fogueiras, seja no forno à lenha, e que melhor do que qualquer outro elemento incorporam o jogo dual entre o bem e o mal encenado pelo melodrama *gaúcho* que se desenvolve no decorrer da sequência.

Resta, contudo, comentar uma última dimensão habilmente manejada pelo realizador do filme e que, pode-se dizer sem grandes dúvidas, protagoniza a referida cena, operando dentro dela como procedimento primordial responsável por entrelaçar tão sutilmente a vida no campo em uma região “tipicamente” *cuyana*, e o destino e a fortuna do indômito peão *pampeano*, herói incontestável da novela. Refiro-me à trilha sonora que engenhosamente acompanha, do início ao fim, toda a sequência.

O plano sonoro da película, que até então se repartia entre as notícias e os anúncios comerciais reproduzidos pela rádio (SCHAFER, 2011: 326), os ruídos derivados dos trabalhos desempenhados pelos *vallistas* e as esparsas conversas que, de quando em vez, os artesãos trocavam entre si, ou com os membros de suas respectivas famílias, abandona esse antigo modo de proceder e passa a ser amplamente dominado pela voz do locutor, das personagens e, sobretudo, pela trilha sonora da radionovela.

Sutilmente, portanto, os sons do melodrama passam a orientar os planos imagéticos intercalados pelo filme, que exibem, como já foi dito, os semblantes atentos dos habitantes locais à trama radiofônica, seus gestos cuidadosos ao desempenhar suas rotineiras tarefas, também imagens a princípio independentes do âmbito narrativo articulado nesse momento, porém, habilmente utilizadas como elementos potencializadores da estrutura dramática da película, ao longo da aludida sequência.

Em outros termos, as sonoridades emanadas da novela sofrem uma profunda transmutação: não mais interiores ao mundo da cena, elas passam a ser aportes verdadeiramente extradiegéticos, ou seja, se até então a rádio era uma presença constante, significativa, entretanto acessória, sua importância pouco a pouco ganha novo alento, quando os sons do melodrama passam a desempenhar um papel central no interior da trama narrativa, ocupando, por exemplo, a trilha sonora da novela, também o papel de trilha sonora da película.

A música *criolla*, de perfil melodramático, utilizada como tema do programa, imiscui-se pelos rostos e semblantes dos artistas, pelas expressões imprimidas aos animais domésticos, pelos objetos que, outrora inanimados, ganham vida ao longo da sequência, e todos esses elementos se harmonizam perfeitamente, de modo a constituir uma ambiência dramática comum que segue o enredo da novela. E nesse enredo, a batalha que predomina é a do bem contra o mal, assim comentada por Jorge Prelorán:

*La banda sonora narra la historia de un villano que amenaza a la dulce protagonista con torturar y matar a su amante. [...] Mientras el sonido del filme hace que el espectador oiga la novela, las imágenes de la pantalla muestran manos que amasan, rostros preocupados y un perro que duerme. Las voces de la novela vuelven a subir de tono en la cúspide del drama, las llamas del horno la acompañan con un chisporroteo más fulgurante. La música de la radio marca el final de la historia y una última visión muestra el pan saliendo del horno. Esta es, para mí, una forma simple pero interesante de documentar. Se muestra una realidad (la hora de la novela) desde una dimensión emocional (representada por imágenes de rostros pensativos inmóviles, y llamas que intentan, no sólo darles vida sino comunicar un ideal comunitario: que el mal puede*

*llegar a tener un castigo). Y esta forma de documentación es muy controlable si el cineasta se acostumbra a filmar teniendo en cuenta una edición anticipada. Esa estrategia le permitiría imaginar cómo podría ensamblar las imágenes y sonidos que le brinda el ambiente, con una dimensión significativa [grifos meus] (PRELORÁN, 2006: 57).*

No trecho citado, Jorge Prelorán explicita o principal desejo demonstrado pelo trabalho de montagem articulado no interior da película: conjugar o registro de uma dada realidade com um ângulo de observação eminentemente pessoal e emocional, utilizando-se, para tanto, dos sons e imagens tornados disponíveis pelo ambiente, e que, a partir do tratamento cinematográfico, seriam dotados de uma dimensão significativa. Trata-se de concretizar uma montagem por antecipação, feita mesmo antes da filmagem; uma montagem intelectual e afetivamente concebida pelo cineasta, cujo critério seletivo seria originado do prévio contato estabelecido entre as pessoas documentadas e o documentarista.

## ***As vozes dos vallistas***

Direcionemo-nos agora a um último aspecto característico do longa-metragem *Valle Fértil*, relativo à dimensão conversacional desbravada pelo filme. Essa postura dialógica, que atravessa toda a obra, torna-se ainda mais evidente nos relatos enredados pelos artesãos locais sobre o episódio da radionovela recém-assistido. Os comentários em *off* são os mais diversos, sendo apresentados para nós na forma de breves depoimentos que expressam o ponto de vista mais particular dos *vallistas*. Cada uma das vozes que se insurge é, então, nominada por legendas – procedimento amplamente utilizado ao longo de toda a película – o que impede que as figuras documentadas sejam homogeneizadas, e percam seus traços pessoais e seus específicos semblantes. Além do que, o procedimento referido também acaba por conferir à sequência um toque ainda mais íntimo e individual.

E assim, temos contato com relatos que explicam para nós a trama da novela, como os de Alejo e Isaac Chavez, que nos contam:

*Alejo Chavez: Un pobre peón de campo la novela [...] Es linda, por lo menos a mi me gusta.  
Isaac Chavez: Se trata de un pobre peón de campo que pelea por una mujer... El patrón que tiene en la estancia donde trabaja él los odia por una mujer... El pobre peón de campo quiere a la chicha y el patrón también, por eso lo odia al pobre peón.(VALLE FÉRTIL, 1972: 53'43'')*

Outros, porém, relatam a importância da novela em sua rotina, algo que pode ser notado no depoimento de Ramón Martínez: “Y yo siempre la escucho. Total, mientras trabajo, me queda bien. Me agrada mucho. Siempre en mi trabajo lo tengo por la distracción.” (VALLE FÉRTIL, 1972: 54`05`)

Mas no filme também há espaço para depoimentos divergentes, como o de Elvira de Burgoa, que confessa:

*Porque usted sabe que cuando a uno no le gusta una cosa, no le gusta mismo... Yo estoy a decir: ¿Por qué tengo que sentir cosas que no les conozco? Ya no es porque no haya ido a la escuela que no sepa algunas cosas, que entenda más que lo que puede entender yo. Pero, ¿por qué tengo que sentir lo que no les conosco? (VALLE FÉRTIL, 1972: 54`19`)*

Em relação ao âmbito imagético do filme, não são incorporadas novidades marcantes ou modificações decisivas. Pelo contrário, continuamos a assistir aos planos, já nossos conhecidos, dos sucessivos *vallistas* previamente apresentados, enquanto executam seus respectivos trabalhos. Porém, no âmbito sonoro da película, por seu lado, fica completamente evidenciado o modo especial de tratamento conferido pelo cineasta às entrevistas concedidas pelas personagens que protagonizam, do início ao fim, seu documentário.

Nesse aspecto acredito que possam ser buscadas as principais convergências entre Jorge Prelorán e os cineastas observacionais, uma vez que, em comum, tanto o nosso documentarista, quanto os expoentes da mencionada vertente do cinema etnográfico conferiam especial atenção às trocas conversacionais que estruturavam suas respectivas obras audiovisuais. Contudo, também no âmbito sonoro do filme, igualmente poderiam ser lastreadas algumas das mais profundas divergências que separariam o projeto cinematográfico de Prelorán daquele dos cineastas observacionais.

Pois se é verdade que a experiência do diálogo entre o documentarista e as figuras documentadas encontrava-se no centro de ambos os projetos, não seria menos verdade o fato de que, para o cumprimento de tal proposta, o diretor argentino lançava mão de procedimentos fortemente rejeitados pelos observacionais, tais como a utilização da voz *off*, a gravação de planos breves, o uso de trilha sonora, a potencialização da montagem audiovisual e o recurso a dramatizações planejadas e a deliberadas encenações.

E se isso acontecia, acredito que a explicação mais plausível para essa aproximação crítica de Jorge Prelorán em relação ao projeto observacional, modificando alguns de seus

preceitos e incorporando outros quantos, residiria no particular estatuto do “real” adotado nas seqüências recém-exploradas. Antes de estar vinculado à reprodução fidedigna da realidade factual, o comprometimento do diretor repousava na representação expressiva dos pontos de vista dos protagonistas atuantes em seus documentários, ou seja, o projeto de documentação cultural enredado por Prelorán estaria centrado primordialmente no tratamento criativo da realidade. E, para que esse projeto pudesse, então, ser concretizado, o cineasta, enquanto idealizador da película, deveria estar, ele mesmo, intensamente implicado.

Portanto, seguindo essa linha de raciocínio, não bastaria para o nosso cineasta a aposta em uma “observação participante”, típica das obras observacionais, em que as seleções das cenas, as perspectivas adotadas pelos planos e os recortes dos temas explorados permanecessem mascarados por detrás de uma “estética sutil”. Pelo contrário, o desvelamento do real, para o documentarista argentino, demandava aquela mesma dramaticidade abolida das obras observacionais, pois, apenas mediante a larga utilização de procedimentos expressivos, essencialmente cinematográficos, é que o real, em toda a sua complexidade, poderia, então, ser desvendado.

Em suas palavras:

*Minhas etnobiografias seguem algumas das normas dos puristas do cinema etnográfico, mas não todas [...].*

*No trabalho de documentação etnográfica está implícita a premissa de que nada deve ser dramatizado ou ficcionalizado, representado ou reconstruído, e é devido a estes pressupostos que me sinto excluído da disciplina. Tenho que reconhecer que em determinadas ocasiões manipulei alguns dos eventos documentados em meus filmes, embora acredite que, dadas as circunstâncias, os fins justificavam os meios [...].*

*Acho que violei uma das normas de pureza etnográficas, mas não no intuito de apresentar uma imagem deformada da realidade, e sim, ao contrário, para chegar mais perto da verdade da situação [grifo meu]. (PRELORÁN, 1987: 13-14)*

Ou seja, a conceituação da categoria de “real” que permanece vigente no projeto audiovisual delineado por Jorge Prelorán curiosamente se confunde com as noções de veracidade e verossimilhança, antes de se aferrar a uma concepção hermética e pretensamente objetiva de um real único, apenas acessível pelos desígnios da razão.

Segundo o diretor, pelo contrário, não bastaria acionar o aparelho de filmagem para captar automaticamente uma dada realidade experimentada mediante as emoções e os sentidos. Sempre parcial e dinâmico, o “real” em suas múltiplas formas, modeladas pelo crivo da subjetividade dos indivíduos, poderia ser vislumbrado apenas a partir da dramaticidade e da sua

elaboração criativa, feitas mediante os recursos expressivos então disponíveis para os cineastas documentais – tais como a montagem e a edição das imagens, o recurso à voz *off* e a elaboração de uma trama narrativa condutora das películas.

Além disso, cabe frisar a centralidade adquirida pelos “testemunhos orais” (HENLEY, 2017:14) no interior do projeto documental de Prelorán, algo expresso pela dimensão conversacional imprimida a muitos dos filmes do cineasta, entre os quais seria possível destacar *Valle Fértil*. Sobre o assunto, poderíamos inclusive comentar, na esteira das reflexões de Aleida Assmann, os novos impulsos adquiridos, nas décadas de 1960 e 1970, pelas pesquisas em *Oral History*, sendo a modificação do estatuto da testemunha histórica uma das principais consequências desse aludido movimento (ASSMANN, 2023: 26).

A introdução da chamada “História vista de baixo” na Historiografia, bem como o reconhecimento do testemunho como fonte histórica, dada a proximidade temporal da testemunha em relação aos eventos narrados (ASSMANN, 2023:25-27), poderiam ser associados às novas práticas conversacionais exploradas pelo cinema documentário do período (HENLEY, 2017:13-14; CARTA, 2015:1-2).

Nas palavras de Paul Henley:

*O testemunho oral também pode ser muito útil para o documentarista etnográfico, mesmo quando a pressão do tempo não é um problema. Obviamente, pode ser um mecanismo muito eficiente para preencher contextos culturais ou políticos que não são diretamente observáveis. [...] O testemunho oral também pode ser valioso por si só como um tipo particular de performance que é influenciado pelas normas culturais locais de fala, gestos e narração de histórias.<sup>10</sup>(HENLEY, 2017: 18)*

Além do que, os testemunhos orais também poderiam ser vistos como recursos responsáveis por estruturar os filmes documentários em torno de uma particular espécie de retórica empírica (CARTA, 2015: 1-2), algo que tornaria patente o fato de que “espontaneidade” visada pelo cinema etnográfico seria fruto de uma complexa e deliberada construção manejada pelos cinegrafistas.

Por fim, torna-se necessário constatar a sinuosa inserção de Jorge Prelorán no contexto político argentino do período, e as implicações das ruidosas relações do cineasta com a política

---

<sup>10</sup> No original: “Oral testimony can also be very useful for the ethnographic documentarist, even when time pressure is not an issue. Most obviously, it can be a very efficient mechanism for filling out cultural or political contexts that are not directly observable. [...] Oral testimony can also be valuable in and of itself as a particular kind of performance that is inflected by local cultural norms of speaking, gesture and story-telling.”

oficial do governo para os futuros desdobramentos da carreira do cinegrafista. Sobre o assunto, vale comentar que, de acordo com Javier Campo, o filme *Valle Fértil* foi um dos documentários de Jorge Prelorán com maior presença de denúncias de exploração, que se expressam de maneira contundente nos testemunhos orais ofertados pelos protagonistas da película. Aparentemente um longa-metragem sobre os ofícios laborais dos *vallistas*, o filme acaba por se converter em porta-voz das reivindicações trabalhistas do campesinato da região (CAMPO, 2020: 91).

Como consequência disso, em inícios dos anos 1970, quando da estreia do filme *Valle Fértil* tanto no povoado em que foi filmado quanto em San Juan, capital da província, o evento de exibição do documentário foi de última hora boicotado por agentes do governo e Jorge Prelorán declarado *persona non grata* no povoado de Valle Fértil. Restou ao cineasta a expectativa, alegada em sua correspondência, de que, com a mudança de poder para um governo peronista, em 1973, a fortuna de seus filmes também poderia ser diferente (MOORE, 2015: 97).

Entretanto, a expectativa do diretor sofreria com um extremo reverso, nos anos que se seguiram. Como nos informa Paula Laguarda:

*El exilio de Prelorán en los Estados Unidos a partir de 1975, tras sufrir la requisita de su casa<sup>11</sup> por parte de la Triple AAA<sup>12</sup>, y la dictadura militar iniciada en 1976 en Argentina interrumpieron ese proyecto y obstaculizaron la proyección de gran parte de su filmografía en el país (LAGUARDA, 2017: 76-77).*

Nos Estados Unidos, Jorge Prelorán recebeu a acolhida da Universidade da Califórnia, onde ele havia se graduado, em inícios dos anos 1960, e ambiente acadêmico com o qual o diretor estreitou vínculos a partir de seu contato com membros do *Ethnographic Film Program* e com expoentes do cinema observacional. E assim Prelorán iniciou, no exílio, sua longa carreira de docente da *School of Theater, Film and Television*, da UCLA, tendo vivido em Los Angeles até 2009, ano de seu falecimento.

## Considerações finais

<sup>11</sup> Segundo Javier Campo, a investida da Triple AAA teria sido direcionada contra a residência de Ramos Mejía, que Prelorán e sua esposa, Mabel Prelorán, costumavam frequentar. O episódio, somado ao trágico sequestro da sobrinha de Mabel Prelorán pelas forças do Estado, foi decisivo para opção de sair do país feita pelo casal. (CAMPO, 2020: 35)

<sup>12</sup> Como a autora da citação o pontua, a Triple AAA (Alianza Anticomunista Argentina) tratou-se de uma organização paramilitar de extrema direita, criada em 1973 – portanto, três anos antes do golpe militar que derrubou a presidenta María Estela Martínez, mais conhecida como Isabelita Perón. Desde sua criação, a organização exerceu perseguições ideológicas e ações repressivas contra setores da sociedade argentina. (LAGUARDA, 2017: 76)

Com o que foi dito, gostaria de sublinhar, sobretudo, um dos argumentos implícitos em todas as etapas da reflexão: tanto os cineastas observacionais, quanto Jorge Prelorán, ao consolidarem suas respectivas propostas de renovação da linguagem documental, teriam realizado releituras de debates candentes no campo cinematográfico, relativos a questões concernentes ao tratamento do real pelas técnicas audiovisuais. E ao realizarem essas particulares reelaborações de debates previamente desenvolvidos por teóricos e realizadores do cinema, acabaram por dialogar, ora explícita, ora implicitamente com as reflexões sobre o tema articuladas por André Bazin, referência incontornável para toda e qualquer discussão acerca de um “cinema do real”.

Nesse sentido, ainda que não tenha se configurado como um diálogo sempre direto, acredito que o esforço analítico de articular André Bazin, Jorge Prelorán e o cinema observacional se explique pela amplidão com que as teorias bazinianas sobre o cinema marcaram gerações de críticos e cineastas durante sucessivas décadas, sendo dificilmente concebível a possibilidade de abordar a temática do “estatuto do real” no cinema – tópico igualmente importante para o documentarista argentino e para os expoentes da vertente observacional – sem que se esbarre no nome de Bazin, e sem que sobre ele e sua influência no campo cinematográfico se reflita.

Daí o percurso seguido nessas últimas páginas, cujo objetivo foi, entre outros, o de rastrear o modo pelo qual Jorge Prelorán e o cinema observacional teriam feito eco a algumas das reflexões mais canônicas desenvolvidas por André Bazin, e que foram, desde sua formulação, amplamente difundidas. Sendo assim, as propostas mais ortodoxas articuladas em torno da vertente observacional, apesar das inúmeras ressalvas feitas por seus representantes à efetiva possibilidade de obtenção de um conhecimento objetivo, e a despeito do enfoque concedido por eles à experiência, às trocas conversacionais e à observação participativa; essa ortodoxia do cinema observacional, ao recusar a incorporação de procedimentos expressivos em suas películas, teria acabado por aferrar-se àquilo que seus críticos denominaram de “purismo”, em relação ao tratamento desvelado ao real – purismo esse tão criticado nas próprias teorias bazinianas acerca do real no cinema, por parte de alguns de seus comentadores.

A crítica formulada se ancora na suposta defesa, feita pelo cinema observacional, de que o real poderia ser capturado prontamente pelo simples acionamento de uma câmera, e de que,

quanto menor a intromissão de recursos expressivos, maior o grau de fidedignidade e pureza do material coletado – como se a própria “estética sutil” reiterada pelos cineastas observacionais não se tratasse, ela mesma, de uma *estética* audiovisual.

Pelo contrário, cabe lembrar, aludindo às teorias de André Bazin sobre o assunto, que todo realismo é necessariamente estético, uma vez que, independentemente dos postulados seguidos por tal ou qual vertente, joga sempre com um conjunto de convenções narrativas e imagéticas então vigentes; que toda reconstrução do real implica um trabalho ativo do realizador de cinema, envolvido não com o objetivo irrealizável de imitar o “real”, mas sim com o desejo de fazer do real algo ainda mais significativo, passível de ser sintética e intensivamente representado na imagem audiovisual; e que, como consequência disso, existiriam interferências necessárias – seja no ordenamento das ações, na duração da cena, nos aspectos da realidade perceptual a serem ressaltados, na configuração de um enredo dramático, na inclusão de uma trilha musical, bem como na decupagem sonora, na montagem das imagens, ou na voz *off* de um narrador –, que contribuiriam para o estabelecimento de uma perspectiva realista e tornariam ainda mais verossímil o “cinema do real” (BAZIN, 2016: 22).

Desse modo, pela referência a André Bazin, torna-se possível afirmar que Jorge Prelorán, mesmo ao se afastar de alguns postulados defendidos pelo cinema observacional, ainda assim, pelo caminho perseguido em seus filmes, acabava por dar novo alento àquele que se apresentava como um preceito fundamental nas reflexões do teórico francês e como um impulso sempre latente na obra dos cineastas observacionais. Refiro-me ao empenho irredutível desvelado à construção de películas feitas “da pele das coisas”, nas quais o conhecimento estaria inextrincavelmente vinculado aos afetos e aos sentidos, e seria sutilmente entretecido a partir da mais vívida e pujante “epiderme do mundo”<sup>13</sup>.

---

## Fontes

ENGLER, Verónica (2006). Jorge Prelorán: el cine de la vida. Entrevista. *Exactamente*, Buenos Aires, v. 12, n. 34, pp. 32-35. Disponível em: <[http://hdl.handle.net/20.500.12110/exactamente\\_n034](http://hdl.handle.net/20.500.12110/exactamente_n034)> Acesso em: 25 out. 2024.

---

<sup>13</sup> No presente parágrafo, fez-se notar uma alusão ao artigo sobre Jean Renoir escrito por André Bazin, em que o crítico francês afirma: “Mil exemplos poderiam ilustrar esta maravilhosa sensibilidade à realidade física e tátil do objeto e de seu meio; os filmes de Renoir são feitos com a pele das coisas. [...] O conhecimento em Renoir passa pelo amor, e o amor, pela epiderme do mundo.” (BAZIN, 2016: 109:113)

- PRELORÁN, Jorge (1987). Conceitos éticos e estéticos no cinema etnográfico. *Caderno de Textos – Antropologia Visual*, Rio de Janeiro, pp. 8-20, set. Disponível em: <<https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/K1D00023.pdf>> Acesso em: 25 out. 2024.
- PRELORÁN, Jorge (2006). *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires: Catálogos; Universidad del Cine. Disponível em: <<https://ucine.edu.ar/media/src/preloran.pdf>> Acesso em: 25 out. 2024.
- VALLE FÉRTIL (1972). Direção: Jorge Prelorán, Produção: Fondo Nacional de las Artes; Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán. Argentina: (90 min.) Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=UTNEH6m2COA&list=PLt0\\_uqDabDL8L2IVmr9dHS4u7TnqdwWPm&ab\\_channel=rumbosurty](https://www.youtube.com/watch?v=UTNEH6m2COA&list=PLt0_uqDabDL8L2IVmr9dHS4u7TnqdwWPm&ab_channel=rumbosurty)> Acesso em: 25 out. 2024.

## Referências bibliográficas

- ALENCAR, Ana Caroline Matias (2023). *O cultivo do olhar: folclore, paisagem e romantismo na obra de Jorge Prelorán (1965-1975)*. 2023. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=63615@1>> Acesso em: 25 out. 2024.
- ASCH, Timothy; ASCH, Patsy (1995). Film in Ethnographic Research. In: HOCKINGS, Paul. *Principles of Visual Anthropology*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton.
- ASSMANN, Aleida (2023). “Quatro tipos fundamentais do ato testemunhal”. In: VARGAS, Mariluci; CALDAS, Pedro; CORREIA, Silvia (Orgs.). *Testemunho e escrita da história: da grande guerra à pandemia de Covid-19*. São Paulo: Letra e voz.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc (eds.) (2020). *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. 9ª ed. Campinas: Papirus.
- BANKS, Marcus; RUBY, Jay (ed.) (2011). *Made to be seen: perspectives on the History of Visual Anthropology*. Chicago; London: The University of Chicago Press.
- BAZIN, André (2018). *O que é o cinema?* Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora.
- BAZIN, André (2016). *O realismo impossível*. Tradução de Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- BURTON, Julianne (ed.) (1991). *Cinema and Social Change in Latin America: conversations with filmmakers*. Austin: University of Texas Press.
- CAMPO, Javier (2014). Documental etnográfico: lejanías y costumbres. *Enfoco*, San Antonio de los Baños, n. 46, pp. 24-28, abr.jul. Disponível em: <[https://media.eictv.org/enfoco\\_digital/ENFOCO46.pdf](https://media.eictv.org/enfoco_digital/ENFOCO46.pdf)> Acesso em: 25 out. 2024.
- CAMPO, Javier (2020). *Jorge Prelorán: cineasta de las culturas populares argentinas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Civil Rumbo Sur.
- CAMPO, Javier (2017). Unos pioneros en nada ortodoxos. El cine etnográfico latinoamericano de mediados del siglo XX. *Archivos de la Filmoteca*, València, n. 73, pp. 193-212. Disponível em: <<https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/532>> Acesso em: 25 out. 2024.

- CARTA, Silvio (2015). Visual and Experiential Knowledge in Observational Cinema. *Anthrovision*, v. 3, n. 1 pp. 1-17. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/anthrovision/1480>> Acesso em: 25 out. 2024.
- COLOMBRES, Adolfo (1985). (ed.). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- ENGLER, Verónica (2006). Jorge Prelorán: el cine de la vida. Entrevista. *Exactamente*, Buenos Aires, v. 12, n. 34, pp. 32-35. Disponível em: <[http://hdl.handle.net/20.500.12110/exactamente\\_n034](http://hdl.handle.net/20.500.12110/exactamente_n034)> Acesso em: 25 out. 2024.
- GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis (2020). *Ensaio sobre análise filmica*. Tradução de Marina Appenzeller. 7ª ed. Campinas: Papirus.
- GRIMSHAW, Anna (2001). *The ethnographer's eye: ways of seeing in modern anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GRIMSHAW, Anna; RAVETZ Amanda (2009). Rethinking observational cinema. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 15, pp. 538-556. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/40541698>> Acesso em: 25 out. 2024.
- HENLEY, Paul (2017). Modes of oral testimony in ethnographic film. *Vivência: Revista de Antropologia*, Natal, v. 1, n. 50, pp. 13-26, dez. Disponível em: <<https://doi.org/10.21680/2238-6009.2017v1n50ID13358>> Acesso em: 25 out. 2024.
- HENLEY, Paul (2018). The Authoring of Observational Cinema: Conversations with Colin Young. *Visual Anthropology*, v. 31, n. 3, pp. 193-235. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/08949468.2018.1460969>> Acesso em: 25 out. 2024.
- LAGUARDA, Paula (2017). Políticas culturales, documentales y identidades: la producción de Jorge Prelorán. *Doc On-line*, n. 21, pp. 73-96. Disponível em: <<https://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/44>> Acesso em: 25 out. 2024.
- MACDOUGALL, David (2002). Young, Ethnographic Film and the Film Culture of the 1960s. *Visual Anthropology Review*, v. 17, n. 2, pp. 81-88, fall-winter. Disponível em: <<https://doi.org/10.1525/var.2001.17.2.81>> Acesso em: 25 out. 2024.
- MACDOUGALL, David (1998). *Transcultural Cinema*. New Jersey: Princeton University Press.
- MARTIN, Michael, T. (ed.) (1997). *New Latin American Cinema – Volume one: theory, practices and transcontinental articulations*. Detroit: Wayne State University Press.
- MOORE, Christopher (2018). Argentine Documentary Film and the Politics of Presence. Jorge Prelorán's Valle Fértil. *Latin American Perspectives*, v. 45, n. 3, pp. 193-207. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/48595224>> Acesso em: 25 out. 2024.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (Ed.) (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- PICK, Zuzana M (1996). *The New Latina American Cinema: a Continental Project*. Austin: University of Texas Press.
- SCHAFER, Murray (2011). *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo estado atual do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp.
- SHERMAN, Sharon (1998). *Documenting ourselves: film, video and culture*. Lexington: University Press of Kentucky.
- STAM, Robert (2013). *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. 5ª ed. Campinas: Papirus Editora.



---

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2018). *Metafísicas canibais*: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu Editora, N-1 Edições.

