



<https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/escombros-residuos-e-cinzas/>

**Escombros, resíduos e cinzas no final da paisagem do norte da Patagônia argentina. Uma análise material cinematográfica de Los muertos dos de Manque La Banca e Puyehue de Victoria Sayago e Bruno Stecconi\***

Maia Gattás Vargas[1]<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste trabalho analisamos como duas obras audiovisuais contemporâneas que, através de diferentes configurações de câmera, dão agência a materiais não humanos presentes no território patagônico norte argentino. Para isso, trabalharemos a partir da perspectiva filosófica dos novos materialismos, que colocam em crise a epistemologia moderna baseada num binarismo entre o humano e o não-humano, entre o que é considerado vivo e o que é inerte. Em vez disso, propõem considerar os materiais não humanos como seres vivos, como “actantes” – nos termos de Bruno Latour– com quem podemos conversar. Neste contexto Jens Andermann (2018) propõe pensar o fim da paisagem, pois considera que este conceito pressupõe uma “objetificação do mundo, espiritualização do sujeito observador” (Andermann, 2018, 426, tradução nossa). Se a divisão entre sujeito/objeto, atividade/passividade entra em crise, o mesmo acontece com a paisagem, tal como tem sido entendida a partir da cultura ocidental. Nos audiovisuais que analisaremos, certas características do território ganham especial destaque: na obra híbrida Los Muertos dos (2016) de Manque la Banca, são registrados os espaços à beira da paisagem turística da cidade de Bariloche, com seus escombros e resíduos. E no documentário Puyehue (2011) de Bruno Stecconi e Victoria Sayago, os protagonistas são as cinzas causadas pela explosão do vulcão Puyehue, que gerou um desastre sócio-natural na região norte da Patagônia argentina em 2011.

**Palavras-chave:** Paisagem. Cinema Contemporâneo. Novos materialismos.

---

<sup>1</sup>Instituto de Estudios en Ciencia, Tecnología, Cultura y Desarrollo Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas Universidad de Buenos Aires. Email: fotovintage@gmail.com



---

**Escombros, desechos y cenizas en el fin del paisaje norpatagónico argentino. Un análisis cinematográfico material de *Los muertos dos* de Manque La Banca y *Puyehue* de Victoria Sayago y Bruno Stecconi.**

**Resumen:** En este trabajo analizamos cómo dos obras audiovisuales contemporáneas que mediante distintas puestas de cámara dan capacidad de agencia a materiales no humanos presentes en el territorio norpatagónico argentino. Para ello trabajaremos desde la perspectiva filosófica de los nuevos materialismos, que ponen en crisis la epistemología moderna basada en un binarismo entre lo humano y lo no humano, entre lo que se considera vivo y lo inerte. En cambio, nos proponen considerar a los materiales no humanos como seres vivos, como “actantes” -en términos de Bruno Latour- con quienes se puede conversar. En este contexto Jens Andermann (2018) propone pensar el fin del paisaje, porque considera que este concepto presupone una “objetivación del mundo, espiritualización del sujeto observador (Andermann, 2018, 426). Si la división entre el sujeto/objeto, actividad/pasividad entran en crisis, también lo hace el paisaje, tal como se lo ha entendido desde la cultura occidental. En los audiovisuales que analizaremos cobran especial protagonismo ciertos rasgos del territorio: en la obra híbrida *Los muertos dos* (2016) de Manque la Banca se registran los espacios al borde del paisaje turístico de la ciudad de Bariloche, con sus escombros y sus desechos. Y en el documental *Puyehue* (2011) de Bruno Stecconi y Victoria Sayago, las protagonistas son las cenizas provocadas por la explosión del volcán Puyehue, que generó un desastre socio-natural en la región de la norpatagonia argentina en el año 2011.

**Palabras clave:** Paisaje. Cine contemporáneo. Nuevos materialismos.

---



## Introdução: pós-paisagem e imaginação material

Cidades e povoados do norte da Patagônia transfigurados cobertos de cinzas. Espaços abandonados, cheios de sucata e prédios em ruínas. Estes espaços pós-apocalípticos ou pós-catastróficos afastam-se da imagem proposta pelo postal turístico, e falam-nos de uma interação particular entre o ser humano, o que chamamos de natureza e diferentes elementos culturais que colocam em crise o próprio conceito de paisagem tal como é a proposta na modernidade. O documentário com estrutura de capítulos, Puyehue (2011), de Victoria Sayago e Bruno Steconi, e o filme híbrido Los muertos dos (2016), do diretor nascido em Bariloche, Manque La Banca, nos convidam a olhar de frente para a crise do conceito de “paisagem”. Ao longo deste artigo observaremos como nessas obras audiovisuais substâncias não humanas compõem agenciamentos pós-naturais e estabelecem uma ligação entre estética, política e ecologia. Para isso, observaremos, a partir do referencial teórico dos novos materialismos, como o chamado “fim da paisagem” se apresenta nos audiovisuais contemporâneos.

Georg Simmel (1996) considerou a paisagem como um corte, como uma intervenção humana sobre a natureza, um fragmento que constrói uma nova totalidade. Seguindo este autor, Paola Cortés-Rocca sugere que, embora possa parecer paradoxal, a paisagem não é natural: “A emergência da paisagem é o resultado de um exercício de violência do sujeito (...) capaz de dividir uma totalidade que não pode ser fragmentado” (Cortés-Rocca, 2011, p. 198, tradução nossa) porque a natureza é vista como unida. Como diz W. J. T. Mitchell, a paisagem “não é apenas uma cena natural nem a representação de uma cena natural, mas uma representação natural de uma cena natural (...)” (Mitchell, 1994, p. 14, tradução nossa), então o que vem terminar neste contexto? Em seu livro *Tierras en trance*, Jens Andermann pensa sobre a transformação histórica do termo paisagem. Para ele, há um primeiro momento, onde a paisagem é uma tecnologia (colonial) do olhar, cujo objetivo é conhecer, classificar e calcular o mundo a partir de um ponto de vista privilegiado e autônomo. Andermann observa como esse conceito implicava um duplo movimento: por um lado, objetivava o mundo e, por outro, espiritualizava o sujeito observador, eliminando ativamente o trabalho que faz a mediação entre os dois. Contudo, observa como no contexto do Antropoceno, com a crise do



paradigma moderno e humanista, esse conceito se desfaz, pois acontece “(...) o esgotamento do mundo como pano de fundo ou horizonte da subjetividade, como res extensivo à disposição do sujeito que se afirma e se objetiva em sua distinção frente a ele” (Andermann, 2018, p. 26, tradução nossa). E é por causa desta crise transformadora que surge a chamada “pós-natureza”. Bruno Latour propõe a “giro pós-natural” (2012) porque hoje a noção de natureza muda radicalmente e surgem outras formas de concebê-la e considerá-la. “(...) Parece que tanto a história quanto a natureza têm mais de uma carta na manga, já que estamos testemunhando a aceleração e a intensificação da história não por uma virada pós-humana, mas sim pelo que poderíamos chamar de um giro pós-natural!” (Latour, 2021). Um exemplo destas novas formas de consideração é o conceito de “naturoculturas”, proposto por Donna Haraway para quebrar a falsa dicotomia entre natureza e cultura. Este conceito propõe levar em conta as relações co-constitutivas entre ambos os termos. “A especificidade histórica e a mutabilidade contingente governam em todos os momentos, na natureza e na cultura, nas naturoculturas” (Haraway, 2016, p. 25 apud Parikka, 2021, p. 41, tradução nossa). Outra contribuição fundamental da corrente dos novos materialismos é fornecida por Jane Bennet, que busca discutir o pressuposto moderno da matéria como algo passivo e inerte e, nesse sentido, coloca em questão a epistemologia moderna baseada em um binarismo entre o humano e o não-humano, ou entre sujeito e objeto. Bennet observa como houve uma distribuição que organiza e distribui matéria opaca (coisas) e vida vibrante (ser, “nós”), e busca dissolver os binômios vida/material, humano/animal, vontade/determinação, orgânico/inorgânico e assim ser capaz de descrever uma ontologia positiva de matéria vibrante. Em seu livro *Materia vibrante, una ecología política de las cosas* (2022) procura teorizar os acontecimentos considerando-os como “(...) encontros entre actantes ontologicamente diversos, embora alguns deles humanos e outros não, mas todos completamente materiais” (Bennet, 2022, p. 19, tradução nossa). Para isso, retoma o conceito de actante de Latour: “Um actante é uma fonte de ação que pode ser humana ou não humana; é aquilo que tem eficácia, que é capaz de fazer coisas, que tem coerência suficiente para introduzir uma diferença, produzir efeitos, alterar o curso dos acontecimentos” (Bennet, 2022, p. 19, tradução nossa). Esta forma de pensar sobre a agência dos actantes não humanos trata-se de formular uma teoria que contemple uma agência distributiva entre elementos não humanos, onde se quebram as hierarquias estabelecidas pelo pensamento moderno, que pensava no ser humano



como o degrau mais alto do mundo natural. Em sua obra, Bennet propõe pensar o “poder-coisa”, dando voz, por exemplo, ao que consideramos resíduos. Ao encontrar diversos materiais considerados lixo, como um rato morto, uma luva de plástico, uma tampa de garrafa, etc. nos convida a pensar quais afetos acontecem com ela, e como esses materiais podem desafiá-la, falar com ela: “(...) Os itens que estavam no chão naquele dia eram vibratórios, revelando-se em um momento como coisas mortas e o seguinte como presenças vivas: lixo, depois intrigante; matéria inerte, depois fio condutor” (Bennet, 2022, p. 39, tradução nossa). Seguindo seus passos, neste artigo assumiremos o desafio de pensar como se constrói a pós-paisagem do território norte da Patagônia, através das materialidades de escombros, resíduos e cinzas que estão presentes nas duas obras cinematográficas. Mantemos como hipótese que estas obras respondem à mudança ocorrida no imaginário estético contemporâneo denominado “imaginação material” (Horne e Cortés Rocca, 2021). Para os autores, esse imaginário dá continuidade ao legado da vanguardas históricas ao buscar

(...) criar experiências que possibilitam novas relações com o mundo (...) Mobiliza redes conceituais, novas formas de circulação da palavra e exposição do visível e modos inéditos de organização espacial, que abrem o horizonte para novas rompes com o que é dado e até com o que é possível. Ao permear a produção visual e literária contemporânea, a imaginação material nos convida a pensar diferentemente sobre o que existe e também a rever o nosso lugar para abandonar os antigos privilégios de donos do mundo e assumir, em seu lugar, um compromisso ético de solidariedade e cuidado com o conjunto do qual fazemos parte (Cortés Rocca e Horne, 2021, 6, tradução nossa).

Desta forma, produz-se no presente uma nova relação entre estética e política, porque “A imaginação material para nos materiais e nos objetos: presta atenção àquelas substâncias que serão posteriormente processadas, substâncias em perpétuo devir, devido à intervenção de o acaso, o tempo, o ambiente (...)” (Cortés Rocca e Horne, 2021, p. 5, tradução nossa).

Primeiramente analisaremos o documentário de “modalidade observacional” (Nicholls, 1994) Puyehue e depois iremos percorrer a proposta híbrida de Los muertos dos para finalmente pensar nas contribuições de ambos os audiovisuais dentro da proposta estética da imaginação material. Afirmo que em ambos os filmes os elementos “naturais” aparecem inseparáveis da sua dimensão cultural; por exemplo, em Puyehue a explosão do vulcão é considerada um facto social e político -



e não apenas como uma “catástrofe natural” - e, no caso de Los muertos dos, a ênfase é dada aos resíduos, aos escombros, aos projetos inacabados que são o resultado de uma conjunção entre o que chamamos de natureza e diferentes acontecimentos sociais. O que vemos e ouvimos nestes audiovisuais não é a construção de uma paisagem representacional, no sentido de um recorte humano sobre a natureza, mas experiências audiovisuais onde abrir caminho para uma configuração estética pós-natural.

### **A agência de um vulcão: Puyehue de Victoria Sayago e Bruno Stecconi**

Muitas vezes, a temporalidade da região patagônica é marcada pelo que comumente chamamos de “desastres naturais”. O ano de 1995 é lembrado em Bariloche como o ano da “grande nevasca”, ou 1997 pelo incêndio na região do Cerro Cathedral, que deixou vários hectares de mata nativa completamente destruídos. E sem dúvida, 2011 será lembrado na região como o ano em que Puyehue explodiu. Entre as múltiplas catástrofes sócio-naturais[2] (Romero Toledo e Romero Aravena, 2015) que afetaram a região do Lago Nahuel Huapi - nevascas, avalanches, deslizamentos de terra, terremotos - as explosões vulcânicas fizeram parte das que tiveram maiores impactos. Em 4 de junho de 2011, a cordilheira Caille-Puyehue, localizada no Chile, entrou em atividade vulcânica. Devido ao vento, suas cinzas cruzaram a “barreira natural” da Cordilheira dos Andes e atingiram diversas áreas da Patagônia Argentina. Isto afetou a região em vários aspectos: ecológico, econômico e social e durante muitos meses gerou uma transformação decisiva na vida de seus habitantes. Com a explosão deste vulcão o ar tornou-se irrespirável e perigoso, as paisagens tornaram-se estranhas, cinzentas, mais silenciosas e o tempo pareceu parar. O documentário Puyehue (2011), de Victoria Sayago e Bruno Stecconi, surge da urgência deste contexto e com este trabalho ganharam o prêmio de criação Norberto Griffa na Bienal de Imagem-Movimento (BIM) desse mesmo ano. Este documentário é o primeiro trabalho realizado pela dupla Sayago e Stecconi, que moram em Bariloche há vários anos. Ambos são oriundos da fotografia e do cinema, formados na Faculdade de Cinema (FUC), e os seus trabalhos estão especialmente relacionados com o cinema experimental. Juntos publicaram o livro *Cinema Experimental de Narcisa Hirsch: textos críticos e*



filmografia (Colección de Cine y Video Experimental nº 1) (2012) pela editora mQ2\* especializada em Cinema e Vídeo experimental, dirigida por Stecconi e Daniel Bohm.

A seguir, analisaremos como este documentário registra, através de uma câmera observacional (Nichols, 1997), uma pós-paisagem na catástrofe e o protagonismo que as cinzas nela desempenham. Puyehue começa com um plano geral de um homem varrendo cinzas na porta de sua casa em um dia ensolarado. Aqui se capta algo duplamente estranho, pois, por um lado, os dias da erupção tornaram-se como noite, o céu estava cinzento, com pouca ou nenhuma visibilidade, e isso continuou por muito tempo. Por outro lado, neste plano inicial aparece a estranheza desse gesto absurdo de varrer algo quase impossível de erradicar (fotograma 3). Este gesto aparece gravado diversas vezes ao longo do filme, vemos insistentemente como pessoas e máquinas geram montanhas de cinzas às margens da estrada.

Este filme está dividido em três capítulos, que são nomes de lugares, o primeiro corresponde a Jacobacci, uma das cidades mais importantes da Linha Sul, famosa por “La trochita” ou Antigo Expresso Patagônico, cuja locomotiva a vapor viaja até Esquel, Chubut. A Linha Sul é a região que circunda a área lacustre, mas está fora dos limites dos Parques Nacionais Nahuel Huapi e Lanín. Esta zona foi relegada da principal zona turística e caracteriza-se por um ecossistema de estepe e planalto e pela atividade pecuária rural. Esta cidade foi uma das mais afetadas pela explosão do vulcão, principalmente porque muitos animais morreram por comer grama infestada de cinzas. O próximo capítulo deste documentário responde à cidade de Bariloche, a cidade emblemática do turismo na Patagônia. Neste segmento as imagens são especialmente cinzentas, com pouca visibilidade, os locais são irreconhecíveis, mesmo para quem vive e conhece esta cidade. E o último capítulo foi filmado na cidade de Villa la Angostura (fotograma 2), em Neuquén, onde houve um grande êxodo de muitos habitantes e aqueles que decidiram ficar sofreram uma grande incerteza sanitária e comercial.

Os planos de Puyehue nos mostram objetos e lugares com um manto cinza, como se estivessem petrificados, como Pompéia depois do Vesúvio. Os espaços cobertos de cinzas falam-nos de uma continuidade territorial, que refuta a possibilidade de separação da paisagem florestal do resto do espaço, tal como o fazem os limites políticos e turísticos. A maioria dos planos deste filme são fixos e gerais, de longa duração[3]. Estes planos fixos mostram-nos o ambiente, a forma como foi

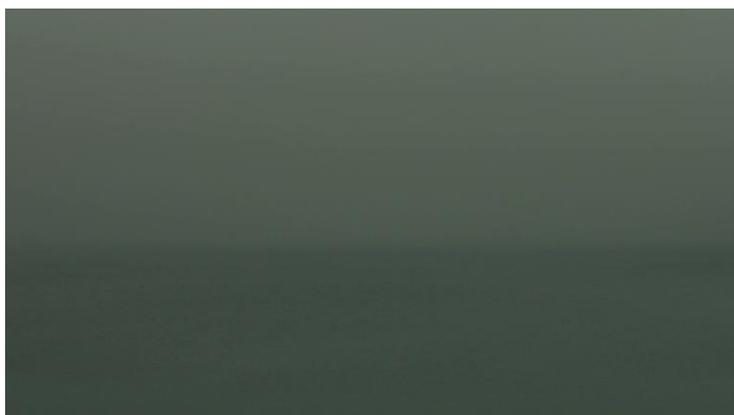


modificado pelas cinzas, e também como os habitantes, humanos e não humanos, se adaptam ao contexto e lutam para sobreviver nessas condições; vemos como os cães levantam poeira e como os cavalos tentam pastar, mesmo que o chão esteja coberto de cinzas. Há também diferentes planos detalhe que focam em objetos, matéria ou, seguindo Latour e Bennet, são filmados “actantes ontologicamente diversos”: uma roseira murcha, um balanço coberto de cinzas, um saco de areia de uma construção parada. No plano final deste documentário há uma imagem pictórica e tátil de uma gama de tons de cinza, onde é imperceptível distinguir uma figura, devido ao desfoque ou à grande densidade de cinzas no ar que nos impede de qualquer nitidez (fotograma 1). Não há perspectiva e, portanto, não há separação entre sujeito e objeto, não há possibilidade de paisagem. Apenas distinguimos um limite difuso, que talvez seja o horizonte, a linha que se forma entre o lago e o céu.

Em seu livro *Geografías Afectivas* (2018) Irene Depetris Chauvin retoma a proposta de visualidade háptica de Laura Marks para pensar como ela se manifesta nos audiovisuais da Argentina, do Chile e do Brasil:

Segundo Marks, na visualidade óptica o olho percebe objetos a uma distância suficientemente grande para isolá-los como formas no espaço. Em contraste com esta separação entre o corpo de quem vê e o objeto, a visualidade háptica seria uma forma de olhar mais próxima, uma vez que tende a mover-se na superfície dos objetos, em vez de mergulhar numa profundidade ilusória, e não procura tanto distinguir formas, mas discernir texturas. Neste sentido, a visão háptica estaria mais próxima de uma forma corporal de percepção, como se os próprios olhos fossem ‘órgãos do tato’ (Depetris Chauvin, 2018, p.68, tradução nossa).

No nosso caso de análise consideramos que este plano final tem um caráter imersivo, uma vez que a cinza se torna um ambiente, parece que vai além da tela e cobrir tudo, inclusive nós, espectadores.





fotograma 1: cena final: o horizonte e o lago cobertos de cinzas

fotograma 2: uma casa coberta de cinzas em Villa la Angostura

Bruno Stecconi e Victoria Sayago, Puyehue (2011)

A nível sonoro, embora prevaleça o som ambiente, que acompanha o realismo documental que a peça propõe, mas em determinados momentos podemos notar a intervenção do desenho sonoro na montagem, já que por um lado aparecem áudios de rádio e por outro, nas já citadas filmagens em formato Super 8, encontramos o silêncio absoluto, gerando assim momentos de interrupção do realismo (fotograma 4). Os referidos áudios de rádio marcam a visão da mídia sobre a catástrofe, um dos áudios ouvidos no capítulo de Bariloche menciona a superposição de “ameaças naturais”: “A contingência desta cinza nos obrigou a focar nesta questão (...) então o colihue, o florescimento e esse risco de probabilidade de contágio do hantavírus[4], ficaram em segundo plano, mas não significa que o processo foi interrompido” (Puyehue, 2011, min. 56,41). Este testemunho reforça a ideia da Patagônia como um espaço onde o tempo é marcado pela evolução dos fenômenos naturais, pela capacidade de agenciamento da natureza que produz erupções vulcânicas, nevascas, inundações, secas, incêndios, etc., são esses os tempos marcantes na vida de seus habitantes.

Para pensar os testemunhos radiofônicos que aparecem neste audiovisual, queremos incorporar a mirada da ecologia política. Romero Toledo e Romero Aravena (2015) nos convidam a pensar os chamados “desastres naturais” como socionaturais, enfatizando suas determinações sociais. Se muitas vezes são considerados um risco ou ameaça, devemos pensar quais os fatores de



vulnerabilidade social (classe, gênero, etnia, faixa etária, situação migratória e segregação socioespacial) e quais as circunstâncias político-econômicas que rodeiam as populações afetadas. Na perspectiva da ecologia política, a vulnerabilidade não é um resultado, mas um estado e uma causa preponderante de conflitos sociais. Em linha com as propostas dos novos materialismos, estes autores propõem que as chamadas catástrofes naturais não sejam consideradas como uma “exceção”, mas sim como uma mutabilidade contingente própria das naturoculturas.

(...) os fenômenos naturais não podem ser analisados sem considerar as relações sociais e as construções culturais; mas também, a natureza não pode ser entendida como algo estático e passivo, mas sim como um actante em movimento que afeta e co-determina a ação social (Romero Toledo e Romero Aravena, 2015, p. 10, tradução nossa).

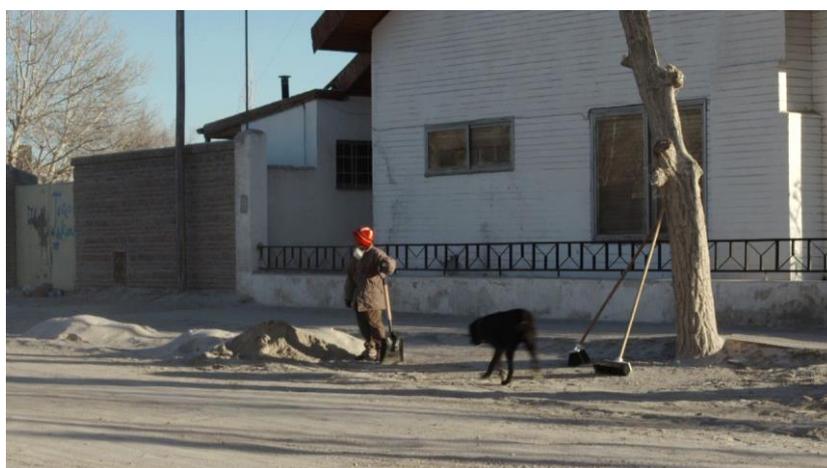
No mesmo sentido, a pesquisadora de Bariloche María Marta Quintana propõe reconsiderar o que chamamos de “natureza”. Ao narrar sua experiência pessoal em uma explosão vulcânica posterior, a do vulcão chileno Calbuco, em 2015, Quintana aproxima-se da proposta de Latour do giro pós-natural:

E temos (pelo menos uma) experiência anterior. Sabemos o quê e o que acontece. Sabemos que estamos numa zona vulcânica e que estas erupções fazem parte de uma ação não humana. A natureza age, ela se comporta. Ela não desabafa sua raiva nem pune ninguém: sofre mutação. Como tudo em todo processo vital, transforma-se. O problema é o segundo sentido, aquele que não torna o fenômeno ‘natural’, mas sim social (Quintana, 2015, tradução nossa).

O tratamento narrativo que Sayago e Stecconi realizam em seu documentário responde ao que na teoria das modalidades no documentário[5] Bill Nichols (1997) chama de “modalidade observacional”. Embora este seja o critério dominante em Puyehue, não ocorre em seu estado puro, pois é interrompido por duas estratégias. Primeiro, as imagens analógicas filmadas em formato Super 8 surgem inesperadamente (fotograma 4), e embora sejam da atualidade e tenham o mesmo objetivo das imagens digitais -sua textura analógica e cor envelhecida nos fazem pensar em um tempo passado, e é então que rompe com aquela ideia de janela transparente típica das câmeras fixas e observacionais que haviam sido apoiadas no filme. Além disso, esta câmera Super 8 – ao



contrário da digital – está em constante movimento, com visões panorâmicas, dando-nos a ideia de um ponto de vista do cineasta que está com a câmera em mãos. Em segundo lugar, as imagens são acompanhadas extradiegeticamente pelos áudios do rádio (fotograma 5). Conforme evidenciado nos créditos finais, os diretores citam áudios da Rádio Nacional Bariloche, discurso proferido pela presidente Cristina Fernández de Kirchner em pronunciamento nacional em 4 de junho de 2011, e um fragmento do programa “Patagonia camino y tiempo”, também da Rádio Nacional Bariloche. Diz na placa final do filme: “Os meios de comunicação de massa (rádio, televisão e jornais) divulgam insistentemente às notícias durante o primeiro mês, tornando então invisível o fenômeno que, no entanto, persiste e cuja projeção é estimada em anos”[6] (Puyehue, Sayago e Stecconi, 2011,). Ou seja, por um lado, há uma clara intenção de problematizar o papel dos meios de comunicação em relação à tragédia, muitos dos quais transmitem de Buenos Aires, gerando uma “invisibilidade” da mesma, e, por outro lado, pretende-se retratar este espaço como subexposto e “periférico”.



fotograma 3: Montanhas de cinzas varridas na cidade de Jacobacci  
Bruno Stecconi e Victoria Sayago, Puyehue (2011)

Ao mesmo tempo, com a incorporação dos áudios radiofônicos rompe com a modalidade observacional que visa que a vida passe sem a intervenção do autor/diretor. Porém, vale esclarecer que mesmo naqueles documentários observacionais considerados “puros”, isso ainda é uma ilusão de transparência, pois na hora de escolher um tema, um enquadramento e a duração de uma tomada também são manipulação do real. Como disse Dziga Vertov na sua proposta de “montagem contínua”[7] (2011), esta ilusão opera de forma semelhante na ciência ou no jornalismo, construindo



um “como se”. Isto é argumentado no livro *A contracultura* (1972), de Theodore Roszak, que desenvolve uma crítica à forma como a ciência aborda o seu objeto de estudo, quem observa como prevalece um “ato objetivo” (especialmente nas ciências naturais), que chama de “ideologia da objetividade”, onde opera um “como se” que funciona como um pacto de credibilidade (1972).



fotograma 4: Um cavalo filmado com câmera Super 8.

fotograma 5: Áudios radiais que aparecem como texto na tela.

Bruno Stecconi e Victoria Sayago, Puyehue (2011)

É na comunidade local, na sua cultura e nas suas memórias, onde deve ser construída esta tensa convivência com o que chamamos de catástrofe socionatural, para que deixe de ser tratada como



uma “emergência” e as políticas e ações do Estado não sejam pontuais e circunstanciais. Voltando à ecologia política, que afirma que

(...) a natureza não pode ser entendida como algo estático e passivo, mas como um actante em movimento que afeta e co-determina a ação social: o “natural” e o “social” não podem ser analisados independentemente, mas sim como multidimensionais e profundamente conectados (Romero Toledo e Romero Aravena, 2015, p.21, tradução nossa).

Ou seja, a proposta da ecologia política está em sintonia com a das “naturoculturas” de Haraway: se o que chamamos de natureza não é mais considerado como uma alteridade, como um objeto a ser dominado, cabe perguntar como ocorreu a mudança de paradigma que propõe que a concepção de pós-natureza pode contribuir para uma melhor convivência entre humanos e não humanos, especialmente em momentos de sobrevivência e extrema fragilidade.

Como mencionamos, as câmeras em Puyehue retratam os efeitos da erupção do vulcão em três espaços diferentes do norte da Patagônia argentina, permitem ver e ouvir não só as pessoas, mas também para principalmente nas coisas, são cúmplices delas. Ambas as câmaras, tanto a digital como a analógica, parecem querer dissolver os binários vida/material, humano/animal, orgânico/inorgânico e estabelecer uma agência mais distributiva, onde não só o humano importa, onde a humanidade deixa de ser o degrau mais alto do mundo natural, como propôs Bennet, e onde poderíamos considerar plantas, animais e objetos como personagens deste filme. Desta maneira, a experiência audiovisual gera “(..) novas formas de circulação da palavra e exibição dos modos visíveis e inéditos de organização espacial, que abrem o horizonte para novas rupturas com o dado e até mesmo com o possível” (Cortés Rocca e Horne, 2021, 6, tradução nossa). É através de todos estes elementos naturoculturais, substâncias não humanas e humanas, que se constrói um relato coral sobre os efeitos da explosão do vulcão onde as vozes são humanas quanto não humanas.

#### **A visibilidade dos terceiros espaços: Los dos muertos de Manque La Banca**



O diretor audiovisual *Manque La Banca* nasceu em San Carlos de Bariloche, uma das principais cidades da Patagônia argentina por seus cenários turísticos. Esse espaço aparece claramente em seus dois longas-metragens: *Los muertos dos* (2016) e *Esquí* (2021). Neste trabalho focaremos em sua obra-prima *Los muertos dos* (2016), que estreou na 32ª edição da *Competencia de Cine y Video Independiente* de Cipolletti, Río Negro. *La Banca*, junto com a equipe da produtora *Parquee*, realiza um filme de ficção científica onde dois personagens viajam por uma Bariloche pós-apocalíptica, como se fossem sobreviventes. A cidade e seu entorno se transformam em um espaço repleto de construções em ruínas e elementos descartados. Estamos interessados em observar como retrata essa pós-paisagem desmembrada e as vivências dos personagens sobre esse espaço, onde estão em constante interação com substâncias que costumamos considerar inertes, como escombros e sucatas. Consideraremos como este filme recupera lugares omitidos pela visibilidade hegemônica, e neles reinventa experiências possíveis -porém impensáveis- no cenário atual.

Os personagens principais são Henry e Piuqué, dois adolescentes que vagam sem rumo por esta estranha e atemporal Bariloche, embora, pelas conversas que mantêm, possamos entender que estão na atualidade, pois se referem, por exemplo, à plataforma de vídeos Youtube. Não há um tempo cronológico claro, pois às vezes é verão, outras vezes chove e também há neve. Ao longo do filme podemos perceber como os personagens, que parecem ser exploradores locais -sempre com uma mochila e um skate nos ombros- vão se misturando cada vez mais com o ambiente, até se tornarem praticamente canibais: vivem nos bosques, saqueiam um supermercado deserto, fazem fogueiras junto das quais leem livros de biologia e aprendem sobre células, uivam, desenham as mãos com caneta marcador, fazendo tatuagens caseiras e acabam completamente nus, vestidos de sunga caçando uma lebre (fotograma 7). Esta ficção científica caseira brinca com recursos típicos das convenções do cinema de gênero, como filmes de terror ou de aventura. Sabemos que os personagens são de origem patagônica, pois conhecem, por exemplo, os tipos de neve ou invocam lembranças da infância ligadas às nevadas. Assim começa o filme, com a narração do protagonista e algumas tomadas da base do Cerro Cathedral dizendo:

Conheço três tipos de neve: a neve do oeste, úmida e pesada, vem direto da serra, se acumula, bosques de coihues e lengas, também conheço a neve do leste, vem do mar, atravessando a estepe, essa neve não chega até às montanhas, acumula-se lentamente nos bairros, é fina e seca, como poeira. Às vezes a neve vem do sul, é quando está mais frio, é uma onda polar (*Los dos muertos*, 2016, min. 1,39).



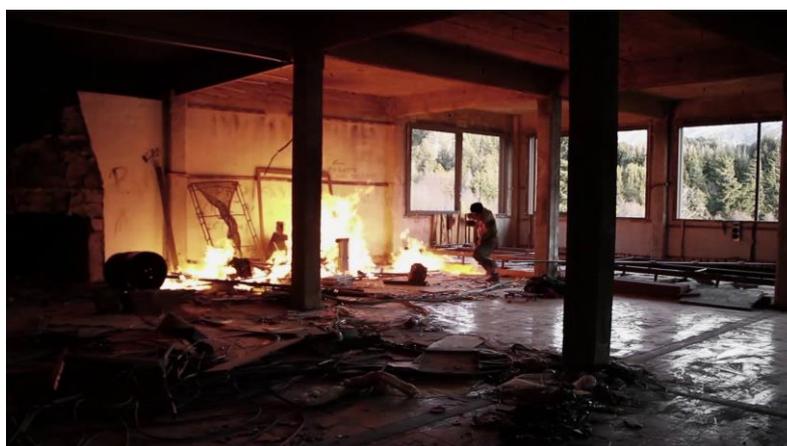
---

Começa então a música que será um dos principais motivos ao longo do filme[8]: ao seu ritmo as imagens sucedem-se em alta velocidade como se fossem um flashback ou um flash forward, próximo da estética do videoclipe, onde é o som que parece guiar as imagens e os cortes da montagem. Em vários momentos a história é suspensa e irrompem imagens de outros espaços e de outros tempos, algumas vistas através de um prisma, fragmentando a imagem em várias partes, mais tarde entenderemos que respondem a momentos posteriores do filme. Às vezes aparece uma narração externa, que não é dos personagens, com um efeito que a torna irreconhecível, quase robótica ou fantasmal, como se fosse um Deus externo falando com eles.

São poucos os espaços reconhecíveis pelo público em geral, exceto os teleféricos do famoso Cerro Catedral, o maior centro de esqui de inverno da Latinoamérica. Depois aparecem lugares que só são reconhecíveis pelos habitantes da cidade como o “elefante cinza”, uma construção abandonada localizada em um bairro central que seria usada como Centro de Congressos e Convenções de San Carlos de Bariloche, projeto que teve vários altos e baixos, mas nunca foi finalizado (fotograma 8). Este espaço registrado no filme nos lembra o trabalho do artista Robert Smithson, que trabalha com lugares que parecem suspensos no tempo. Smithson está interessado em paisagens industriais em ruínas, espaços pertencentes a um momento indefinido, de origem difícil de identificar. São de certa forma não-lugares onde ele considera que o futuro está perdido. Ele cunha o termo “ruínas ao avesso”: “(...) Trata-se do oposto das ‘ruínas românticas’, pois, aqui, os edifícios não se desfazem em ruínas depois de construídos, mas erguem-se em ruínas antes mesmo de existir” (Smithson, 1994, p. 182), como aconteceu com este projeto. Há também uma cena no hotel abandonado da lagoa El Trébol, que foi incendiado repetidamente. Ali os personagens demonstram, mais uma vez, que conhecem a história daquele local, ao narrarem as tensões típicas da lógica turística: “Nunca tinha entrado no hotel, acho que está abandonado há anos, antes de queimar já estava abandonado” (Los muertos dos, 2016, min. 12,50) e continua “Eu tinha ouvido falar que havia todo um movimento ambientalista, que queria fazer da lagoa uma reserva e que aquele hotel não poderia ser feito ali” (Los muertos dos, 2016, min. 13). Com este relato, Piuqué coloca em cena as tensões políticas entre a ecologia e os negócios turísticos que atravessam este território. O antropólogo Gastón Gordillo propõe uma diferenciação conceitual entre ruína e escombros. Se as primeiras são



um objeto reificado e patrimonial, um objeto de contemplação que pertence ao passado, o termo escombros, contrariamente, coloca a ênfase “(...) na destruição e na violência –não só do tempo mas, sobretudo, dos processos sociais e políticos que ali deixaram os seus efeitos” (Cortés Rocca, 2017, p. 21, tradução nossa). Seria o caso deste hotel, onde vemos os escombros do modelo económico do turismo. E a esta violência do tempo e dos processos sociais, os personagens respondem com mais uma camada de destruição, pois não contemplam este espaço, mas sim, ao ritmo de uma música frenética, andam de skate, provocam incêndios e destroem (ainda mais) as estruturas do edifício (fotograma 6).



fotograma 6: incêndio no Hotel El Trébol  
Manque La Banca, Los dos muertos (2016)

Outro espaço que aparece retratado é o bairro de Villa Los Coihues, próximo ao Lago Gutiérrez, bairro de origem do diretor. É necessário considerar que esta área foi construída como uma “zona de descarte”, pois mesmo fazendo parte do Parque Nacional Nahuel Huapi, foi o território selecionado pela Administração do Parque Nahuel Huapi para extrair madeira para os hotéis, antes da chegada do gás. Muito perto está o depósito de lixo que, durante a última ditadura militar, foi declarado que nunca pertenceria a Bariloche. Este espaço insere-se na lógica do descarte territorial permanente, necessário como reverso da construção da paisagem idílica proposta pelo turismo. Uma cena importante deste filme se passa no interior da pedreira de Villa los Coihues. Devemos considerar que as pedreiras são “zonas de sacrifício” de exploração mineira e, como geralmente estão abertas para o céu, poderíamos considerá-las como cicatrizes na superfície do território. Lá



os personagens Henry e Piuqué constroem uma espécie de totem de sucata, com restos de carros abandonados ou queimados que ali são encontrados. Em relação ao desperdício tecnológico, Jussi Parikka fala de “mídia zumbi”, ou seja, mídia morta que se recusa a desaparecer porque “a mídia nunca morre, mas persiste como resíduo de lixo tóxico (...)”. (Parikka, 2020, 99, tradução nossa). Essa dimensão ecológica da tecnologia obsoleta se completa com a visão de Gisela Heffes (2012), que afirma que sempre foi um problema o que fazer com o lixo. Quando um sistema de coleta de lixo é organizado, geralmente são escolhidos locais distantes das cidades para a construção de lixeiras. O lixo encontra-se atualmente num espaço de não visibilidade, sendo relegado a espaços que constituem um “terceiro espaço”. Mas muitas vezes as cidades crescem rapidamente e acabam absorvendo dentro de si os lixões (como aconteceu no caso de Bariloche).

Este filme torna visíveis diferentes substâncias não humanas: os escombros, os resíduos, que nos mostram as cicatrizes do território, ou os projetos inacabados, abandonados, truncados, frustrados. A câmera viaja, através de longas visões panorâmicas, até locais que servem de depósito ou esconderijo para tudo o que não entra pelo lado visível, na Bariloche que costuma ser mostrada. Mas também nos convida a ressignificar esses espaços. Talvez os mortos que o título anuncia não sejam os protagonistas, mas sim os próprios projetos de construção de paisagens turísticas. Ao documentar as cicatrizes de um território coberto de lixo, *Los muertos* dos inverte essa condição de invisibilidade do “terceiro espaço” que Heffes mencionou sobre o tratamento do lixo. E, seguindo a proposta de Parikka, este filme sugere que os resíduos não estão mortos, são zumbis. Eles permanecem em um estado intermediário que não podemos fazer com que desapareçam completamente. Se recuperarmos as nossas propostas iniciais que propõem considerar o material como uma entidade viva, poderíamos pensar que os resíduos habitam uma sobrevivência e podem nos contar as histórias de um lugar.

Há uma virada no filme quando a voz de Manque, o diretor, aparece pela primeira vez, dando instruções ao ator e a história ficcional termina abruptamente. A seguir, aparecem várias das pessoas que trabalharam nele dando depoimentos sobre o projeto. A ficção é assim abandonada e entra no âmbito do documentário, quase como se fosse um backstage ou uma compilação de entrevistas pós-filmagem. Os seguintes 45 minutos são dedicados a retratar os trabalhadores do filme na cidade de La Plata, Capital da Província de Buenos Aires, conversando com o diretor sobre



as decisões que tomou no processo, revelando assim as condições de produção. Na conversa é revelado que o projeto surgiu em 2011, para concluir o trabalho final da disciplina Realização IV do curso de Design Audiovisual da Universidade Nacional de La Plata. Nota-se também que grande parte das cenas do filme foram feitas sem roteiro – algo raro no cinema de ficção. Da mesma forma, há alguns debates a respeito do olhar para a câmera -algo incomum também no cinema de ficção-, do uso da música, ou ainda, zombam de si mesmos e parecem se arrepender de certas cenas filmadas. O fim deste segmento é a destruição do prisma com o qual foram feitas várias tomadas do filme. “Poderíamos dizer que é a morte de uma estética?” (Los muertos dos, 2016, min. 1,25) diz o diretor, ironicamente sobre suas decisões. Por fim, o filme entrevista os atores refletindo sobre seus personagens. Primeiro Agustín Giovani (personagem de Henry) aparece em La Plata e depois Micaela Gai (personagem de Piuqué), retratada no Cerro Otto em Bariloche. Dessa forma, o filme contém dentro de si diferentes camadas, vários filmes ou curtas de gêneros diferentes, como uma boneca russa, que contém dentro de si várias mais, que vamos descobrindo aos poucos. Assim como Puyehue, os modos de registro audiovisual são híbridos, incluindo diferentes gêneros e configurações de câmera.





fotograma 7: Canibalismo.

fotograma 8: cena final da parte ficcional, o “elefante branco”.

Manque La Banca, *Los dos muertos* (2016)

### **Conclusões: uma imaginação material audiovisual**

Neste trabalho, os dois filmes analisados constroem elementos ou personagens não-humanos como as substâncias de escombros, resíduos e cinzas, uma pós-paisagem audiovisual, estabelecendo, como propõe a imaginação material, um elo entre estética, política e ecologia. Não se trata mais de um sujeito que objetiva o mundo, mas de uma rede de relações naturoculturais e de actantes ontologicamente diversos que constituem um ambiente. Consideramos que nos audiovisuais trabalhados se faz um gesto, tanto político quanto ecológico, de valorização dos espaços relegados -ou terceiros espaços nos termos de Heffes- devido à visibilidade oficial imposta pela lógica do turismo que atravessa esta região: como Jacobacci, a cidade estepe que Puyehue retrata em seu primeiro capítulo, ou as áreas de descarte e projetos truncados de Bariloche, presentes em *Los dos muertos*. Ambos os filmes resgatam e constroem temporalidades que transcendem o tempo imposto pela cultura ocidental, esse tempo linear, progressivo, homogêneo. Com a explosão do vulcão Puyehue o tempo pareceu parar, as cinzas ocuparam todos os espaços e até apagaram a visibilidade que nos permite construir um horizonte e, portanto, uma paisagem. E também em *Los muertos dos*, com a temporalidade zumbi estabelecida pelas sucatas e escombros nas visitas ao hotel abandonado, e às áreas de descarte e sacrifício.



A nível estético, ambos os filmes concordam que as suas estratégias narrativas não se dão no seu estado puro, quer pela utilização de diferentes formatos e formas de filmar em Puyehue, que o tornam um documentário observacional com algumas exceções visuais e sonoras, quer pela mistura de gêneros que ocorre em Los muertos dos, começando como um filme de ficção científica e terminando como um documentário metadiscursivo. Quanto aos elementos materiais presentes nesses audiovisuais, Puyehue propõe um diálogo com o material onde se combinam arquivos cobertos de cinzas: os arquivos de rádio, os da câmera digital observacional e os gravados em Super 8. Essa mistura nos convida a pensar na capacidade de agência da natureza onde um vulcão é uma fonte de ação não humana; que é capaz de “fazer coisas” e alterar o curso dos acontecimentos, mas esse vulcão também convive com outros seres: animais, plantas, objetos, e ao passar pelas imagens e sons de todos eles, o conceito de “desastre natural” é redefinido. Em Los muertos dos, observamos como, com uma temporalidade fragmentária e uma estética de videoclipe, encenam os destroços resultantes da destruição e da violência de diferentes projetos políticos e econômicos ocorridos em Bariloche: um hotel turístico incendiado, um sucateiro ou um centro de convenções que ficaram inacabadas. Esses lugares permanecem no território como cicatrizes, em estado de zumbi e nos lembram que nada desaparece completamente e que no tempo do fim da paisagem o que resta são conjuntos compostos por naturoculturas, das quais formam parte máquinas, vulcões, pessoas, edifícios, vidros, metais e lixo.

## Bibliografia

ANDERMANN, Jens. **Tierras en trance**. Arte y naturaleza después del paisaje. Metales pesados, 2018.

BENETT, Jane. **Materia vibrante. Una ecología política de las cosas**. Caja Negra editora, 2022.

CORTÉS-ROCCA, Paola. “Vestigios del futuro”. In Bruma, Porter, Santiago. **Larivière**, pp. 23-55. 2017.

CORTÉS-ROCCA, Paola. **El tiempo de la máquina**: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación, Colihue. 2011.



CORTÉS-ROCCA, Paola; HORNE, Luz. “La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea”. **Estudios de Teoría Literaria**. Revista digital: artes, letras y humanidades, 10.21: 4-15. (2021).

DEPETRIS-CHAUVIN, Irene. **Geografías afectivas**. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017). Latin America Research Commons, 2019.

FRANCO, Irene. “Nada depende del cristal con que se lo mire. Conversación con Manque La Banca, director de Los muertos dos”, **Pulsión**, 2017. <https://revistapulsion.tumblr.com/post/152690026940/nada-depende-del-cristal-con-que-se-lo-mire>

GATTÁS VARGAS, M. [Entrevista a Bruno Stecconi e Victoria Sayago]. Archivo de produção própria. Bariloche. (2020).

GORDILLO, GASTÓN . **Escombros**. La supervivencia de la destrucción, tradução de Fermín Rodríguez. Siglo XXI, 2017

HARAWAY, DONNA “Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles” Tradução Elena Casado. **Política y Sociedad** 30. pp 121-163. 1999.

HEFFES, Gisela. **Políticas de la destrucción/Poéticas de la preservación**. Beatriz Viterbo, 2013.

LATOUR, BRUNO. “Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las artes y la política”. **Cuadernos de Otra parte**: Revista de letras y artes, no. 26, pp. 67-76. [Conferencia pronunciada en el French Institute de Londres en noviembre de 2011], 2012.

Esperando Gaia. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, seção Extra! [conteúdo exclusivo online], fev. 2021.

NICHOLS, Bill, **La representación de la realidad**. Cuestiones y conceptos sobre el documental, Paidós, 1997.

PARIKKA, Jussi. **Una geología de los medios**. Caja Negra. 2021.

QUINTANA, María Marta. “Explotó el Calbuco”. **Anfibia**. 23/04/2015. 2015 <http://revistaanfibia.com/cronica/exploto-el-calbuco/>

RÍOS, Valeria. “Restos espectrales: materialidades residuales y representación del territorio en documentales latinoamericanos”. **Estudios de Teoría Literaria**. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2021, vol. 10, n° 21, pp. 55-67. Universidad Nacional de Mar del Plata. 2021.



---

ROSZAK, Theodor. **El nacimiento de una contracultura**. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil. Editorial Kairós, 1981.

SIMMEL, George. **“Filosofía del paisaje”**, El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura. Península, 1996.

SMITHSON, Robert. **Robert Smithson**: selección de escritos, Alias, 2009.

VERTOV, Dziga. **Memorias de un cineasta bolchevique**, Capitán Swing libros, 2011.

### Videografía

Sayago V. e Stecconi B, (2011) [filme]. **Puyehue**.

La Banca, M. (2016) [filme]. **Los muertos dos**.

*Recebido em: 15/10/2023*

*Aceito em: 15/11/2023*

---

\* Trata-se de uma tradução de artigo originalmente publicado em espanhol na revista *Cuadernos del CILHA* e uma publicação que está coberta por uma Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

[1] Instituto de Estudios en Ciencia, Tecnología, Cultura y Desarrollo Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas Universidad de Buenos Aires. Email: [fotovintage@gmail.com](mailto:fotovintage@gmail.com)

[2] Como veremos mais adiante, este termo procura destacar as determinações sociais e políticas de qualquer catástrofe.

[3] Na entrevista que realizamos com os cineastas, eles ressaltam que essa decisão estética estava lá desde o início: “A ideia surgiu porque já tínhamos uma ligação forte com a Patagônia [...] e a certa altura descobrimos o erupção do vulcão Puyehue [...] E nos ocorreu, por que não vamos filmar o acontecimento de outro lugar, não documental, mas mais estético, não para fazer uma história da catástrofe, mas para ter algo objetivo e concreto sobre o que estava acontecendo? Por isso propomos planos fixos e de longo prazo” (Vargas M., comunicação pessoal, 2020, 1m50s).

[4] A doença por hantavírus é uma zoonose emergente causada por vírus RNA pertencentes à família Bunyaviridae. São transmitidos ao homem por roedores silvestres, reservatórios naturais da infecção, que apresentam infecção



---

crônica assintomática com viremia persistente e eliminam o vírus através da urina, saliva e excretas. Na Norpatagônia, durante a época de floração da cana colihue, há mais sementes e isso faz com que milhares de ratos pareçam se alimentar e assim o hantavírus se espalha rapidamente.

[5] O 'modo de observação' enfatiza a não intervenção do diretor. Esse tipo de filme cede “controle”, mais do que qualquer outra modalidade, aos acontecimentos que se desenrolam diante da câmera. Em vez de construir um quadro temporal, ou um ritmo a partir do processo de edição, os filmes observacionais baseiam-se na edição para realçar a impressão de temporalidade autêntica. Na sua variante mais genuína, são completamente descartados comentários em voz off, músicas fora da cena observada, intertítulos, reconstruções e até entrevistas.

[6] Em entrevista que realizamos com os diretores, perguntamos a eles sobre esse procedimento de câmera: “Plantamos a câmera e deixamos gravando e quase não tivemos interação com as pessoas [...] ficamos assim e observamos” (Vargas, comunicação pessoal, 2020, 3m40s). Ou seja, procuravam uma forma de deixar a realidade falar, típica de um estilo documental que tenta a mínima intervenção possível do realizador.

[7] Em sua proposta de “montagem contínua”, Vertov (2011) diz que a montagem é a operação fundamental do cinema; considera que esse procedimento não se apresenta apenas na pós-produção ou na montagem, mas possui muitas etapas. Qualquer filme está em edição desde o momento da escolha do tema até o lançamento do filme final. Podemos distinguir três momentos: 1) a montagem é o inventário de todos os temas documentais que estão relacionados, diretamente ou não, com o tema discutido. 2) O plano temático é montado e a montagem é o resumo das observações feitas pelo olho humano sobre o tema discutido. 3) E, por fim, a montagem central: resumo das observações inscritas no filme. Como resultado final de todas essas misturas, deslocamentos e cortes, obtemos uma espécie de equação visual.

[8] Este filme pode ser pensado como um musical, já que a música é onipresente ao longo do filme, como se estivesse em estado de latência. Há motivos que aparecem e desaparecem, embora nunca completamente. Como diz o depoimento audiovisual de Antú La Banca – irmão de Manque – responsável pela sonoplastia do filme, a proposta era semelhante ao que certa vez propôs o músico experimental John Cage: “[...] que o som ambiente se transforme em música” (La Banca, 2016, 60m03s). Assim testemunhamos como, por exemplo, o bater de uma pedra se transforma num ritmo que funciona como motivo do aparecimento de uma canção.