

Reciclaje y antropofagia en Triste Trópico: hacia una descomposición de la identidad brasileña

Mara Huerta

Resumen:

En este artículo se aborda cómo el remontaje de metraje de archivo, aunado a un ejercicio de autoetnografía, permite a Arthur Omar en *Triste Trópico* (1974) descomponer y cuestionar las representaciones que conforman una identidad brasileña fabricada desde una posición hegemónica y exponer algunos de los elementos en conflicto que la constituyen. La propuesta de Omar retoma la lógica caótica y no jerarquizada del carnaval, así como la idea de la masticación e integración del otro de la antropofagia modernista para desarrollar una nueva estética cinematográfica con la cual abordar la multiplicidad de realidades que conforman el contexto brasileño. En un contexto de dictadura y represión como el que se vivía en Brasil en los años en los que fue producida esta película, la propuesta estética de Omar puede ser leída además, como se hace en este artículo, como un acto de protesta y resistencia política desde el cine, donde a través del reciclaje se cuestionan discursos y formas narrativas, se lanzan preguntas sobre quién ejerce el poder de enunciar al otro y se trastoca la relación entre realizador de la película y espectador.

Palabras Clave: Antropofagia, identidad, representación, autoetnografía.

Abstract:

This article aims to analyze how Arthur Omar deconstructs and questions the representations that constitute Brazilian identity by re-editing pre-existing films and through a praxis of autoethnography. That identity, in the filmmaker's opinion, is produced from the standpoint of the hegemonic ideology, some of whose contradictory components he seeks to expose. The director of *Triste Trópico*, sought to develop a new cinematic aesthetics that would allow him to confront the multiple realities that constitute Brazilian society, drawing upon the modernist concept of anthropophagy and the chaotic and non-hierarchical logic of carnival. When the film was made, Brazil was going through a brutal and repressive dictatorship, within that context, the film could be read, as this article attempts, as an act of protest and political resistance. Through the praxis of re-editing, Omar questions the discourses and narrative forms of the status quo, raises questions about who exercises the power to enunciate the other and breaks the traditional relationship between filmmaker and spectator.

Keywords: Anthropophagy, identity, representation, autoethnography.

Triste Trópico (1974) es el primer largometraje del artista brasileño Arthur Omar (Poços de Caldas, 1948). Se trata de una película a la que se le ha reconocido relevancia a nivel nacional e internacional, y ha sido mostrada tanto en el ámbito de festivales de cine como en museos. En 1974 ganó el premio especial del jurado en el Festival del Cine Brasileño de Belém y en 1997 una nueva copia fue producida por la Cineteca Brasileña como parte de un programa de restauración. En Francia ha sido seleccionada en dos ocasiones para ser presentada en muestras de cine brasileño, en el Festival des 3 Continents en 1982 y en el Centre Georges Pompidou en 1987; en 1999 fue exhibida en el Museum of Modern Art de Nueva York como parte de la retrospectiva *Arthur Omar: Films and Videos*. En México fue incluida en la programación del Festival de Cine Documental Ambulante en 2012, que organizó una retrospectiva de las películas de Omar.

Arthur Omar se formó en las áreas de la antropología y la etnografía. Su trabajo se ha desarrollado en medios tan diversos como el cine, el video, la fotografía, la música, la poesía y la instalación. Aunque su obra cinematográfica es bastante heterogénea, hay constantes que se mantienen: la experimentación visual en la que mezcla de distintos tipos de materiales como fotografías, carteles, grabados y metraje fílmico (tanto filmado por el autor como encontrado); un montaje que no es transparente, sino que es evidenciado en la contraposición de elementos visuales y sonoros; la elaboración de narrativas no lineales con las que busca desarrollar alternativas para abordar la realidad brasileña. El cuestionamiento de los modos de operar de la antropología es también un tema que atraviesa la obra de Omar, en la que se problematizan nociones que tienen que ver con la identidad, la mirada y las relaciones (y distancias) que se establecen entre

quien mira y lo que es mirado, así como sobre las producciones culturales que emergen de dichas interacciones.

Lo que me interesa abordar en estas páginas es la manera en la que Omar se aproxima a la cuestión de la configuración de la realidad brasileña en *Triste Trópico*, donde el uso de metraje de archivo le permite establecer tensiones y contrastes entre la multiplicidad de elementos que la componen.



Triste Trópico está construida a partir de imágenes de diversos tipos (fotografías fijas provenientes de distintas épocas, metraje filmado en Brasil y en Europa, grabados, intertítulos, películas familiares de los años treinta y publicidad) y de sonidos de procedencia también múltiple (prácticamente no hay sonido directo). Entre este surtido visual y sonoro, Omar utiliza como una especie de *leitmotiv* planos de distintos aspectos

de un carnaval. Supuestamente todas estas imágenes tienen un origen común: son fragmentos de la vida de un personaje, nombrado por el audio como el Dr. Arthur Alves Nogueira y en los créditos como Arthur Alvaro Noronha. Su fecha de nacimiento varía también, de 1882 en los créditos a 1892 en el audio; su fecha de defunción es lo único en lo que coinciden voz en off y texto: 1946.

Este personaje, nativo de Brasil, estudia en París, ciudad en la que frecuenta el círculo de los surrealistas, refiere una voz en off. Al finalizar sus estudios regresa a su país de origen, donde es asignado a la zona cafetalera del “Escorpión”, lugar también ficcional. Ahí se convertirá en el “centro de un fenómeno de fanatismo social similar al de los mesías indígenas del periodo colonial”¹ y finalmente morirá y será devorado como parte del mismo culto.

La voz en off también especifica que lo que estamos viendo es un homenaje al Dr. Arthur,² y que está basado en testimonios orales y documentos filmados por él mismo. Sin embargo, las variaciones en la caracterización de este personaje en el audio y en los créditos, se antojan como una primera burla del realizador a la pretensión de veracidad y autoría de las imágenes del homenaje, así como a cierto tipo de cine (el cine documental) que opera explotando un supuesto contrato cinematográfico con lo real.

El título, por su parte, es una alusión al libro de Claude Lévi-Strauss *Tristes Tropiques*, que narra la incursión de este último (proveniente, como el Dr. Arthur, de una educación francesa) en el Amazonas, y que funciona a la vez como viaje filosófico y autobiografía.³

¹Audio de la película

² En la película se le nombra como Dr. Arthur, nunca como Dr. Alves, acentuando la relación entre este personaje y el director de la película.

³Seguramente es posible realizar un análisis de la película desde una lectura que establezca las relaciones entre dicho texto y el filme, tomando en cuenta las posturas del realizador con respecto a la antropología; es un tema para otro ensayo.

Para los fines de este ensayo, lo que me interesa resaltar de dicha referencia es la idea del viaje y cómo, a través de su narración, es posible realizar una autoetnografía, en la que se produce un “yo” textual (el Dr. Arthur) de identidad fragmentada, a partir del cual el autor (Arthur Omar) puede reflexionar sobre sí mismo, desde el espacio de la distancia producida por el viaje y por el contacto con lo “diferente”.⁴

Otra referencia intertextual es el manifiesto antropofágico de Oswald de Andrade (1928), cuya propuesta del acto de canibalismo cultural como arma de resistencia contra el colonizador sería retomado en los años setenta en Brasil. El acto de antropofagia contemplaba la ingesta de la cultura de los colonizadores que, al ser digerida por el cuerpo local, daría como resultado una forma híbrida, producción cultural ya no del centro sino de la periferia.⁵ Otra vez, en el tenor de la autoetnografía, el acto antropofágico hace necesario además poner en práctica “la habilidad de mirarse a sí mismo como el otro”, donde el otro idealizado se convierte en el yo antropofágico que devora al colonizador con la finalidad de incorporar su poder.⁶

Es en este contexto que *Triste Trópico* puede leerse como una suerte de ejercicio estético de antropofagia cinematográfica, donde Omar devora y digiere la representación de sí mismo hecha con las formas discursivas y una mirada externa a través de un reciclaje de la imagen y de su discurso. En ese sentido, cobra una vital importancia la reflexión sobre

⁴Sobre el viaje y la autoetnografía ver el capítulo “Autoethnography: Journeys of the Self” en Catherine Russell, *Experimental Ethnography*, Durham, Duke University Press, 1999, p.276-314

⁵ Shohat y Stam hacen notar que “las metáforas del ‘canibal’ y el ‘carnaval’ tienen en común el atractivo de los rituales ‘orales’ de resistencia, la evocación de una trascendencia del yo a través de la mezcla espiritual o física del yo y del otro, y el llamamiento a una ‘masticación cordial’ y al reciclaje crítico de la cultura extranjera”. Robert Stam y Elia Shohat, “Las estéticas de las resistencias” en *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós, 2002, p.299.

⁶ Lucía Nagib, “To be or not to be a Cannibal” en *Brazil on Screen: Cinema Novo, New Cinema, Utopia*, Londres, I.B.Tauris, 2007, p.64.

el montaje, donde el procesamiento, integración y descomposición de las formas de representación es llevada a cabo.



Triste Trópico nos recibe visualmente con un vacío: la pantalla en negro. Sin embargo, el sonido nos sitúa en una calle donde unos niños juegan; de pronto alguien abre una puerta y la cierra tras de sí, dejando los ruidos fuera. Un breve silencio acompaña ahora al negro, pero ambos son abruptamente interrumpidos por imágenes de retratos de mujeres acompañadas en la banda sonora por una grabación distorsionada del vertiginoso final de la quinta sinfonía de Beethoven.

Aparece la primera imagen en movimiento: un par de manos haciendo algún tipo de ensamblado con pequeñas piezas de metal. Mientras la música continúa, una imagen fija vuelve a dominar nuestro campo de visión; esta vez se trata de la fotografía en sepia de un hombre en una calle, que mira hacia la cámara. Volvemos después al plano de las

manos ensamblando, que es sucedido por dos fotografías, primero la de un hombre entrando en una casa, después la de una mujer mirando por la ventana.

La sinfonía llega a su fin, mientras vemos el paso de un cartel donde al interior de una flecha puede leerse “krematorium”, y que señala hacia un lado. Parece haber finalizado esta primera sección de la película, sin embargo, una música similar a la que acaba de concluir inicia mientras aparece brevemente el plano que ya nos es familiar del movimiento de las manos ensamblando. Este, a su vez, con un corte es sustituido por otro par de fotografías, la de una niña en un auto con un hombre y una segunda que nos sorprende: las fotos que habíamos visto como fragmentos forman parte de una misma composición. Al primer final de esta sección, marcado por la conclusión de la pieza musical, Omar nos ofrece una alternativa, y con ella una nueva idea: los fragmentos adquieren sentido en función de su posición en el conjunto ¿es una clave para leer su película?

Un cambio tiene lugar, por medio de un corte directo, somos transportados al interior de un automóvil. Esta vez se trata de imágenes en movimiento y a color de una avenida. Escuchamos una samba y las calles son sustituidas por el título del film presentado en letras con un estilo que remite a una ilustración de cómic.

En el segmento antes descrito, que funciona como introducción, se asoman elementos que serán constantes a lo largo de la proyección. En primera instancia, Omar nos previene contra su propia película: el reiterado plano de ensamblaje pone de manifiesto la idea del ejercicio de montaje, y la fragmentación y posterior unión de la fotografía en sepia sugiere que los trozos percibidos como independientes pueden formar parte de una totalidad.

En una entrevista, Arthur Omar explicó que con el montaje se proponía “deshacer las jerarquías de los filmes tradicionales, oponiendo fotografías fijas a imágenes en movimiento, color contra blanco y negro, filmes de los años setenta contra filmes de los treinta [...], la cultura europea contra el carnaval brasileño”⁷ y es que, nada en esta película se organiza en continuidad, sino precisamente por oposiciones que no siempre son claras y que crean múltiples posibilidades de lectura.

La voz en off, por su parte, nos cuenta historias inverosímiles que nos hacen desconfiar de lo que nos había asegurado momentos antes. Somos violentados por múltiples líneas de sentido, donde quizás lo único de lo que no dudamos es que la geografía del acontecimiento es Brasil. Omar no se deslinda de ese contexto, pero el Brasil que nos presenta parece caótico e indeterminado. La historia del Dr. Arthur, así como las imágenes y sonidos que se encuentran con ella en el espacio de la película no tienen dueño ni posición temporal fija, sino que pertenecen a una memoria colectiva que en disyunción y en disputa y en colisión y en constante movimiento conforman el imaginario (o la cultura, o la identidad) brasileño.

⁷Como explica Omar en su artículo sobre Triste Trópico "Uma mexida na linguagem" en Jornal do Brasil, 05/10/1974.



En *Triste Trópico*, la crítica al género documental se presenta en contraposición con lo que Bill Nichols clasifica como discursos de sobriedad: aquellos capaces de situarse en una relación de objetividad con respecto a lo real y que por lo tanto poseen la autoridad para establecer juicios sobre este.⁸ Esa práctica documental se definiría en relación con el mundo histórico como referente, por lo que se infiere que

Las imágenes que vemos (y muchos de los sonidos que oímos) tuvieron su origen en el mundo histórico. Técnicamente, esto significa que la secuencia de imágenes proyectada, lo que ocurrió frente a la cámara (el suceso profilmico) y el referente histórico se consideran congruentes el uno con respecto al otro. La imagen es el referente proyectado sobre una pantalla.⁹

Si bien hay otras maneras de entender la forma documental, Omar parte de una idea cercana a la de Nichols, como deja ver en su texto de 1978 “El antidocumental,

⁸ Bill Nichols, “The Ethnographer’s Tale” en Lucien Taylor (ed.), *Visualizing Theory: selected Essays from V.A.R. 1990-1994*, New York/Londres, Routledge, 1994, p.63.

⁹Bill Nichols, *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997, p.56.

provisionalmente”¹⁰. En este ensayo, Omar analiza las consecuencias de lo que él considera como una inexistente autonomía del documental con respecto al cine de ficción, del cual ha adoptado las convenciones narrativas. Esa relación habría dado como resultado que lo real en el documental se presentara como algo ficcional

el cine de ficción perfeccionó con gran esfuerzo una serie de dispositivos estéticos que tienen como objetivo volver más real lo que quiere presentar como realidad; el documental, cuyo desarrollo fue una mera absorción de tales dispositivos, termina presentando su realidad documental como si fuera una ficción.¹¹

Omar apunta que la posición del documentalista es una de exterioridad y distancia con respecto a su objeto pues se documenta aquello de lo que no se participa. De este modo de elaboración de la representación de un objeto a partir de una posición distanciada, se desprende una cuestión que si bien no está presente de manera inmediata en *Triste trópico*, si atraviesa su relato: la relación entre conocimiento y poder. El documental, en teoría, acerca y permite el conocimiento de su objeto, en una lógica en la que conocer es dominar (en el caso del documental antropológico, se conocería y se dominaría al otro), aunque, de acuerdo con Omar, esta relación es también una ilusión; lo que se consume es una representación externa y ficticia del otro construida con la única finalidad de insertarse en una lógica del cine y del espectáculo.

En este sentido, el documental en Arthur Omar podría verse no como un discurso sobre lo real sino como una producción cultural con la que se fabrica cierta imagen de lo real cuya finalidad es ofrecerse como espectáculo. En contraposición, Omar propone su antidocumental:

¹⁰Arthur Omar, “El antidocumental, provisionalmente” en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine Documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003, p.468-471.

¹¹*Ibíd.* p.469.

Constatado el callejón sin salida, la inevitabilidad de jugar con las formas existentes, pues fuera de ellas no existe nada, sería preciso regular metódicamente el trabajo de desarticulación del lenguaje del documental, o mejor de redistribución de los elementos presentes en el documental tradicional cuya fórmula no permite realizar ciertos tipos de investigación [...] El antidocumental intentaría dejarse fecundar por el tema, construyéndose en una combinación libre de sus elementos.¹²

Triste Trópico puede leerse como un momento de transición entre ambas prácticas. En la película se ejerce la descomposición de los elementos de un documental sobre la vida del Dr. Arthur, en el que la representación del mundo histórico no está dado a partir de imágenes concretas organizadas en una narrativa lineal. En este filme el referente es fugaz: cuando empieza a tomar forma se desvanece con la llegada de la siguiente imagen, o sonido, o idea.



¹²*Ibíd.* p.471.

Habría que preguntarse por las circunstancias tanto históricas como ideológicas que operan el tipo de transformaciones en el pensamiento como el que ocurre en Arthur Omar. Sus propuestas pueden situarse en el centro de dos discusiones, de acuerdo con Robert Stam e Ismail Xavier: por un lado en aquella de la relación entre Brasil y Europa (que ya habían planteado antes el nacionalismo, el modernismo y el tropicalismo); por otro, en el cuestionamiento de la capacidad y el derecho de los documentalistas para hablar “por” el otro, y que representa un cambio en las formas de hacer documentales, de los años sesenta a los setenta.¹³

¿Por qué se hace importante preguntarse por el documental y las representaciones que este construye en el Brasil de los años setenta? El Golpe de Estado de 1964 instauró una dictadura que trajo consigo un régimen de censura, con el cual, en el campo de las artes, sobrevino una época de experimentación, de recuperación de hechos históricos y de elaboración de metáforas que escondieran discursos de denuncia y de resistencia al gobierno de Garrastazú Médici (1969-1974). En el cine, este periodo vería un cuestionamiento al Cinema Novo brasileño que si bien en los primeros años de la década de los sesenta había significado la subversión y la protesta, era ahora criticado por su supuesto aburguesamiento. Dicha crítica estuvo a cargo de lo que se conoce como el Cine Underground brasileño, que es a la vez un rechazo y una radicalización del Cinema Novo. Robert Stam señala que “las películas underground son generalmente violentas, irreverentes, iconoclastas; sus mismos títulos explotan con violencia polémica. En un momento de represión máxima, se esfuerzan por mantener vivo el espíritu de la revuelta

¹³Robert Stam e Ismail Xavier, “Recent Brazilian Cinema: Allegory/ Metacinema/ Carnival” en *Film Quarterly*, v.41, n.3, Spring 1988, p.16.

anárquica”.¹⁴ En cuanto a sus características formales, es común la subversión de la linealidad narrativa, las técnicas de edición antiacadémicas, una relación intertextual con otros filmes, personajes metacinematográficos y su agresión al espectador. Asimismo, varios realizadores hacen uso del metraje de archivo.¹⁵

En *Triste Trópico* encontramos varios de estos elementos. En ella, los fragmentos de la vida del Dr. Arthur montados en discontinuidad son imágenes y discursos de reemplazo que añaden un nivel más de complejidad a la película. Si en un primer momento, Omar niega la existencia de lo real en las formas en que este es representado por el documental, al introducir la discusión de la imagen de archivo, eso real es desplazado de una representación en tiempo presente a la huella de la imagen como pasado, pero un pasado que tampoco es fijo, ni necesariamente identificable.

A partir de su uso del montaje como estrategia que deshace la unidad de lo real y la replantea, así como del reemplazo de imágenes y sonidos, Omar regresa el problema de la representación y del realismo a un momento histórico de sentido. Ello le permite rearticular la relación entre memoria, objetividad y representación.

¹⁴ *Ibid.* La traducción es mía.

¹⁵ *Ibid.*



Con el uso del *found footage* Arthur Omar pone en juego la multiplicidad de contextos y temporalidades con las que se cuenta una historia sobre Brasil, a la par de que se narra la vida del Dr. Arthur. Catherine Russell señala que la práctica del *found footage* da como resultado alegorías de la historia cuyo paradigma es el del palimpsesto, “un texto se lee a través de otro, no importa cuán fragmentaria, intermitente o caótica pueda ser su relación; el paradigma del trabajo alegórico es por lo tanto el palimpsesto”.¹⁶

En ese leer a través de otro texto se asoma la noción de la huella temporal inscrita en la imagen. Así, se manifiestan, de una manera u otra, los distintos momentos de significación que le han dado forma. Como refiere Craig Owens: “contemplación retrospectiva o dialéctica, donde la historia se abre a la posibilidad de la memoria como

¹⁶ Craig Owens “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism” citado en Catherine, Russell *Experimental Ethnography*, Durham, Duke University Press, 1999, p.6 .

un nuevo banco de significación, donde el archivo ya no es usado como evidencia sino como posibilidad para la imaginación histórica. En este contexto, lo real puede ser entendido como la huella indicial del pasado que subsiste en la memoria histórica”.¹⁷

Si tomamos esto en consideración, podríamos decir que el pasado como referente de un sistema hegemónico de articulación de la subjetividad y sus representaciones vuelve a ser flexible y fluido, en lugar de situarse en un espacio en el que se piensa como natural y eterno. La estructura de la narración de la película parte de un montaje que pone en conflicto los elementos cinematográficos, organizados en torno al tema del mesianismo indígena, entendido como un fenómeno provocado por choques culturales donde la cultura de un grupo fuerte intenta desbaratar los valores de un grupo más débil, ante lo que el mesianismo surge como un esfuerzo por recuperar un pasado perdido y reforzar, con ello, los lazos tradicionales.¹⁸ La relación entre este pasado premoderno que convive con un presente moderno crea un nuevo momento que se constituye en una estética alternativa, capaz de presentar una mirada (o miradas) distintas sobre Brasil.

Ahora bien, Arthur Omar hace la pregunta por lo real desde la etnografía, no tanto en su línea focalizada en la representación de otras culturas, sino a través de aquella que piensa la cultura en la representación. La etnografía sería entonces una herramienta crítica que abordaría ya no tanto las cuestiones relacionadas con la factibilidad de una representación objetiva que traduce una cultura a otra desde una relación jerárquica, sino una herramienta para pensar los mecanismos a través de los cuales se hace posible que las representaciones de lo real operen como productos y agentes de colonización. En su

¹⁷Op.Cit. p.254.

¹⁸ Como explica Omar en su artículo sobre Triste Trópico "Uma mexida na linguagem" en Jornal do Brasil, 05/10/1974.

película Omar sugiere que hay dos contextos en conflicto: el blanco, europeizante, burgués; y el Brasil de las calles, y los barrios populares, el Brasil reprimido y caótico. El punto medio entre ambos, estaría sugerido por los recurrentes planos del carnaval.

En un contexto de dictadura y represión, el cine como protesta que se pregunta por la representación de lo real no se moviliza más como la incorporación de técnicas documentales para adquirir una conciencia sobre lo real actual, como ocurría con el Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta.¹⁹ La resistencia al régimen se da desde el cuestionamiento de una identidad manufacturada, exponiendo los elementos en conflicto que la constituyen. En este sentido resulta pertinente retomar la lectura de la antropofagia hecha por Oswald de Andrade y los modernistas: la evocación de una trascendencia del yo a través de la mezcla espiritual o física del yo y del otro, y el llamamiento a una ‘masticación cordial’ y al reciclaje crítico de la cultura extranjera.²⁰

El Dr. Arthur no tiene cuerpo: nunca lo vemos, adquiere presencia en sus experiencias; y es que el Dr. Arthur es siempre Arthur Omar manufacturando y digiriendo, como si pudiéramos situarnos dentro de él y del proceso que materializa de manera fílmica. En su ejercicio de digestión, el realizador desplaza la figura y la autoridad de quien tiene el poder de enunciar al otro. Omar se asume como el otro representado y devora su propia imagen, invirtiendo la relación de consumo de la lógica colonizadora que propondría por el contrario la asimilación de identidades prefabricadas, diseñadas en consonancia con la ideología dominante.

¹⁹Michael Chanan, “Rediscovering Documentary: Cultural Context and intentionality” en Michael T. Martin (ed.) *New Latin American Cinema, vol.1, Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*, Detroit, Wayne State University Press, 1997, pp.201-217.

²⁰Robert Stam y Elia Shohat, “Las estéticas de las resistencias” en *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós, 2002, p.299.

En *Triste Trópico*, la digestión antropofágica y el carnaval se erigen como rituales cuya lógica es la base para la propuesta estética del realizador. Por un lado el reciclaje de imágenes y de la carga histórica inscrita en ellas, por otro, un carnaval que “rechaza la unidad y la armonía formal en favor de lo asimétrico, lo heterogéneo, lo oximorónico y lo mestizo”²¹. Del carnaval también proviene la lógica del contrario y la contradicción permanente, del cuerpo grotesco, de la reivindicación de lo popular, de la recuperación de la belleza inacabada de lo vulgar.²²

Arthur Omar filmó el carnaval y lo insertó en su película de manera recurrente. A diferencia del resto de los planos que observamos, estos parecen ser tomados desde dentro de la dinámica del ritual. Estas imágenes son de un momento donde en la carnavalización del otro se suspenden las distinciones personales y la estructura jerárquica.²³ Y creo que en gran medida *Triste Trópico* es eso, una suspensión, un espacio público de crítica donde muchas veces espectador e intérprete se confunden; si bien la película es manufacturada por un realizador, el sentido que puede adquirir depende del grado en que el espectador se atreva a insertarse en el ritual mismo de la película y a seguir sus juegos internos. Así, no hay una única voz capaz de enunciar, sino múltiples, y la estructura abierta del filme permite precisamente eso, que el espectador se integre en el coro de la película.

²¹Robert Stam, *Tropical multiculturalism: a comparative history of race in brazilian cinema and culture*, Durham, Duke University Press, 1997, p.294.

²²*Ibíd.*

²³ Sobre el carnaval ver Robert Stam y Ella Shohat Op.Cit. p.293-298, quienes parten de la lectura de Mijaíl Bajtín.



BIBLIOGRAFÍA:

Avellar, José Carlos. "Cinemaníaco" *Jornal do Brasil*, 09/12/1974.

Chanan, Michael "Rediscovering Documentary: Cultural Context and intentionality" en Michael T. Martin (ed.) *New Latin American Cinema, vol.1, Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*, Detroit, Wayne State University Press, 1997, pp.201-217.

Crespo, Regina y Rodolfo Mata, "Arthur Omar o la faz gloriosa de la creación" en *Catálogo Ambulante Gira de Documentales*, México, 2012, pp.170-183

Johnson, Randall y Robert Stam (eds.), *Brazilian Cinema*, Londres, Associated University Presses, 1982

Nagib, Lucía, "To be or not to be a Cannibal" en *Brazil on Screen: Cinema Novo, New Cinema, Utopia*, Londres, I.B.Tauris, 2007, p.61-80

Nichols, Bill, "The Ethnographer's Tale" en Lucien Taylor (ed.), *Visualizing Theory: selected Essays from V.A.R. 1990-1994*, New York/Londres, Routledge, 1994, p.60-83

Nichols, Bill, *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997, 387p.

Omar, Arthur, "El antidocumental, provisionalmente" en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine Documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003, p.468-471

Omar, Arthur, "Uma mexida na linguagem" *Jornal do Brasil*, 05/10/1974.

Ramos, Guiomar, *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*, Sao Paulo, Annablume, 2008

Russell, Catherine, *Experimental Ethnography*, Durham, Duke University Press, 1999, 391p.

Stam, Robert y Ella Shohat, "Las estéticas de las resistencias" en *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós, 2002, p.249-315

Stam, Robert e Ismail Xavier, "Recent Brazilian Cinema: Allegory/ Metacinema/ Carnival" en *Film Quarterly*, v.41, n.3, Spring 1988, p.15-30

Stam, Robert *Tropical multiculturalism: a comparative history of race in brazilian cinema and culture*, Durham, Duke University Press, 1997

Weinrichter, Antonio, *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, 2009, 229p.

Sitio web de Arthur Omar, URL: <http://www.arthuomar.com.br>