

Imágenes del pasado para pensar el presente y viceversa: La película *El sonido Alrededor (O Som ao Redor, Kleber Mendonça Filho, 2012)*

por Ana Daniela de Souza Gillone*

Resumen: Este trabajo parte del análisis de los primeros planos de la película *El sonido Alrededor (O Som ao Redor, Kleber Mendonça Filho, 2012)* compuestos por imágenes del pasado que muestran los modos de explotación de la elite sobre trabajadores rurales en la región de Pernambuco, en el nordeste de Brasil. Dichos encuadramientos documentales permiten pensar la cuestión de la mediación, retomada en la filmografía reciente, que postula relaciones mediadas para la comprensión de una realidad específica. La exposición lleva a pensar la condición del espectador frente a una realidad presentada por medio de las imágenes que postulan la comprensión de las relaciones dialécticas, permitiendo de este modo al espectador reconocer en el presente huellas del pasado –todo esto en una lógica que podría encuadrarse dentro de los métodos del realismo crítico-. Así, el foco se amplía para evaluar las imágenes de archivo entre otros planos de la película, para, entonces, discurrir sobre su significación en la producción fílmica y su representación en el contexto del cine brasileño.

Palabras clave: cine brasileño, realismo, política de las imágenes

Abstract: This paper begins with an analysis of the first shots of Kleber Mendonça Filho's film *Neighboring Sounds (O Som ao Redor, 2012)*, which focuses on the exploitation of rural workers by plantation elites in the state of Pernambuco, Brazil. The documentary framing allows for thinking of the question of mediation revived in the recent filmography that resorts to indirect relationships to address a specific reality. In accordance with a logic that resembles the method of critical realism the introduction posits an audience that witnesses an event which results from a dialectical relationship which allows for recognizing in the present the conflicts of the past. Thus, the focus expands by evaluating the impact of archival images amongst other shots of the film, to analyze this social discourse, its significance in film production, and its representation in the context of Brazilian cinema.

Keywords: Brazilian cinema, realism, politics of images

Fecha de recepción: 15/01/2017

Fecha de aceptación: 10/04/2017

Introducción

La película *El sonido Alrededor* (*O Som ao Redor*, Kleber Mendonça Filho, 2012) comienza con diez planos fotográficos, imágenes de archivo que retratan el pasado post-esclavista de las relaciones de explotación de la elite sobre la clase trabajadora rural. Estas fotografías aproximan el entendimiento lógico de una tentativa de elucidar un pasado que se pronunciará por las mediaciones, con las imágenes en movimiento del presente. Esto hace posible reflexionar sobre la concepción política de los planos, que llevarían al espectador a pensar el contexto histórico proyectado en la perspectiva de la película. A través de estos planos, el realismo se coloca más como una estrategia de abordaje, lo que distancia de pensar que esas imágenes de archivo revelarían el pasado.

La dimensión mediada del realismo, que aparece contenida en el realismo crítico, tiene como propósito pensar este concepto en toda su complejidad, traspasando las interpretaciones de una construcción estética que busca producir los efectos de la verosimilitud para que el espectador crea que lo que está por ver es la realidad. La reflexión parte de la condición del realismo como un constructo y no como reproducción o copia del mundo sensible. La cuestión que define este abordaje encierra una exposición de los aspectos formales que dan visibilidad al contenido histórico y político de las representaciones.

El análisis del realismo estético que se manifiesta en la película hace pensar la mediación temporal y la relación entre forma y contenido en su perspectiva política. De ese modo, la política de las imágenes es percibida a partir de lo que se puede y se quiere tornar visible por medio de las representaciones del pasado y presente. Así, nos distanciamos de un análisis que piense el interés por el realismo en la contemporaneidad enclaustrado en la discusión de lo que es inmediato y de lo que es mediación.

Los fantasmas del pasado en el presente

Desde los primeros planos de la película, se parte de un contenido a ser mediado. La primera imagen fotográfica presenta un coche al lado de la división entre un cañaveral y una *casa-grande*¹ en el horizonte. De cierta forma, el coche da cuenta de que la foto fue tomada a partir de las décadas de 1930 y 1940. En un período post-esclavista aún vigente (y que, en gran medida, se mantiene actualmente), la fuerza concentrada en las manos de los señores rurales que, como el escritor *pernambucano* Gilberto Freyre describió, son los “dueños de las tierras. Dueños de los hombres. Dueños de las mujeres. Sus casas representan este inmenso poderío feudal. Feas y fuertes. Paredes gruesas con bases profundas” (Freyre, 1995:30). La estructura de la *casa-grande* con la *senzala* extendida fue entendida por Freyre, en la década de 1930, como la referencia de la formación de la cultura brasileña, por abarcar los aspectos estructurales, religiosos y económicos, influidos por el “sistema patriarcal de colonización”.

La historia social de la *casa-grande* es la historia íntima de casi todos los brasileños: de su vida doméstica, conyugal, bajo el patriarcado esclavista y polígamo; de su vida de infancia; de su cristiandad limitada a la religión de la familia e influida por las creencias de la *senzala*. El estudio de la historia íntima de un pueblo tiene algo de introspección proustiana [...] (Freyre, 1995: 39).

De pronto, la película resignifica la “memoria involuntaria” —término utilizado por Marcel Proust— de los contenidos del pasado individual que confrontaría con los del pasado colectivo. A través de las fotografías, se introduce la memoria de la historia social de la *casa-grande* abarcada por el “progreso” post-esclavista en el ambiente rural para una mediación que aludiría al pasado

¹ Casa grande es el nombre utilizado para designar la casa del señorío en áreas latitudinarias del Brasil colonial. El nombre también es utilizado para definir la forma de vida patriarcal del sistema colonial en el Brasil. Todo el sistema colonial estuvo ligado a la casa-grande y a la *senzala* extendida (el alojamiento de los esclavos) complementaba el sistema político, económico y social de este período.

de los personajes de la película. Más allá de la arquitectura de la *casa-grande*, que aparece en el primer encuadramiento, los nueve planos siguientes presentan la cotidianeidad de los trabajadores en las tierras, manifestaciones de la clase trabajadora rural y la “emancipación” de las mujeres. (De forma más detallada, describimos cada uno de estos planos: en la segunda fotografía, se hace presente una pareja subalterna y unos niños que serán los futuros trabajadores de la tierra; la tercera muestra un profesional liberal, oyendo a una anciana; la cuarta es el encuadre de casas simples, probablemente de trabajadores rurales—en este plano, la religión de los esclavos y la referencia a los *orixás* se configuran por la indumentaria de la mujer, que pasa y que llama la atención de dos hombres sentados en la acera; en el quinto plano, la comunidad trabajadora— decenas de hombres, mujeres y chicos reunidos con arados y hoz en puño, en clima de manifestación; en la sexta fotografía, una geografía más amplia del monocultivo de la época. En el séptimo y el octavo plano, la *casa-grande* aparece en diferentes ángulos. El noveno muestra a los trabajadores arando la tierra. En el décimo, chicas y mujeres, hijas y esposas de los trabajadores rurales, cada una con un certificado en las manos, presentan sus derechos conquistados).

Después de la presentación de los planos fotográficos, comienzan las historias que se entrelazan en la película y, de cierta manera, hacen una reposición de los sistemas de explotación que migraron de la región cañera a la ciudad. El representante de la elite de las nuevas generaciones es el joven que se comprometió con el patrimonio de especulación inmobiliaria, financiado por la plantación de caña de azúcar del abuelo. Parte de las historias transcurren en la región que aglutina personas de las clases alta, media y baja de la playa de Boa Viagem, playa que no puede ser frecuentada por la existencia de tiburones. Además de este contexto tenso, el miedo de toda la vecindad se extiende a la violencia urbana que incluye a los propios guardias de seguridad contratados por los habitantes.

Los fantasmas del pasado surgen entre los procesos excluyentes de la urbanización, y la película conforma su atmósfera de tensión y miedo con las imágenes y sonidos considerados formales y realistas: el *close up* a una navaja arañando el coche; la mujer que se masturba con la vibración de una lavadora; sonidos de pasos bajo el techo de la *senzala* en ruinas; el viejo que se lanza al mar con el inminente riesgo del ataque de tiburones; las aguas de la cascada teñidas de rojo; la silueta y la aparición total de un niño de la calle, negro, que no interactúa con los personajes; entre otras imágenes y sonidos, provocan el efecto sensorial de que algo horrible está por pasar. Es entre la provocación del horror por los sonidos y por las imágenes y la transgresión al exponer los chismes y la maldad exacerbada en las relaciones entre diferentes clases sociales -y principalmente entre la clase media- que la película pretendió presentarse como un síntoma del presente marcado por nuevas formas de opresiones que se pronuncian por los fantasmas del pasado.

Entre las escenas fantasmagóricas se encuentra la del joven corrector y su novia en una visita al ingenio del abuelo, en Bonito-Pernambuco (las fotografías del inicio de la película hacen referencia a este lugar). Hay un momento en que los novios visitan la *senzala*, ya en ruinas, situada debajo de la casa-grande y escuchan el sonido de pasos que vienen de arriba. El clima tenso sólo desaparece cuando el espectador deduce que era el abuelo que estaba andando sobre el techo.

Las imágenes de las ruinas se presentan como fantasmas del pasado, además de recolocar lo que Freyre mencionó sobre la inutilidad de la solidez arrogante de forma y de material empleada en las construcciones de la *casa-grande*: “en la tercera o cuarta generación, las casas enormes edificadas para resistir siglos comenzaron a desmoronarse, podridas por el abandono y la falta de conservación. La incapacidad de los bisnietos, e incluso de los nietos, para

conservar la herencia ancestral” (Freyre, 1995:32). Las tradiciones de la casa grande y *senzala* también resuenan en la estructuración urbana, en la arquitectura de las casas y en las relaciones entre patronos y subalternos. Un ejemplo es el cuarto apretado que impide a la sirvienta guardar su ropa. Otra situación ocurre entre los negros cercanos a los patronos. Se percibe un patrón de comportamiento entre señores y esclavos que vivían en las casas fuera de las *senzalas*. Quizás, en esas nuevas relaciones haya una tentativa de redención del pasado de esclavitud. El joven heredero se relaciona afectuosamente con la empleada negra y sus nietos. Sin embargo, ella aparece como herencia de la esclavitud y él como el joven moderno que quiere librarse de los rasgos señoriales.

La mediación temporal y la política de las imágenes

La cuestión política de la imagen, contextualizada en la concepción del realismo crítico, colocaría para la propuesta realista un desplazamiento que impide que se vea la relación entre imagen del cine y realidad como inmediata, como en el caso del realismo ingenuo o del naturalismo². La cuestión de la mediación que definiría este tipo de realismo ha sido retomada en la filmografía brasileña contemporánea, que postula relaciones mediadas. Para entender cómo se manifiestan estas relaciones en el cine se propone un análisis del realismo como una mediación eminentemente política, tal como defendió Siegfried Kracauer al oponerse a la realidad fabricada del naturalismo o del realismo ingenuo. Kracauer privilegiaba las relaciones mediadas y sus “escenas de calle” que posibilitarían la presencia de lo fortuito que escaparían de las determinaciones. La mediación sería posible a través de una perspectiva histórica y política por parte del director de la película.

² Resumidamente, el naturalismo es el cine típico de espectáculo y el realismo implica un cine capaz de aprender relaciones dialécticas, gracias al proceso básico de montaje. Ver más en: (Xavier, 2005: 55-57).

Para construir las mediaciones, Kracauer, al contrario de André Bazin, no defendió una técnica específica para la concepción del realismo. Postuló un cine de experimentación que recuperase las experiencias de vanguardia: el montaje ritmado y los procesos inconscientes son formas al servicio de la exposición de los aspectos de la realidad. Al defender la experimentación como elemento constitutivo del realismo, unió realismo y formalismo. En esta unión inesperada se debe la necesidad de encuentro en la “forma” para poder exponer la realidad física por la película. El objetivo final no era un mero registro, sino la aplicación de una sintomatología que tornase el “documento” fílmico como poderoso, capaz de intervenir en lo cotidiano. La experimentación y, consecuentemente el formalismo, serían necesarios, teniendo en cuenta la fragmentación de la realidad y del propio hombre. El síntoma emerge justamente para revelar aquello que no se ve de inmediato, lo que está en la forma en cuanto estructura de la representación del acontecimiento (Xavier, 2005: 68-71) (Kracauer, 1997).

Tal defensa expuesta parte de la concepción de no definir el realismo como una imagen aislada, sino en la estructura general de la película. Esto refuerza el método aplicado para el análisis fílmico que privilegia el “componente orgánico” y no los planos aislados. Esta visión de la realidad en perspectiva, o sea, la representación mediada por una conciencia, definiría que el realismo no está en la precisión de la veracidad de los mínimos detalles de la representación; el arte será realista más por el significado producido que por la naturalidad de sus medios.

Ismail Xavier, citando el defensor del realismo Vsevolod Pudovkin, agrega que “el antiguo realismo” afiliado al patrón naturalista americano se refiere respecto a los medios de presentación. El “nuevo realismo” contempla al mundo social representado (o significado) por las imágenes. El problema básico es expresar una visión del mundo correcta, capaz de captar la esencia de los fenómenos y

no sólo “la apariencia”. Sobre esos tópicos, Xavier aclara que, en la discusión de la vocación realista del cine, es muy común la identificación entre estas dos propuestas. Tal confusión es posible porque el uso de la noción de lo real (o de la noción de lo concreto) esconde la diferencia. En un caso, es considerado real y concreto el dato inmediato, el mundo visible y palpable; en otro caso, es real y concreto el proceso, no dado a la percepción directa, que define el orden y la interrelación entre los fenómenos, siendo realista la representación capaz de aprender las determinaciones de este proceso en sus manifestaciones particulares (los hechos sociales) (Xavier, 2005: 52-57).

La propuesta de este “nuevo realismo” se opone al realismo ingenuo o al naturalismo, que proponen que la imagen contiene el deseo de parecer verdadera, una representación fiel al hecho inmediato en todos sus detalles. Es decir, en el realismo la búsqueda no es de una fidelidad al dato visible inmediato, sino la denuncia de la lógica de la situación representada. Las relaciones que determinan la realidad se tornan visibles en el proceso global al cual ella pertenece. Ser realista es establecer la relación justa entre los fenómenos.

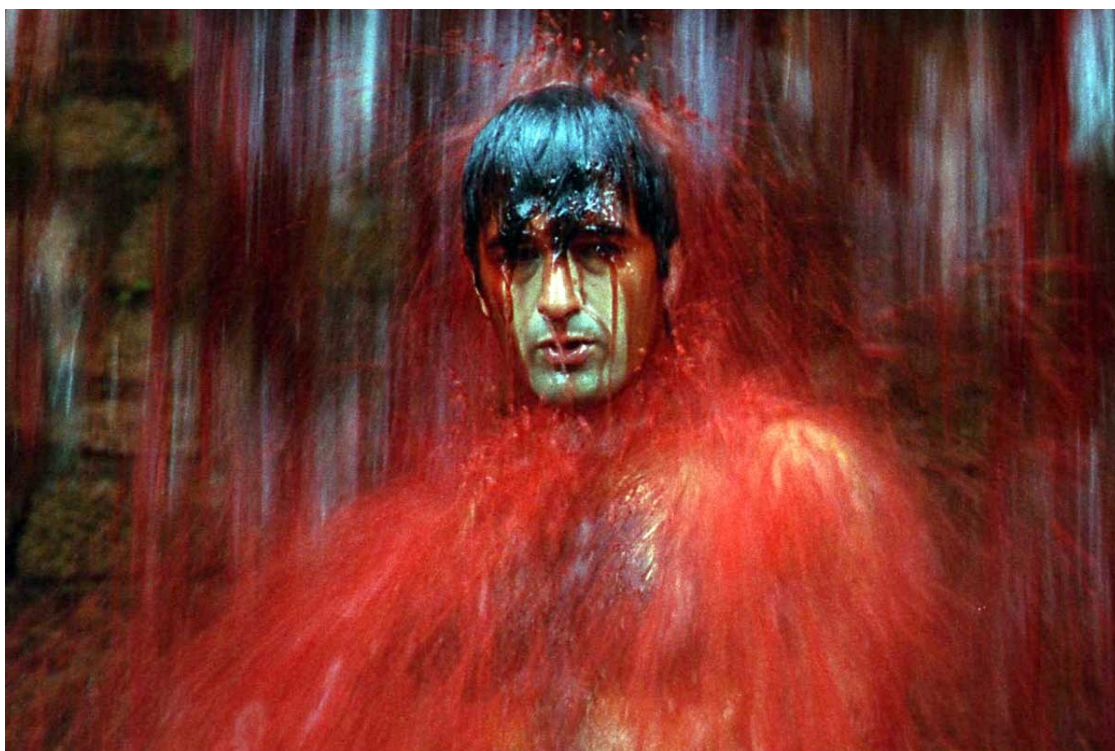
En el caso de *El sonido alrededor*, los acontecimientos del pasado y sus reverberaciones fantasmagóricas en el presente conforman el mundo físico, que tendría sentido en la medida en que está inserto en el contexto social que se define en la contemporaneidad. Las relaciones mediadas en la película organizan una relación entre espacio y tiempo, definiendo el esfuerzo por dar visibilidad a un pasado que permanecería apenas como planos fotográficos, si no fuesen las condiciones dialécticas exploradas para entender cómo los años de opresión en un contexto rural podrían reverberar en las relaciones sociales en una Recife (capital de Pernambuco) contemporánea.

Retomando la secuencia de las imágenes de los novios en la hacienda, en Bonito, vemos al joven y a su abuelo bañarse en la cascada y, por un instante, las aguas aparecen teñidas de rojo. Como no hay ninguna reacción de los actores con este cambio de color de las aguas que luego vuelven al estado original, percibimos que la alternancia es para provocar al espectador. Por lo tanto, no se trata de un real maravilloso, pues lo que se pretende es que solamente el espectador vea el agua roja, que pronto dejará de existir. En ese momento, es inevitable darle el significado de sangre al agua roja, por el hecho de que tenemos una atmósfera de tensión inmediata, o por la propuesta de la película de hacer mediaciones con un pasado colonialista. Por eso, la película podría aludir este plano hasta la hipérbole de “la sangre derramada” en la estructuración de la cultura y la economía de la sociedad brasileña, teniendo en cuenta que algunas historias acerca de las matanzas de esclavos para construir edificios se hicieron conocidas.

Freyre mencionó la insuficiencia del aceite de ballena, que se usó tradicionalmente en el norte brasileño para las construcciones. Para alcanzar la perpetuidad de una construcción, “un señor no se contuvo: mandó a matar a dos esclavos y a enterrarlos en la base de la casa”³. De manera metafórica o no, el autor apunta a que el sudor, y a veces la sangre de los negros, fue el aceite que, más que el de ballena, ayudó a sentar las bases de las *casas-grandes* en su consistencia casi de fortaleza. Sabemos, por lo tanto, que la propuesta del plano no se objetiva a esta alusión de sangre de los esclavos. El dato inmediato se concretiza para acentuar la tensión, quizás para mediar una información posterior. La provocación del *impasse* vendrá a tener su referente al final, cuando el espectador asista a la conversación del abuelo con los hombres que vigilan la manzana, y reciba una revelación que puede devolverlo a la escena de la cascada. En la conversación, el abuelo les propone a los guardias de seguridad que cuiden personalmente de su casa. Él estaba

³ Traducción nuestra (Freyre, 1995) Pref à 1ª Ed. Vii.

preocupado porque su principal capataz había sido asesinado, y preveía que alguien relacionado con el crimen podría buscarlo. En el medio de la conversación tenemos la revelación de que los hombres que vigilan la manzana querían ajustar cuentas con él. El padre de los guardas de seguridad fue asesinado por desacuerdos sobre la delimitación de tierras de la hacienda del viejo. Como dijimos, después de asistir a la conversación, el espectador puede establecer la relación con el plano de la cascada de sangre de la hacienda y así relacionarlo con el homicidio perpetrado en el pasado.



El sonido Alrededor (2012)

En este caso, el efecto fantástico del baño de sangre no encajaría con un conjunto alegórico de rescate de un pasado individual o colectivo implícito o explícito en la narrativa. La propuesta no es la de crear un real maravilloso con vistas a una alegoría que permita la percepción de la muerte del padre de los guardias de seguridad, y tampoco a la sangre de los esclavos. El juego de

asociaciones contenido en un plano formalista es libre porque utiliza una técnica que se limita a provocar una tensión que puede aparecer o no en una revelación posterior. No es la intención dar relevancia al contenido de la historia de la película o al panorama histórico de la cultura del país que llevaría a esta asociación. Entonces, el plano solo no se torna complejo al significar la noción de *casa grande* y *senzala* como fondo en el filme por tratarse de una manifestación dirigida hacia el espectador, que se sitúa sobre algo horrible que está por revelarse. Por eso, no cabe cerrarse en la categorización de lo fantástico y de una estructura alegórica, sino situar una reflexión sobre la tensión inmediata que el plano provoca en el espectador. Considerando que Tzvetan Todorov (1970) define que lo real maravilloso corresponde a un fenómeno inédito que se caracterizaría por una experiencia anterior, que remite a un pasado que podría ser determinado en su ambigüedad y marcado por la “observación del presente”, percibimos que este observador que se incluye en el proceso de consciencia sobre este tipo de realismo no se manifiesta en la película.

El desplazamiento de cerrarse en la condición de la alegoría en la perspectiva de la película se da por motivos semejantes y ocurre por lo que consideramos la problemática de la definición de esta categoría, pensada por George Lukács:

La alegoría se da, en efecto, una expresión estética a ciertas concepciones del mundo cuyo carácter es justamente el de disociar el mundo, fundamentándose en una transcendencia esencial, varando un abismo entre el hombre y lo real. Si la alegorización, encanto orientación del estilo, es estéticamente tan problemática es porque implica, en el artista, una concepción del mundo que rechaza, por principio, el mundo terreno, la significación inmanente del ser y la acción del hombre, es decir, aquello que siempre constituyó y constituye la base misma de toda la praxis artística, de manera espontánea, muchas veces inconsciente y también relacionada con la forma de transcendencia religiosa, o sea, afectada por una falsa consciencia estética. (Lukács, 1969: 66)

Siguiendo con la intención de despojarse de las categorías, no se pretende cerrar la propuesta de la película en un realismo crítico. Sin embargo, el papel de la perspectiva de un pasado de explotación de la elite como concepción de una realidad fundamental para ser pensada llevó al director a elegir los pormenores⁴ que implicarían una tendencia a este tipo de realismo. El fondo histórico-social de la película estructura significados del presente para conducir al espectador a las asociaciones. Pero, al hablar sobre un realismo crítico, sabemos que los hechos políticos y sociales relacionados al período abordado deberían ser “encarados en sí mismos”, y no simplemente desde un punto de vista “accesible” a exponer situaciones de las relaciones de poderes y de las estructuras excluyentes de la urbanidad. Los hechos políticos y sociales que demarcarían el período de esta producción no están puntualmente en este diagnóstico. Pero la película es muy precisa al relacionar hechos sociales con la reproducción de las relaciones de poder.

Es en este sentido que la función de las fotografías es dar una inteligibilidad a los fenómenos históricos. Puesto que el pasado y sus relaciones con el presente llevan a la localización de continuidades y rupturas que establecen la toma de conciencia de una perspectiva histórica en la ficción, conducida por pormenores que pueden ser identificados en un “hecho de sucesos”, como lo definió Marc Ferro:

Es decir, que la utilización de un hecho de sucesos, que no es histórico, pero que es exacto, permite hacer historia. Entonces uno puede llegar a plantearse si no será precisamente que los hechos no históricos sirven de síntoma y los síntomas permiten conocer las enfermedades, las enfermedades de la sociedad,

⁴ George Lukács describe que los pormenores son “aquellos que hacen resaltar, de manera sensible, la esencia de las cosas, de aquellos que apenas pertenecen al presente, y no tienen cualquier consecuencia, hacen solamente una breve aparición y no son, por así decir, más que instantáneas fotográficas”. Traducción Nuestra. En este análisis, transponemos esta idea para el análisis de los planos citados como pormenores. (Lukács, 1969: 84)

las enfermedades del poder. Y los males del poder y de la sociedad son historia.
(Ferro, 1991: 3)

La película clarifica efectos del pasado del sistema de opresión del latifundio, pero no habla directamente de las condiciones execrables de los latifundistas, y así mismo esa perspectiva temporal hace presente como punto de análisis en un hecho de sucesos. El abuelo fue responsable por homicidio en disputas de tierras y es por las imágenes del *flash back*, acompañadas por el relato de los guardias de seguridad, que se ve un contexto de opresión que expone cómo fue la realidad de los latifundios. Esa escena revela aquello que no se ve de inmediato y hace entender el pasado y la actualidad de los personajes de diferentes clases sociales que conviven en el barrio Boa Viagem.

Así, situase la política de las imágenes a partir de acontecimientos que llevan a pensar un contexto histórico, político y social explorado en la película, en un conjunto total y coherente en razón de su esencia objetiva. Reiteramos, así, que no cabría cerrar este análisis a las determinaciones estéticas implicadas en las teorías. Lo que prevalece es percibir la capacidad de crítica contenida en las imágenes que, a través de las mediaciones del pasado y del presente, ultrapasan o no los datos inmediatos.

Consideraciones finales

En conclusión, la sucesión de las diez fotografías de archivo hace posible la asociación al contenido histórico de las relaciones sociales, explorado a través de las mediaciones con las imágenes en movimiento. Estas imágenes de archivo llevan al espectador a la concientización que traspasaría la descripta memoria del pasado individual. Es esta toma de consciencia de un pasado de exploración que determina, en la estructura global, el papel funcional de los pormenores (los planos con las imágenes de la *senzala* en ruinas, la cascada

de agua roja, las relaciones entre patrones y subalternos, entre otros) que fueron explorados en encuadramientos que pretenderían las mediaciones.

Los planos (estáticos y en movimiento) que determinan las mediaciones, cuando son considerados aisladamente serían, casi siempre, un reflejo de una realidad pasada o presente, sin interferencias en el contexto político y social construido en la película. Cuando se piensan sus funciones, percibimos la organización de las relaciones espacio-temporales, de modo que vuelva visible una realidad que permanecía invisible. En este juego de lo que se vuelve visible, las fotografías tienen importancia. Es fundamental analizarlas más allá de su función de mediar una acción o fundamentar un acontecimiento, y entender la propia expresión de la materialidad del objeto representado. Con esto, consideramos que las propuestas políticas de las imágenes de archivos y de las mediaciones en la filmografía reciente precisan ser investigadas con sus características y elementos que les son propios.

De modo general, en el cine brasileño contemporáneo, las imágenes de archivo, más específicamente la fotografía, aparecen como un poderoso elemento narrativo, además de articular pasado y presente. La presencia de esas imágenes permite no sólo percibir la memoria individual y colectiva, establecer relaciones con el pasado y presentar interrogantes sobre los procesos excluyentes del presente. La fotografía tiene impacto en la construcción de la narrativa, por hacer visible la política de representación como dato inmediato y de mediación. Su relación con la realidad, y el modo como se asocia a la película, hacen que se vuelvan también al cine los interrogantes sobre su utilización. Las imágenes fotográficas, en especial las de archivo, han salido de géneros específicos como los documentales y las biografías, lo que hace relevante pensar sobre su incorporación en las ficciones, en un momento en el que están en curso los procesos de experimentaciones de nuevas estéticas y de nuevos soportes de producción de

las películas. Este interés por las imágenes de archivos en la filmografía reciente ha traído nuevos elementos para investigar la relación entre las cuestiones políticas de las imágenes, las mediaciones entre pasado y presente y los estilos de las películas.

Bibliografía

- Bazin, André (1991). *O Cinema - ensaios*. São Paulo, Brasiliense.
- Ferro, Marc (1991). "Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine", en: *Film-Historia*, Vol. I, N° 21 p.6.
- Freyre, Gilberto (1995). *Casa-grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Record.
- Kracauer, Siegfried (1997). *Theory of film: the redemption of physical reality*. Princeton University Press.
- Lukács, George (1969). *Realismo Crítico Hoje*. Brasília: Coordenada-Editôra.
- Todorov, Tzvetan (1970). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Xavier, Ismail (2005). *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Filmografía

El sonido alrededor (Brasil, 2012). Kleber Mendonça Filho.

* Investigadora de cine con postdoctorado por el Departamento de Comunicações e Artes de la ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes–Universidade de São Paulo) con un proyecto sobre el cine brasileño auspiciado por la FAPESP, Fundação de Amparo a Pesquisa de São Paulo. Contato: danielagillone@gmail.com