

Reflexões sobre as imagens de arquivo na construção de Marta Rodríguez de uma outra memória colombiana: o caso *Soraya, amor no es olvido*

Gabriel F. Marinho & Marina Cavalcanti Tedesco*

Soraya, amor no es olvido (Colômbia, 2006, 52 min.)

Direção: Marta Rodríguez e Fernando Restrepo

Roteiro: Marta Rodríguez

Produção: Fundación Cine Documental

Direção de Fotografia: Fernando Restrepo

Edição: Fernando Restrepo

Música: Juliana "Cantaora", músicos de Petrona Martinez e Estelvina

Maldonado, Junior's Clan

Nascida em Bogotá, em 1933, Marta Rodríguez pode ser considerada sem nenhum exagero uma das maiores documentaristas da atualidade. Tal afirmação se sustenta, primeiramente, em suas mais de cinco décadas de atuação. Ela começa a dirigir seu longa-metragem de estreia em 1964 e se mantém ativa até hoje, sem interrupções na carreira – algo extremamente raro na biografia de qualquer cineasta latino-americano, e em especial no caso de uma mulher.¹

Contudo, mais importante que essa impressionante longevidade profissional é o método fílmico muito particular que desenvolveu em conjunto com seu falecido companheiro Jorge Silva (codiretor e fotógrafo de suas primeiras obras) e a coragem com a qual o põe a serviço dos setores mais oprimidos da Colômbia. O referido método², que em decorrência da complicada conjuntura

* Gabriel F. Marinho: Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM, Cinema e Audiovisual. 20041-002, Rio de Janeiro, Brasil.
E-mail: gabriel.f.marinho@gmail.com

Marina Cavalcanti Tedesco: Universidade Federal Fluminense – UFF, Instituto de Artes e Comunicação Social, Departamento de Cinema e Vídeo. 24210-590, Niterói – Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: ninafabico@yahoo.com.br

1. Além das dificuldades que os homens encontram para seguir na atividade cinematográfica na América Latina, as mulheres deparam-se com a quase inexistência de políticas públicas para corrigir as desigualdades de gênero no setor, com a desconfiança dos demais membros da equipe quando exercem cargos de liderança, com a dupla jornada, com a enorme dificuldade de conciliar maternidade e o ritmo dos *sets* de filmagem, etc.

2. Por não ser o foco deste texto, não nos aprofundaremos no método fílmico de Marta Rodríguez, mencionando apenas seus aspectos que sejam relevantes para a reflexão aqui proposta. Para saber mais sobre o tema, consultar Núñez & Tedesco (2014, 2015).

colombiana nem sempre foi utilizado em seus filmes, está baseado na observação participante da antropologia, presente em diversos momentos da formação acadêmica nunca concluída da realizadora.

Nesse artigo propomos uma reflexão sobre o uso de imagens de arquivo em sua produção, tomando como objeto *Soraya, amor no es olvido* (Marta Rodríguez e Fernando Restrepo, Colômbia, 2006). Nosso interesse de pesquisa a longo prazo é compreender como a diretora tem se apropriado desse recurso. Como ponto de partida, cabe ressaltar que o audiovisual escolhido não está localizado dentro de uma tradição do cinema de arquivo (Leyda, 1964). Embora muitos dos documentários que a cineasta dirigiu se utilizem de imagens de arquivo, em geral elas não são o principal material fílmico de seus títulos. Em *Soraya...*, por exemplo, não representam mais de 15% de todo o conteúdo visual.

Soraya e a perda de um amor que não se esquece

Marta Rodríguez e Jorge Silva construíram uma forma própria de combinar antropologia e cinema (a qual não faz uso da etnoficção, por exemplo, embora possa recorrer a encenações). Um dos pontos singulares desse método era sua articulação com a produção militante da América Latina daquele momento, articulação que se contrapunha ao caráter apressado e voluntarista de muitos filmes, segundo Rodríguez e Silva (Rodríguez & Silva, 1980).³ Era necessário conviver durante muito tempo não apenas para “naturalizar” sua presença e, com isso, conseguir um registro mais “fiel” do cotidiano e compreender melhor a visão do mundo dos personagens, mas também para desencadear/contribuir com processos de organização política.

Posto isso, pode parecer estranho que todo o processo de *Soraya, amor no es olvido* tenha demandado apenas um ano, 2006.⁴ À primeira vista sugere que a diretora não imprimiu nesse trabalho a duração que tanto caracterizou sua filmografia. Mas isso acontece, porém, porque se trata de mais um desdobramento de uma convivência que vinha se dando desde 1999, quando tem início a denominada trilogia Urabá, composta também por *Nunca más* (1999-2001) e *Una casa sola se vence* (2003-2004) – ambos codirigidos por Fernando Restrepo, que também desempenha a função de fotógrafo.

3. Também podemos encontrar críticas (embora não sejam exatamente as mesmas) ao cinema político e militante da época em “Que es la porno-miseria?”, texto escrito pelos realizadores colombianos Luis Ospina e Carlos Mayolo no final dos anos 1970.

4. O cinema de Marta Rodríguez tem, como já mencionado, entre suas características a longa duração no sentido do convívio com os sujeitos que aparecem na tela, mas também no processo de realização fílmica. *Chircales*, por exemplo, demorou 7 anos para ficar pronto. *Campesinos* demorou 5.

Para entender a produção desse documentário, e seus métodos particulares, é preciso considerar o contexto político e social colombiano desde o início da década de 1990 – distinto daquele vivenciado pela diretora nas décadas anteriores. Os espaços de participação institucional seguiam fechados, e cada vez mais violentos. Apenas em 1989, *sicários* de Pablo Escobar, Fidel Castaño e Rodrigo Gacha (então os principais narcotraficantes do país) assassinam três políticos presidenciais da Colômbia (Hylton, 2010). Por outro lado, grupos guerrilheiros incrementam consideravelmente seus quadros. Em 1994, as FARC-EP contavam com 105 frentes (contra 17 em 1978) e estavam presentes em 60% dos municípios colombianos. Já o ELN em 1996 tinha entre 4 e 5 mil combatentes, grandes milícias urbanas e podia ser encontrado em 350 municípios (Hylton, 2010).

Se o crescimento da guerrilha impressionava, o da contrainsurgência era ainda maior. E na medida em que esta aumentava o mesmo acontecia com o número de *desplazados*, ou migrantes forçados. Somente em Urubá, “os massacres paramilitares se multiplicaram de 286, em 1997, para 403, em 1999” (Hylton, 2010: 135).

A personagem-título do documentário *Soraya, amor no es olvido* é uma dessas milhares de *desplazadas* colombianas. Após um massacre promovido por paramilitares que resultou no assassinato de muitos homens, incluindo seu marido, ela e outras mulheres foram obrigadas a migrarem a fim de salvarem suas vidas e a de seus filhos.

Em linhas bastante gerais, *Soraya, amor no es olvido* é uma obra composta por planos observacionais, entrevistas e materiais de arquivo que vão desde registros da luta das ex-habitantes de Urubá para preservar a memória de seus mortos até reportagens de jornais e canais de televisão sobre o paramilitarismo na Colômbia. Abordaremos de forma aprofundada a inserção desses materiais de arquivo nos tópicos a seguir.

Entre a macro e a micro-história

Soraya, amor no es olvido inicia com uma cartela simples de cor laranja sobre um fundo negro. O espectador não só pode ler seu conteúdo como também escutá-lo, já que uma voz feminina (a da cineasta – o que é sabido apenas por quem já a ouviu falar, pois não há identificação alguma) faz a leitura das palavras. Ao longo do documentário haverá outros dois momentos em que a diretora fará uso desse mesmo recurso. Mas, especificamente nesse primeiro, seu texto-voz propõe uma síntese política de eventos que a obra mostrará em seguida.

Marta Rodríguez aposta em um texto militante para a introdução desse filme. Supomos que tal texto seja de sua autoria pela falta de assinatura de terceiros. Nele, é apresentado um olhar macroscópico sobre o que parece ser o assunto principal do documentário: a memória traumática das minorias sociais em seu país. Mas esse olhar macroscópico se exaure em poucos segundos. Sua abordagem principal será exatamente oposta ao que se desenhava nos instantes iniciais: o filme é, na verdade, uma narrativa de drama pessoal, do indivíduo. Logo após o *fade* inicial, somos convidados a conhecer a história de Soraya Palácios, um microcosmo desse tema, mas representativo de todo seu universo.

A dicotomia entre uma perspectiva macroscópica e outra microscópica sobre a sofrida realidade dos *desplazados* na Colômbia atravessa todo o longa-metragem. Resumidamente, pode-se afirmar que a obra é composta por duas narrativas paralelas que ora se confirmam, ora se contradizem, ora caminham de forma independente. Uma dessas narrativas é sustentada pela câmera de Fernando Restrepo e está concentrada na personagem de Soraya. Não seria incorreto afirmar ser essa a linha principal do filme, não apenas por corresponder a cerca de 80% do tempo total, mas por ser aquela que representa a perspectiva que mais interessa à diretora: o olhar das próprias *desplazadas*.

Já a narrativa paralela é feita integralmente a partir de imagens de arquivo. Nenhum dos seus planos foi registrado por ela ou por seu fotógrafo. Extraídos de diferentes fontes, esses trechos estão distribuídos ao longo do documentário e têm a função de localizar e contextualizar a personagem-título do filme dentro da história política da Colômbia. É justamente a perspectiva macroscópica que dialoga, intencionalmente, com o discurso de imagens e falas captadas para a linha principal. Por isso, a produção investe em idas e vindas entre uma narrativa e outra.

Os arquivos entram como um discurso institucional e interagem com a trajetória de Soraya na forma de um complemento. Se a protagonista perdeu o esposo Simón em uma emboscada, é a partir deles – os arquivos – que somos informados que tal fato é recorrente para milhares de colombianos, e em especial para as colombianas. Quando Soraya nos fala de sua mudança forçada para a região de Turbo são os arquivos que universalizam seu drama e mostram a realidade de um país com o maior fluxo migratório interno do mundo (Hylton, 2010). Mesmo em momentos muito íntimos, como quando Soraya revela já ter cogitado um suicídio coletivo com seus filhos, também sobreviventes da tragédia de Urabá; a narrativa paralela logo em seguida aborda os altos índices de suicídio no país motivados, principalmente, pela falta de perspectiva de melhora de vida.

Existe, assim, uma dicotomia entre micro-história e macro-história durante todo o tempo em *Soraya, amor no es olvido*, construída a partir do encontro entre os planos advindos de arquivos e aqueles captados. O sentido da obra é engendrado a partir da reunião dessas perspectivas. Se, por um lado, a junção desses dois discursos aproxima o drama de Soraya de um público mais amplo, parece também ser importante para se destacar as diferenças entre um olhar institucional para a situação e um olhar que dá rosto e voz a personagens anônimos. Afirmam, dessa forma, que há um engajamento político não apenas no posicionamento do discurso, mas também na construção do próprio discurso (Wollen, 1996).

Um bom exemplo dessa dinâmica ocorre na terceira inserção de arquivos no longa-metragem, por volta de 23 minutos. Nela, uma reportagem televisiva, identificada por uma cartela como “material de arquivo: desmobilização de paramilitares. 2005 – 2006”, tem início com uma locução que chama de “ajuda humanitária” as indenizações recebidas por grupos paramilitares para interromperem suas atividades e entregarem suas armas. O suposto objetivo do então presidente Álvaro Uribe era desarmar as milícias a partir da compra de suas armas de fogo e executar um plano nacional de anistia – onde não estavam incluídos crimes contra a humanidade (Hylton, 2010).

Nesse momento, os arquivos nos mostram um grande balcão onde homens vestidos com uniforme militar participam de um cadastramento para, em seguida, receberem um pagamento. A câmera da TV mostra em *close* um deles saindo com uma sacola plástica cheia de cédulas. Um videografismo repleto de gráficos mostra as quantias desembolsadas para garantir o sucesso do plano de Uribe. A locução televisiva informa, ainda, que cada um dos paramilitares desmobilizados receberá uma quantia mensal por dois anos. Surgem na tela, então, fotografias de vários grupos que já estariam usufruindo de tal benefício.

Da forma como está inserido, o trecho serve como um cruel complemento a fala do presidente Uribe, mostrada minutos antes. Nela, o político admitia o drama das populações *desplazadas* ao longo de décadas de conflito, mas afirmava ser impossível realizar uma política compensatória a essas vítimas. Agora, pouco à frente, assistimos a uma notícia que enaltece os esforços do Estado em desmobilizar as forças paramilitares a partir de indenizações e da legalização das propriedades rurais tomadas à força das antigas populações locais.

A essa altura, Soraya já estava apresentada no documentário. Conhecíamos seu cotidiano repleto de dificuldades econômicas e sociais. E, sobretudo, conhecíamos o trauma da perda de seu marido. Obrigada a migrar por uma questão de segurança, vê-se desamparada por esse mesmo Estado. Por tudo isso, a

locução presente nessa reportagem ganha uma conotação sarcástica que, certamente, não era a intenção original daqueles que a realizaram. Essa mudança de sentido é possível por conta do posicionamento desse recorte audiovisual dentro da montagem de Marta Rodríguez. Não foi preciso qualquer interferência na edição original do material. É provável que ela tenha sido mantida tal qual foi originalmente ordenada. A resignação se operou por conta das novas relações estabelecidas por esse conteúdo quando colocado ao lado de uma narrativa que desqualifica seu texto original.

Esse exemplo mostra de que maneira em *Soraya, amor no es olvido* Marta Rodríguez mobiliza os arquivos como um entreposto capaz de fornecer informações e uma contextualização política e histórica dos eventos que marcam a trajetória de sua personagem-título. E, ao mesmo tempo, sem questionar a veracidade dos dados apresentados, contesta a esse discurso institucional e midiático.

A relação entre as duas linhas narrativas não é de concordância, pelo contrário, é de conflito; e fica bastante clara por qual delas a direção tem mais empatia.

A migração de sequências

Jean-Claude Bernardet afirma que uma das propriedades na operação de migração de planos entre diferentes obras é a possibilidade de alterar o significado de uma tomada a partir da dicotomia entre particular/geral (Bernardet, 2008). Segundo o autor, um plano poderia ter uma leitura genérica ou específica a partir de dois procedimentos. O primeiro consiste na análise da composição da tomada isoladamente (que ignora a sequência onde a mesma está inserida quando encontrada). O segundo é um estudo da montagem para a qual esse mesmo plano se destina. Ambos irão apontar se o plano migrante serve aos propósitos da nova narrativa e se, uma vez tendo aterrizado nessa nova edição, seu significado será particular ou geral.

Ou seja, a operação de migração de imagens seria independente do uso original do arquivo. Alias, como o próprio Bernardet pontua, muitas vezes esse sentido original se perde dentro da cadeia de migrações. A fonte de onde foi extraída determinada imagem pode ter sido a décima utilização diferente da mesma. Embora estivesse se referindo especificamente ao material que compõe *Sobre os anos 60* (1999), suas observações podem ser extrapoladas para outros casos. Ao serem transpostas de uma produção para outra, muitas vezes as imagens não trazem consigo seus sentidos ou engajamentos originais.

Por outro lado, Bernard e Rabin (2009) consideram importante que o realizador conheça a procedência ou o contexto original de realização de um

plano quando esse passa a compor um novo produto audiovisual. Eles estão particularmente preocupados com o fluxo de tomadas produzidas a partir de encenações sendo usadas em cinejornais e documentários – com o uso ou não de um elenco profissional. Com a perda da informação de que o conteúdo de tais tomadas não são registros diretos do evento, esses planos poderiam circular por diferentes filmes gozando de um estatuto de autenticidade. Daí, para esses autores, a circunstância da tomada determinar sim a conveniência de seu uso (ou do tipo de uso) posterior.

Ocorre que em *Soraya, o amor no es olvido* não existem planos migrantes, mas sequências inteiras que saíram de contextos específicos de circulação para dentro da nova obra. Diferente do que foi apontado nos exemplos de Bernardet ou Bernard e Rabin, cujas análises estão focados na migração de planos, ao importar esses trechos Marta Rodríguez não busca construir seu discurso a partir de recortes de diferentes fontes (Leyda, 1964). Ela parece preservar⁵ o sentido original desses discursos estrangeiros, submetendo-os a uma recontextualização. Essa ação certamente gera novas interpretações, mas permite ao público reconhecer seus sentidos originais.

Tal escolha se deve ao fato do uso dos arquivos nessa produção estar inserido em numa disputa entre memórias (Pollak, 1989). Nesse caso específico, entre memórias hegemônicas e memórias anônimas dos *desplazamientos* na Colômbia e de suas sobreviventes. Não serviria ao propósito político que permeia toda a obra da cineasta fragmentar esse texto migrante ao ponto de deixar irreconhecível seu sentido original. É interessante colocá-lo em evidência, expôr suas diferenças e contradições em relação à história da personagem-título. Por isso, a opção por migrar sequências inteiras, dotadas de um sentido completo no lugar de planos ou fotogramas. Somente dessa forma seria possível reconhecer o lugar de fala desses discursos migrantes.

Dito isso, é compreensível o esforço dos realizadores em demarcar os autores de cada sequência-arquivo dentro do filme. Aqui somos nós que falamos, aqui são eles que falam. Mesmo que as diferenças de linguagem, formato e de captação fossem suficientes para essa identificação, são inseridos em todos os arquivos algumas marcas distintivas justamente para reforçar essa percepção. São elas: uma janela de exibição reduzida e um *lettering* que costuma identificar o autor original do trecho importado.

A preocupação em deixar evidente que estas sequências não representam o ponto de vista dos realizadores está presente, inclusive, naqueles arquivos que

5. Não foi possível rastrear se as fontes de onde essas sequências foram extraídas constituem o primeiro uso dessas imagens. Defendemos que Marta Rodríguez preservou a semântica das fontes que encontrou. No entanto, alguns desses arquivos podem ter sido construídos a partir de fragmentos de outros.

supostamente estão afinados com seus posicionamentos. É o que ocorre logo no primeiro uso de arquivos no documentário, por volta de cinco minutos de projeção. Trata-se de uma reportagem pertencente ao acervo do jornalista colombiano Hollman Morris, conhecido por seu ativismo no campo dos direitos humanos no país. Suas imagens, registradas em 1999, denunciam a situação de *desplazados* que viviam provisoriamente em um ginásio esportivo há mais de dois anos, enquanto aguardavam alguma solução por parte do Estado.

Acompanhados por uma locução jornalística original, os planos iniciais mostram centenas de barracas e tendas improvisadas dentro do ginásio. As tomadas seguintes revelam caixas de papelão com suprimentos e as estratégias dos “moradores” para dormir em condições tão precárias. No trecho final, assistimos a uma procissão de pessoas, em sua maioria mulheres, em direção a uma barraca de palha e madeira. Elas carregam velas e um detalhe mostra uma placa com o nome da barraca: *Salón La Esperanza*. A montagem original sugere ser esse um espaço de luto onde se lembram os mortos. A impressão se confirma segundos depois quando duas mulheres respondem perguntas sobre seus entes assassinados. Abatidas e chorando, elas têm dificuldade de concluir suas falas.

A última delas é justamente Soraya, oito anos antes de se tornar protagonista de Marta Rodríguez. Nesse arquivo, ela não aparece identificada por um *lettering* ou pela locução. Para a reportagem de Morris, ela não possui nome e é somente mais um rosto entre as milhares de *desplazadas*. Essa diferença no olhar sobre a personagem, no entanto, é essencial dentro de um filme que denuncia, também esteticamente, a falta de voz de tantas Sorayas. Portanto, mesmo esse arquivo, representativo de uma memória que se sensibiliza com o drama da personagem, é submetido aos mesmos marcadores que o distinguem da narrativa principal: a janela reduzida e um *lettering* que acompanha toda sua inserção com a seguinte informação: “Material de Arquivo – acervo Hollman Morris”.⁶

A natureza das fontes

Soraya, amor no es olvido possui nove inserções de arquivo, vindas de diferentes fontes. Como não se trata de planos migrantes, e sim de trechos que preservam o discurso e a perspectiva dos autores originais, podemos falar em nove sequências de arquivo. Elas possuem duração variável. A primeira

6. Embora não possamos, pelos motivos já expostos, enquadrar *Soraya, amor no es olvido* nessa categoria de filmes de arquivo, é importante lembrar que nessas produções muitos realizadores investem em marcadores ao migrarem sequências inteiras para dentro de seus filmes. É como se o diretor afirmasse de forma incisiva para o público “não sou eu quem está dizendo isso”.

é a maior e tem mais de dois minutos. Mas há também algumas curtíssimas, com menos de vinte segundos. No entanto, nesse conjunto tão variado, todos os arquivos utilizados são reportagens jornalísticas ou se enquadram em um formato reconhecido como jornalístico. Tal padronização, que acreditamos ter sido deliberada, garantiu à linha narrativa paralela do documentário três características: unidade estética, abordagem distinta daquela realizada pela câmera de Restrepo e presença de declarações de figuras públicas.

Em relação à unidade estética, na maioria dos arquivos encontramos uma locução em *voz over* ou um uso em larga escala de videografismos com dados estatísticos. Os personagens, majoritariamente pessoas públicas, são sempre entrevistados e apresentados a partir de *letterings* com seus nomes e cargos. Além disso, essas sequências conduzidas pela voz sobreposta possuem a imagem apenas como um suporte ou ilustração para o texto da locução.

Todas essas escolhas estão na contramão da linguagem usualmente trabalhada no cinema de Marta Rodríguez (Ospina, 2009). E, nesse ponto, há de se perguntar as razões que a levaram a apostar em imagens de terceiros para construir essa narrativa paralela? Isso porque a cineasta poderia ter recorrido ao próprio acervo para tratar de algumas situações apresentadas no filme, como fez em *Campesinos, Nuestra Voz de Tierra: Memoria y Futuro* (1974-1980), *La voz de los sobrevivientes* (1980) e *Testigos de um etnocídio* (2007-2011). O reaproveitamento de planos registrados para antigos projetos cinematográficos é sua forma usual de trabalhar arquivos em seus filmes. Todavia, em *Soraya, amor no es olvido* esta opção comprometeria a função estabelecida para essa narrativa paralela – de ser a perspectiva macroscópica e institucional do drama das *desplazadas*. Porquê?

O uso de conteúdos advindos de emissoras de televisão garantiu o acesso a discursos construídos com o objetivo de serem didáticos na representação da realidade e com um recorte orientado para o registro de pessoas públicas, eventos históricos e/ou protagonizados pelo Estado. Embora essa abordagem seja distante daquela normalmente desenvolvida pela diretora, ela se presta com perfeição para os objetivos desta linha paralela, pois localiza as falas de Soraya dentro de uma história política da Colômbia.

Por fim, privilegiar arquivos cuja natureza fosse essencialmente jornalística permitiu o acesso direto a pronunciamentos de pessoas públicas. Das nove sequências de arquivo, quatro são entrevistas com esse perfil. Além do já citado Álvaro Uribe há também declarações do deputado Gustavo Petro e do líder paramilitar Vicente Castaño. Isso possibilitou uma montagem que evidencia o embate entre os pontos de vista da institucionalidade e de *desplazados*, anônimos. Postos lado a lado no filme, Soraya e sua experiência muitas ve-

zes desqualificam o que afirma o Presidente da República, quebrando a lógica do discurso de autoridade. As idas e vindas entre as duas narrativas provocam uma horizontalidade incômoda, pois reforçam a ineficiência das ações do Estado no projeto de desmilitarização dos grupos paramilitares.

Ademais, essa contraposição reforça a motivação de Marta Rodríguez para filmar, a qual permanece inalterada mesmo depois de tantos anos: dar voz e razão a grupos vitimados pelos conflitos sociais no país. Conflitos que de diferentes maneiras atravessaram todo o século passado e que nas décadas recentes passaram a ser costurados também pela questão do narcotráfico (Hylton, 2010).

Sobre esse tema, vale destacar a última inserção de arquivos do documentário. Ela se diferencia das anteriores por não se tratar de imagens em movimento, e sim da capa de dezenas de jornais impressos, expostas na forma de um clipe de fotografias, produzido pela equipe do documentário, onde uma percussão ao fundo cria a sensação de aceleração e catarse.

O tema de todas as manchetes é o mesmo: a continuidade do paramilitarismo na Colômbia. E, apesar do ritmo acelerado, o resultado final é a estagnação. Os paramilitares continuam uma força socialmente opressora, a cocaína segue sendo o principal produto de mercado desses grupos e a terra o principal bem. E todas as ações feitas pelo Estado, apesar de suas intenções, tiveram como resultado a manutenção dos atores políticos e sociais onde sempre estiveram.

Considerações finais

Ao longo de sua trajetória, a diretora colombiana Marta Rodríguez se valeu de arquivos em diversos de seus documentários, embora raras vezes tenha assumido esse recurso como sua principal ferramenta narrativa.

Seu método fílmico tem uma grande influência de Jean Rouch, com quem estudou no começo da década de 1960. Mas suas obras apresentam características próprias, formatadas a partir do encontro com o contexto colombiano e latino-americano. Assim, práticas que com o tempo foram se tornando comuns no cinema de não-ficção, como o registro do cotidiano, entrevistas ou mesmo intervenções sobre a realidade, dividem espaço com o engajamento político e militante da realizadora.

Contudo, é importante destacar que, mesmo que as imagens de arquivo não sejam a principal ferramenta de linguagem de Marta Rodríguez, elas estão bastante presentes em sua filmografia. A partir da percepção de que planos e fotografias originalmente produzidos para outros fins podem potencializar seu discurso, a diretora apropria-se deles com alguma frequência. Portanto, se não

podemos localizar a produção de Marta Rodríguez dentro da tradição cinematográfica do Cinema de Compilação (Leyda, 1964) - desenvolvida a partir do uso intensivo de acervos, com suas linguagens e referências próprias – recordamos que imagens de arquivo também são mobilizadas por outras escolas documentais. E constatamos que isso não descaracteriza seu projeto audiovisual e método fílmico; pelo contrário, enriquece-os.

Ao investigar como a cineasta maneja tal recurso no longa-metragem *Soraya: amor no es olvido*, percebemos três princípios que parecem ter norteado seu trabalho no momento da seleção e utilização de arquivos. Vale destacar que esses princípios não se refletem da mesma forma em suas outras produções, mas balizam, aqui, o papel e a função das imagens de arquivo.

Primeiro, os trechos selecionados por Marta Rodríguez têm como objetivo construir uma história paralela (embora em total diálogo) ao eixo principal do filme. Tal linha narrativa, no entanto, está comprometida com um olhar macroscópico e institucional a respeito do fenômeno do *desplazamiento* na Colômbia. Segundo, a migração de arquivos para dentro do documentário elege sempre sequências inteiras, preservando o sentido e a mensagem das fontes das quais foram extraídas. Como já explicado, isso ocorre porque o interesse é contrapor diferentes perspectivas a respeito dos conflitos na Colômbia e, para tanto, é necessário que o público não enxergue o arquivo como uma ilustração, e sim como um outro discurso dentro do filme. Contudo, de forma alguma isso pode ser considerado como uma tentativa de produzir um olhar imparcial sobre as dinâmicas sociais do país. A direção de Marta Rodríguez é militante e adere de maneira clara e explícita à perspectiva e posição de classe de sua personagem-título.

O terceiro princípio é que os arquivos selecionados são, prioritariamente, de origem jornalística ou possuem um formato jornalístico. Uma vez que há o intento de construir uma narrativa paralela ao eixo principal do filme é conveniente que esses conteúdos possuam unidade estética. A opção por matérias jornalísticas oferece a esse eixo secundário uma linguagem padronizada, mesmo que as sequências migrantes venham de diferentes veículos de comunicação. Ademais, traz uma construção didática e institucional que convém a uma de suas funções: contextualizar a protagonista.

A dicotomia entre uma perspectiva macroscópica e microscópica da questão dos *desplazamientos* na Colômbia é central em *Soraya, amor no es olvido* e talvez tenha sido determinante na opção da diretora por duas linhas paralelas. Ao acompanhar o cotidiano e entrevistar Soraya, Marta Rodríguez escolhe uma abordagem majoritariamente microscópica. São traumas pessoais gerados pela violência na sociedade colombiana, pelas desapropriações e mi-

grações compulsórias contados a partir do ponto de vista e das memórias de uma única pessoa – e não por acaso de uma mulher. Uma micro-história capaz de ser representativa para todo o país pelo grau de reconhecimento que provoca. Soraya Palácios é somente uma das 3500 pessoas que foram obrigadas a deixar sua casa em Urabá no ano de 1997 (Hylton, 2010). Não obstante, ao dar relevo a sua história, a diretora traz para o primeiro plano o lado pessoal e, mesmo sem ser sua intenção, de gênero dessa questão.

Referências bibliográficas

- Baron, J. (2014). *The archive effect: found footage and the audiovisual experience of the history*. London and New York: Routledge Press.
- Bernard, S. C. & Rabin, K. (2008). *Archival storytelling: a filmmaker's guide to finding, using, and licensing third-party visuals and music*. New York: Focal Press.
- Bernardet, J. C. (2004). A migração de imagens. In F. E. Teixeira (org.), *Documentário no Brasil: tradição e transformação* (pp. 69-81). São Paulo: Summus Editorial.
- Ferraz, A. L. M. C. (2010). A experiência da duração no cinema de Jean Rouch. *Revista Doc On-line*, ago, (08). www.doc.ubi.pt.
- Gómez, D. O. & Ríos, P. A. (2002). *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Monografía de Graduação, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín.
- Hylton, F. (2010). *A revolução colombiana*. São Paulo: Unesp.
- Leyda, J. (1964). *Films beget films: a study of the compilation film*. New York: Hill and Wang.
- Ossa, L. & Duque, D. (2012). El amor eficaz en el cine indígena. Una entrevista a Marta Rodríguez. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (20). Santiago.
- Ospina, S. C. P. (2009). *Acercamiento al documental: en la historia del audiovisual colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, Escuela de Cine y Televisión.
- Núñez, F. R. M. & Tedesco, M. C. (2015). Método fílmico e estética em Marta Rodríguez e Jorge Silva. *Revista Imagofagia*, (12). Buenos Aires.
- Núñez, F. R. M. & Tedesco, M. C. (2014). Pensar el documental en Latinoamérica: el singular método fílmico de Marta Rodríguez y Jorge Silva. *Revista Cine Documental*, (14). Buenos Aires.

- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento e silêncio. *Revista Estudos Históricas*, (03). Rio de Janeiro.
- Rodríguez, M. (1993). Entrevista concedida a Dennis West e Joan M. West. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, Junho, (38): 39-44. Disponível em: www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC38folder/MartaRodriguezInt.html
- Rodríguez, M. & Silva, J. (1980). Entrevista concedida a Isaac León Frías. *Hablemos de cine*, abr., (71): 27-29.
- Wollen, P. (1996). Cinema e política. In I. Xavier (org.), *O cinema no século* (pp. 71-85). Rio de Janeiro: Imago.

Filmografia

- Amor, mujeres y flore* (1984-1989), de Marta Rodríguez e Jorge Silva.
- Campesinos* (1970-1975), de Marta Rodríguez e Jorge Silva.
- Chircales* (1964-1971), de Marta Rodríguez e Jorge Silva.
- La voz de los sobrevivientes* (1980), de Marta Rodríguez e Jorge Silva.
- Nacer de nuevo* (1986-1987), de Marta Rodríguez.
- Nuestra voz de tierra: memoria y futuro* (1974-1980) de Marta Rodríguez e Jorge Silva.
- Nunca más* (1999-2001) de Marta Rodríguez e Fernando Restrepo.
- Planas: testimonio de un etnocidio* (1971), de Marta Rodríguez e Jorge Silva.
- Soraya: amor no es olvido* (2006), de Marta Rodríguez e Fernando Restrepo.
- Una casa sola se vence* (2003-2004), de Marta Rodríguez e Fernando Restrepo.
- Sobre os anos 60* (1999), de Jean-Claude Bernardet.



