

queer realizado por Mariela Solana (2015).

Em *Bailão*, vemos as estórias se entrelaçarem. Se há alguns fatos históricos mencionados, o que importa é a convivência das estórias de encontros nos cinemas, em bares, longe da família e do trabalho, com a criação do Somos, considerado grupo pioneiro de ativismo gay em São Paulo no fim dos anos 70. Sexo e amor se misturam. Para além das divergências que atravessaram o Somos, como a possibilidade de se vincular a partidos ou não, talvez seu gesto mais político tenha sido o de criar formas de estar junto, de sobreviver. Vemos aqui também outras estórias. Ao vermos os homens envelhecidos caminharem pelos espaços do centro de São Paulo, são as memórias de outros tempos que são evocadas, são suas vozes que nos conduzem pelo espaço, por uma cidade feita não só pela arquitetura, por pessoas comuns, carros, multidões, mas também por corpos. Uma cidade de desejos, onde, nos espaços públicos, acontecem os encontros anônimos, hoje, talvez, mais realizados a partir de aplicativos. Esses espaços são lugares de uma educação afetiva feita às margens de instituições, a partir de precariedades, mas nem por isto menos importantes. Quiçá sua importância decorra mesmo dessa precariedade, na qual não se pudesse vislumbrar algo para além do desamparo e da solidão e em cujo cenário fosse possível apenas o aprendizado feito às escuras, às apalpadelas, em que não há mestres e aprendizes. As lembranças parecem acontecer numa noite, entre a abertura e o fechamento do ABC Bailão, e apontam para outras possibilidades de encontro. Há um ritual na arrumação do lugar e na recepção dos que chegam. Alguns parecem sós. Outros parecem se reconhecer. Há a alegria da dança desses corpos que envelheceram e que não se enquadram nas noites lgbs hipsters, juvenis e elitizadas. Corpos que dizem outras histórias para além das falas. O ABC Bailão fica na República, perto da rua Vieira de Carvalho, lugar de encontro plural de lgbs, ainda hoje, mesmo diante do processo de gentrificação pelo qual esta área está passando, próxima a bairros de classes média e alta, como Higienópolis e Santa Cecília. O ABC Bailão faz parte de uma rede de lugares como o Bar dos Amigos. Há códigos para entrar nele. Fotografia e filmagens são proibidas, mas os que são filmados parecem estar à vontade, ainda que nem sempre consigamos associar a voz ao rosto e ao corpo dos que prestam depoimentos, o que parece ocorrer menos para preservar a privacidade e mais para fazer um efeito coral em que as vozes e histórias se misturam, bem como para construir um efeito espectral em que as vozes lançam os espaços presentes no passado, compondo nele corpos destinados a um momento antes do seu desaparecimento.

Espectralidade e fantasmagoria, neste caso, não devem ser vistas como uma figura da homossexualidade antes da revolução sexual (Freccero 2006: 139), associada ao armário (*closet*) como contraponto negativo à visibilidade, afinal, seguindo Foucault em *A história da sexualidade* (2014), todo momento é, ao mesmo tempo, lugar de opressão e liberdade. Também no ABC Bailão é proibido tirar a camisa. Há um certo bom comportamento nas roupas da maior parte dos que ali estão. Talvez, salvo uma exceção de alguém que dança só, nada de muito extravagante ou excêntrico é mostrado, diferentemente das festas exuberantes que acostumamos a ver desde *clubs* como o Studio 54, nos anos 70, em Nova York, a *raves* e festas temáticas nas grandes cidades. No Bar dos Amigos, por exemplo, é possível ler a divertida recomendação: “Banheiro não é darkroom. Respeite as ‘amigas’”. Uma história feita de encontros e desencontros.

O que uma pose pode revelar? Talvez uma história de sobrevivência à pandemia da AIDS e às violências cotidianas, mas, sobretudo, uma história de alegrias.

Apesar do espaço, pelo que o site do ABC Bailão diz, não restringir, não há mulheres no filme. Tampouco vemos pessoas trans, mas talvez seria exagero dizer que são espaços de misoginia ou transfobia. Apesar de serem experiências homoafetivas e homossociais, elas se inserem numa linhagem de corpos masculinos que resistem. Dançam a sós, a dois, em grupo. Dançam no presente, enquanto seus corpos trazem memórias de outros lugares, outros encontros, outras pessoas, desaparecidas na noite ou inclusive mortas. No entanto, mesmo com o lugar em vias de fechar, há ainda espaço para uma última dança. O que fica é um gesto, caracterizado pelo “fato de nunca ir até o fim de si próprio. No movimento que o desdobra, retém-se, regressa sobre si e prolonga-se no gesto seguinte. Nesse sentido, não tem contorno, tem apenas um «em-re-dor» – esquivar-se aos seus próprios limites, escapa a si próprio” (Gil 2001: 108). Nesse sentido, se abre para o outro, para o mundo, pela dança, mesmo que não haja ninguém ali para ser espectador ou para participar.

Diante da exuberância da alegria contracultural, aqui temos uma modesta alegria destinada aos que sobrevivem no seu dia a dia, que precisam trabalhar mas que talvez não façam do trabalho o centro de sua vida e de seu tempo, para quem a noite não é o espaço do glamour e da excentricidade, mas de encontros e pequenas aventuras.

Não há grandiloquência épica, dramática ou trágica. Nada é tão visceral ou excessivo, transgressor ou subversivo, mas há pequenas resistências, como dois homens que dançam num fim de noite. É uma história feita de ganhos e perdas, daqueles que desapareceram depois de uma conversa ou encontro fugaz, sem estabelecer aí uma hierarquia entre o estável, duradouro e efêmero, passageiro. É bem verdade que uma vida feita só de sensações e encontros fortuitos é mais exposta aos dramas da solidão, mas, por outro lado, pode também ter momentos de liberdade. Não há respostas fáceis. Não há respostas. Há apenas caminhos que em parte escolhemos e pelos quais, em grande parte, somos escolhidos.

De todo modo, o que fica de um roçar de pernas no cinema antes que o lanterninha pudesse ver? Do toque de mãos? Do beijo fortuito? Do sexo rápido em banheiros, parques, quando não se podia encontrar na própria casa? Longe de meros retratos da exclusão social, como estes momentos podem ganhar outros sentidos? Uma história escrita pelos lábios, como Oscar Wilde defendia no *Retrato de Dorian Gray*, e recuperado por Todd Haynes em *Velvet Goldmine* (1998) HHaHa, como se, ao beijar, houvesse uma linhagem que se fizesse dos corpos que viemos, que não são os corpos de nossos pais, mas de quem nos acolheu por um momento, algumas horas, dias, por quem nos acolhe não por vivermos na mesma casa, mas por fazermos de cada encontro uma casa, senão um lar, talvez o copo de café, chá, cerveja, vinho ou cachaça que nos aquece para seguir para a próxima estação, para a próxima hora.

No caminho, amigos próximos se transformam em desconhecidos, paixões se perdem nas lembranças, o desafio de uma história queer não estaria só na reintegração da sociedade tal qual ela existe, na conquista de direitos, na reinvenção da estabilidade, das famílias, mas funda-se também na cartografia de redes afetivas nas quais as uniões homoafetivas não eram tão

aceitas nem regulamentadas e que podem nos servir não só como experiências de um passado feito por silêncios e invisibilidades, consideradas como violência e opressões, mas que ainda nos tocam não só pelo que poderiam ter gerado, como se fosse um momento numa história linear. Um desafio seria entender como constituir uma história queer que dialogue com as experiências lgbs mas não as essencializa, não as naturaliza. Nesse sentido, a experiência não é auto-evidente nem definida, é sempre contestável (Scott 1999: 48); não é a origem da explicação mas no máximo um ponto de partida que me parece um ponto de vista fecundo tanto diante de críticas feitas (Muñoz 2009: 64) como diante de termos de uso mais recente como o lugar de fala (Ribeiro 2019). Experiência feita por corpos inconvenientes (Santiago 2019), sensações raras, gestos inúteis.

O desamparo

Cada instante traz uma forma de vida que contém múltiplas possibilidades de passados e futuros que talvez possam nos ajudar neste momento. Mesmo o desamparo, valorizado por Vladimir Safatle (2016) como o afeto político central para nossos tempos, pode ser uma forma de invenção, não de desistência.

O desamparo não é um caminho fácil: podemos nos afogar na sucessão de terapias e remédios apenas para sobrevivermos cada dia. E quem haveria de lançar a primeira pedra se não chegou perto desse poço ou só desceu por ele com a sensação de não chegar nunca no fundo? O desamparo pode ser o sentimento que faz estes senhores em *Bailão* caminharem pelas ruas das cidades, no seu tempo livre, apenas contando com suas pernas e o desejo de que, numa esquina, na entrada de uma galeria, o seu olhar não fosse considerado uma ofensa e não fosse retribuído com uma violência ou humilhação. O desamparo é um risco, uma aposta do desejo no atravessar a cidade, uma ausência de resignação; ao invés de ficar vendo TV em casa, é uma aposta similar àquela que hoje fazemos a partir dos perfis em aplicativos nas esquinas virtuais.

O desamparo –mas também a confiança– faz com que falem e que sejam filmados. Se havia o temor de serem descobertos nos seus trabalhos, não se trata agora de orgulho nem de vergonha. Há uma certa ousadia, presente mesmo nos mais tímidos, naqueles que não foram colonizados pelos discursos hegemônicos da lgtfobia e que procuram estar à altura dos seus desejos.

O desamparo e as sensações que daí decorrem associadas ou não ao exílio, na solidão de um domingo ou em meio a uma festa, traz assim uma contribuição a uma história queer ao se alinhar àqueles e àquelas que procuraram caminhos diversos do orgulho e da autoafirmação, como a recuperação da melancolia (Love 2007) e do fracasso (Halberstam 2020).

Além do desamparo, restam ainda a dança e as lembranças. Os encontros na noite. Uma noite após a outra. Talvez numa noite, um deles não mais apareça. Talvez por não ter podido ir. Doença. Enfado. Morte. Os nomes nos encontros fortuitos, quando interessam, podem ser mudados ou esquecidos mais rapidamente. Aqui os nomes só são ditos no final do filme e, contudo, suas histórias sobrevivem. Bem pode haver algo depois da noite, da festa, como Marcelo Caetano

explora em *Na sua Companhia* (2013) ou no já comentado *Corpo Elétrico*.

Corpos que andam pela cidade criando outras danças nas suas vidas que não só aquelas nas noites esperadas. Corpos que dançam no presente sabendo que há um amanhã. Corpos que, ao dançarem, se inserem numa outra história a ser refeita não por historiadores, ratos de arquivos que não dançam, mas por outros, que, ao dançarem, comparam outras histórias numa festa que nunca acaba, mesmo que acabe. Festa que pode ser “an organic entity, a living, breathing being, a gathering together of the multiple in one, an obscure order, a whole which is not one, a many that is singular, a kind of provisional ‘we’ at difference with itself from the inside out”⁶ (Letson 2018: XI). A festa, esta festa, por mais que possa parecer uma suspensão espacial e temporal, não está isolada do mundo e o corpo é um arquivo, e para além de processos de reencenação na dança contemporânea (Lepecki 2016: 121-147), ele traz em si outros passados, feitos por afetos que o atravessam e gestos que apontam para outros futuros, aqui no *Bailão* sob o signo da festa, não tanto como desregramento dos sentidos ou celebração agônica do fim do mundo, mas apenas enquanto gestos em meio a tantos outros. Gestos que “registram o esforço cinético da comunicação. Mesmo quando feitos no ambiente privado, eles são relacionais; formam conexões entre partes diferentes de nossos corpos; eles citam outros gestos; estendem o alcance do sujeito no espaço entre nós; eles tornam possível um ‘nós’” (Rodriguez 2014: 2). Gestos que apontam para além das impossibilidades do presente, mesmo que o desejo de ser amado esteja no futuro, mesmo quando não estivermos mais presentes, a herança é a de um corpo para outro corpo, de uma sensação à outra. Esta busca, seja do passado seja do futuro, não redime, não consola, não compensa nem conforta... É um embate permanente.

Bibliografia

- BENETTI, Fernando (2013): *A bicha louca está fervendo: uma reflexão sobre a emergência da teoria queer no Brasil (1980-2013)*. Monografia de graduação. Florianópolis: Udesc.
- COSTA, Jurandir F. (1992): *Inocência e O Vício*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix (1992): *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34.
- DINSHAW, Carolyn (1999): *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*. Durham: Duke University Press.
- DUNN, Christopher (2016): *Contracultura: Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- FACHINI, Regina (2005): *Sopa de Letrinhas? Movimento Homossexual e Produção de Identidades Coletivas nos Anos 90*. Rio de Janeiro: Editora Garamond Universitária.
- FOUCAULT, Michel (1979): *Microfísica do poder*. 8ª ed., Rio de Janeiro: Graal.
- (1996): *A arqueologia do saber*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Forense.
- (2014): *A história da sexualidade volume 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Editora Paz e

6 “uma entidade orgânica, um ser vivo, que respira, uma reunião de múltiplos em uma unidade, uma ordem obscura, um todo que não é unificado, onde há singularidades, um ‘nós’ provisório que se difere interna e externamente” (tradução do autor).

Terra.

FRECCERO, Carla (2006): *Queer/Early/Modern*. Durham: Duke University press.

FREEMAN, Elizabeth (2010): *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press.

GIL, José (2001): *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Lisboa: Editora Relógio D'Água.

GREEN, James; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa e QUINTALHA, Renan (2018) (eds.): *História do Movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda Editorial.

GREEN, James (2000): *Além do Carnaval: A Homossexualidade Masculina do Brasil no Século XX*. São Paulo: Ed.Unesp.

- (2018): *Revolucionário e Gay: A extraordinária vida de Herbert Daniel*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

GUATTARI, Felix & ROLNIK, Suely (1986): *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Ed. Vozes.

HALBERSTAM, Jack (2020): *A arte queer do fracasso*. Recife: CEPE.

LACERDA, Francisco (2015): *Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além*. Tese de doutorado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.

LEPECKI, André (2016): *Singularities: Dance in the Age of Performance*. New York: Routledge.

LETSON, Joshua Chambers (2018): *After the Party: A Manifest for Queer of Color life*. New York: New York University Press.

LOPES, Denilson (2002): *O Homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

- (2012): *No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco.

- (2016): *Afetos, Relações e Encontros com Filmes Brasileiros*. São Paulo: Hucitec.

LOVE, Heather (2007): *Feeling Backwards: Loss and Politics of Queer History*. Cambridge: Harvard University Press.

MARKS, Laura (2000): *Skin of the film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.

MARTINS, Luís (2017): *Entre a repulsa e o fascínio: o corpo trans no cinema brasileiro*. Dissertação de mestrado. Niterói: UFF.

MORENO, Antonio (2001): *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*. Niterói: Eduff.

MOTT, Luiz (1987): *O Lesbianismo no Brasil*. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto.

MUÑOZ, José (2009): *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press.

PEIXOTO, Mario (1927): *Diário da Inglaterra*. Rio de Janeiro: Arquivo Mário Peixoto.

PERLONGHER, Nestor (1987): *Negócio do Michê: prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Ed. Brasiliense.

RAJCHMAN, John (2000): *The Deleuze Connections*. Cambridge: MIT Press.

REZENDE, Lucas Felicetti (2018): "Sexílio, alteridade e reconhecimento: Uma análise teórica sobre o refúgio de LGBTs", em *O Social em Questão*, XXI, 41, pp.283-306.

RIBEIRO, Djamila (2019): *Lugar de Fala*. São Paulo: Pólen.

- RODRIGUEZ, Juana Maria (2014): *Sexual Futures, Queer Gestures, and Other Latina Longings*. New York: New York University Press.
- SAFATLE, Vladimir (2016): *O Circuito dos Afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Ed. Autêntica.
- SANTIAGO, Silviano (1985): *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- (2004): *O Cosmopolitismo do Pobre*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG.
- (2019): “De las inconveniencias del cuerpo como resistencia política”, em *Chuy: Revista de estudios literarios latino-americanos*, n.º 6, pp. 261-279.
- SCOTT, Joan (1999): “Experiência” em Alcione Leite da SILVA et al (org.), *Falas de Gênero*. Ilha de Santa Catarina: Mulheres.
- SOLANA, Mariela (2015): *Historia y temporalidad en estudios queer. Implicaciones ontológicas y políticas*. Buenos Aires: UBA.
- TREVISAN, João Silvério (1986): *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. São Paulo: Max Limonad.
- WILDE, Oscar (1996): *O retrato de Dorian Gray*. Salvador: Editora Scipione.

Filmografia

- CAETANO, Marcelo. *Bailão*. São Paulo, 2009.
- *Na sua Companhia*. São Paulo, 2013.
- *Corpo Elétrico*. São Paulo, 2017.
- DUMANS, João e UCHOA, Affonso. *Arábia*. Ouro Preto, 2018.

Denilson Lopes (Universidade Federal do Rio de Janeiro-CNPq-FAPERJ)

noslined@bighost.com.br

Denilson Lopes é Professor Titular da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisador do CNPq e da FAPERJ. É autor de *Mário Peixoto antes e depois de Limite* (São Paulo, egaláxia, 2012), *Afetos, Experiências e Encontros com Filmes Brasileiros Contemporâneos* (São Paulo, Hucitec, 2016), *No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais* (Rio de Janeiro: Rocco, 2012); *A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens* (Brasília: EdUnB, 2007); *O Homem que Amava Rapazes e Outros Ensaaios* (Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002); *Nós os Mortos: Melancolia e Neo-Barroco* (Rio de Janeiro: 7Letras, 1999); organizador de *O Cinema dos Anos 90* (Chapecó: Argos, 2005); co-organizador de *Imagem e Diversidade Sexual* (São Paulo: Nojosa, 2004), com Andrea França, de *Cinema, Globalização e Interculturalidade* (Chapecó, Argos, 2010), com Lucia Costigan, de *Silviano Santiago y Los Estudios Latinoamericanos* (Pittsburgh, Iberoamericana, 2015). Também escreveu *Inúteis, Frívolos e Distantes: À Procura dos Dândis* (Rio de Janeiro: Mauad, 2019) em conjunto com André Antônio Barbosa, Pedro Pinheiro Neves e Ricardo Duarte Filho).

CRÍTICA DE EL FULGOR

POR OFELIA MEZA

El fulgor (2021), una sinfonía corporal

Sinfonía: Dígase de cierta composición musical concebida para ser interpretada por una orquesta y que consta de tres o cuatro movimientos de larga duración con cierta unidad de tono y desarrollo.



El Fulgor (2021) es una película documental dirigida por Martín Farina que aborda tanto la vida y el trabajo en el campo de sus personajes como la relación de estos con la celebración de los carnavales en la provincia de Entre Ríos. A partir de dos personajes principales identificables y otros que aparecen circunstancialmente, el film va entretejiendo una historia de dualidades corporales, dos momentos de desnudez, una íntima y otra espectacularizada.

Una primera pregunta que podríamos esbozar, a propósito del género en el que se inscribe, es ¿qué posibilidades ofrece el género documental?, ¿cómo se cuenta una historia con la *premis*a/*promesa* de hechos reales?

Desde un primer momento, el film de Farina se distancia del documental expositivo por un lado y, por otro, de la noción misma de cuáles son esos hechos “reales” que estamos viendo en la pantalla. Vemos, sí, un hecho: personajes que llevan adelante tareas físicas, de campo con reminiscencias al imaginario gauchesco, pero mostradas desde una imagen estilizada y poética. Entonces, una segunda pregunta a partir de la historia propuesta podría ser: ¿Acaso hay una forma preestablecida para invocar a los gauchos o sus parientes lejanos *desde* la imagen? En una tradición de una masculinidad exacerbada, de la destreza física y la fuerza, la película destaca el lado corporal de estas imágenes a las que reconoce visualmente como parientes. En aquel paradigma cinematográfico establecido por el wéstern hollywoodense, centrado en la épica y la aventura de la conquista, de la explotación territorial y de otros sujetos sociales, podría pensarse, sin embargo, cierta preponderancia del cuerpo del vaquero al sol, sucio, bello y desgastado por las peripecias del héroe en el relato clásico. En suelo argentino, un pariente territorializado, el gaucho, hace lo propio. La película se ubica en este “pliegue”, en el cual la aventura pasa por el cuerpo de estos personajes que no son los *cowboys* del western ni los gauchos tradicionales. Son aquellos que encarnan el propio territorio que habitan y las tareas físicas que realizan en una narrativa visual performativa que pone en primer lugar la corporalidad y sus posibilidades eróticas en el encuentro con otros.



Lo que sucede entonces es una suerte de danza, tanto en su aspecto coreográfico como musical. Me permito aclarar, pues no quisiera generar una confusión terminológica. Cuando me refiero al aspecto musical, estoy hablando del aspecto compositivo de la imagen, del ritmo, de sus movimientos, de sus pausas. Una imagen, al igual que una partitura, pone y quita elemen-

tos, acentúa, omite, establece silencios, repeticiones, apoyaturas. En el caso de *El Fulgor*, es una imagen que entreteje elementos móviles, entrecruzándolos en una cierta regularidad estilística, como una sinfonía.

Dos movimientos visuales se plantan en la imagen de la película y se alejan, desde un primer momento, de una intención de lo que se suele conocer como “el puro registro”, evidenciando, de este modo, que “el puro registro” en realidad no existe. Siempre es un recorte, una perspectiva y una mirada sobre aquello que se muestra. En su artificiosidad visual, *El Fulgor* pone este aspecto en primer plano: la construcción de “lo real” en el film responde a su propia lógica formal interna. En este caso, lo intercalado del blanco y negro con el color se imprimen abriendo dos posibles caminos: color para las tareas rurales y el blanco y negro para los carnavales y su preparación. Uno como contracara del otro.

Las dualidades se multiplican en el film. El color y el blanco y negro como elementos compositivos principales se auto-evidencian y fraccionan la película en dos porciones que se van cruzando. Una irrumpe en la otra como un tejido, como una aguja que sale a la superficie y vuelve a sumergirse. El ritmo de la imagen se hace eco de esta fracción intensificando el juego entre los cuerpos: distancia y unión, freno y movimiento. Después de todo, el encuentro erótico de la imagen es el roce entre superficies, entre pieles. A su vez, hay un tercer elemento, alguien que observa esta danza erótica como parte interesada, muy de cerca: la cámara.



Quisiera detenerme por un momento en una parte de la película, aproximadamente a los 42 minutos de duración. En esta secuencia aparecen nuestros personajes alistándose para el carnaval. La imagen, a modo de instructivo, nos va mostrando el paso a paso de la preparación de esos cuerpos para la celebración que consiste, a su vez, en mostrarse a otros ojos expectantes. A la piel de uno se le pone un aceite especial que la hace brillante y atractiva a la mirada del espectador. A otra le están haciendo masajes en los hombros, mientras a un tercero le delinean

los ojos de negro. En cada una de estas instancias aparece un otro, particularmente una mano, que intercede sobre esos cuerpos, los manipula guiando una transformación en esa superficie carnal: hay contacto. Pablo Maurette en su imprescindible libro, *El sentido olvidado* (2015), habla de la cualidad que tiene la piel de “apersonar” los cuerpos. Sobre esto sostiene:

La piel es lo que hace del cuerpo, persona. Cuando uso este término que en latín significa “máscara”, lo hago en sentido literal. La piel es la membrana que separa el cuerpo, en tanto carne viva, de la persona. La piel nos *apersona*, nos enmascara y, como toda máscara, funciona ocultando y revelando a la vez.

La película en esta instancia se tiñe de blanco y negro y la piel deviene protagonista privilegiada del fragmento. Así como en una primera parte se preparaba la faena, con la intervención de las manos de los personajes manipulando la carne (otro cuerpo ajeno, externo, animal) y que, sin embargo, es una materialidad muy similar a la que se encuentra en su propio interior. En esta secuencia, el cuerpo manipulado es el de ellos mismos. La piel se convierte en esa tela que, al igual que las plumas, visten esa carne con brillos, tinta y sudor.

De este modo, entonces, la sinfonía de cuerpos se compone cuando estos narran una historia, se inscriben en la imagen y van empalmando una secuencia con otra como una sutura. La figura de este movimiento singular de la aguja y la tela aparece también en la labor de la curtiembre, otra labor característica del espacio campestre, en la cual hilos de cuero (restos de piel) se entrelazan formando una composición visual y táctil. La trama se va formando al entrelazar los materiales a disposición, al igual que en una película. En este caso, carne, danza, contacto. Tanto en su versión espectacularizada, la del carnaval, como en su dimensión más íntima, aquella del trabajo cotidiano en la faena, se pone en juego lo lúdico del encuentro con otros cuerpos y el exceso aparece como la posibilidad de explorar el cuerpo propio y el de los otros: vistiendo, pintando, tocando.

La película de Farina funciona como una suerte de ensayo visual, un ensayo que ubica a la cámara como la tercera protagonista, de mirada atenta y concentrada que, a su vez, toca esa carne humana y animal con la sensualidad de su acercamiento y movimiento. La comunión de todas las partes se da entonces en esta figura del cuerpo como espectáculo y como sacrificio, como símbolo del encuentro y la convergencia del festejo por venir.

Por último, pero no por eso menos importante, cabe destacar una elección estética fundamental de la película que retrospectivamente está contenida en todo lo mencionado anteriormente: el uso de la palabra. En el relato no hay palabras, salvo al final. Hay sonido y música, pero no texto articulado. El diálogo, entonces, se da mediante el encuentro de los cuerpos en pantalla. Como una suerte de danza a dúo, una forma de intercambio no verbal, sino física y afectiva. Cuando finalmente aparece la palabra articulada, elige hacerlo en forma de poema y adquiere la fuerza de lo no necesario, de lo no comunicativo: es la palabra como ornamento, la que adorna en tanto un objeto más junto a las plumas o el cuero, junto a los cuerpos brillosos por el sudor o el glitter. En un tiempo donde se habla demasiado, donde el texto pierde su poder de encanto

sinfónico con consecuencias asfixiantes para las producciones artísticas, aquí aparece en su forma de belleza más pura: el poema. Es en tanto comentario, susurro, que la palabra puede, finalmente, recuperar su capacidad de conmovernos.



Ofelia Meza (IAE, FFyL, UBA)

opemeza@hotmail.com

Estudió la Licenciatura en Artes en la UBA, co-dirige y edita Revista Encuadra. Investiga sobre las corporalidades en el cine latinoamericano contemporáneo y participa de distintos proyectos en esa clave. Da cursos sobre análisis y escritura sobre cine en vínculo con otras artes, actualmente en espacios como Revista Anfibia y Fundación SAGAI.