laFuga

Affonso Uchoa

"Me gusta crear y construir con el tiempo, tomar el tiempo como un factor fundamental para la creación de la película"

Por Héctor Oyarzún

Tags | **Cine documental | Documental performativo | Procesos creativos | Brasil**

Héctor Oyarzún nace en Punta Arenas en 1993. Es egresado de la escuela de cine de Universidad de Valparaíso. Actualmente termina su tesis para el Magister en Estudios de cine de la Universidad Católica de Chile. Programador de CineClub Proyección y colaborador del sitio El Agente Cine.

Las películas de Affonso Uchoa son inseparables de su método de trabajo. Si a primera vista sus cuatro largometrajes comparten rasgos con otras obras donde lo político aparece frecuentemente como primera etiqueta, también es capaz de alejarse de los sitios esperados. Uchoa trabaja con actores no profesionales, pero nunca viene desde "afuera", porque siempre se trata de amigos o de gente de su barrio. Las películas de Uchoa muestran la realidad de la periferia brasileña, al mismo tiempo que entienden que esta realidad se trabaja y es inseparable de pensar también en su forma fílmica. Uchoa no cae en los lugares comunes del cine político porque no pretende nunca mostrar la realidad de manera transparente o "desnuda".

La siguiente entrevista ocurrió a propósito de *Siete años en mayo* (2019), su último obra. Co-escrita y protagonizada por Rafael dos Santos Rocha, la película se disfraza de confesión en primera persona (aunque algo de eso tiene) para crear un relato más amplio sobre la violencia policial, la pobreza como condena y la situación brasileña. A partir del mediometraje y sus estrategias políticas y fílmicas, que en el caso de Uchoa van de la mano, recorrimos la filmografía y la visión del cine del joven director brasileño.

Héctor Oyarzún: Para comenzar, podríamos comentar cómo se gestó *Siete años en mayo*, **desde la idea y los primeros días de trabajo. ¿Cuánto se demoró el proceso y desde cuando lo venías gestando?**

Affonso Uchoa: Para *Siete años en mayo,* tuve la idea de hacer la película cuando estaba en el proceso de *A Vizinhança do Tigre* (2014), en el 2012 o por ahí. Rafael dos Santos, el actor y centro de la película, que también es coguionista, es mi amigo y vive cerca de mi casa. Yo lo conozco desde el 2006, 2007, por ahí. De la nada no supe qué pasó con él, porque no lo encontraba más por el barrio, solo sabía que había desaparecido, pero no sabía bien que había pasado. Después me dijeron, y cuando escuché la historia de parte de amigos, de gente que lo conocía, me pareció totalmente brutal. Después de unos años, él volvió al barrio, lo pude encontrar de nuevo, y ahí él me contó lo que había pasado, lo que me pareció tremendo. Me contó todo lo que había pasado, la noche de la tortura y todos los efectos que trajo en su vida desde ese día. Desde esa noche tuve ganas de hacer una película. Tuve la idea de que podría ser interesante hacer la película con él, una película para poder contar esta historia. Me pareció una historia muy potente, muy fuerte, y muy representativa de lo que es Brasil. Tuve esta idea, pero después la idea se quedó conmigo porque Rafael volvió a la carretera, cambió de ciudad nuevamente. Y no sabía que había pasado con él. Solo lo encontré de nuevo en 2012, cuando estaba casi al final de mi trabajo en *Vizinhança*. Lo encontré en Belo Horizonte, estaba viviendo en la calle en ese momento. Lo encontré de la nada, un amigo lo había visto en la calle, y me dice "mira, encontré a Rafael, vamos a hablar con él". Entonces, le dije que tenía ganas de hacer una película y le pregunté qué pensaba al respecto. Lo hablamos como si fuera un ensayo, le hice una entrevista en la calle con un amigo suyo que estaba viviendo junto con él. Hicimos un pequeño ensayo que no era para la película, como si

fuera solo un encuentro entre nosotros.

A él le gustó la idea. Pero, de la nada, volvió a São Paulo, cambió de ciudad otra vez, y no lo pude encontrar. Solo lo pude encontrar de nuevo en 2015, cuando ya había vuelto al barrio definitivamente para quedarse acá. Ahí le pregunté nuevamente si tenía ganas de hacer la película, porque yo todavía las tenía, y él tenía ganas todavía de hacerla. Empecé, entonces, a planear la película, a planear la aplicación para un fondo aquí en mi ciudad. Postulé con un proyecto, fue aprobado, y empezamos en 2016 a pensar efectivamente la película. Ese fue el proceso desde que escuché la historia y me pareció fuerte, y tenía ganas de hacer una película para que esta historia fuera escuchada, para que no muriese en la oscuridad, que no muriese sin que la gente supiera lo que le había pasado a Rafael. Y, sobre todo, para que esta historia no se quedara solamente con él. El cine podría construir esta dimensión colectiva, esta dimensión general sobre la historia de Rafael. Pero hasta tener las condiciones para eso, tomó 4 años. Desde que lo encontré y grabé la entrevista hasta que él volvió al barrio y tuvimos condiciones para hacerlo.

Oyarzún: Sobre eso mismo, pensando en la estrategia fílmica para armar una historia como esta, hay algo central en *Siete años en mayo*, **que es el plano secuencia que estructura la película. Hay algo en la duración de ese plano que, cuando uno ve la película por primera vez, te hace cambiar la actitud de escucha. Primero, uno se queda esperando un corte, pero cuando asumimos que este no va a llegar, hay que prestar una atención cuidada al relato y crear imágenes propias. Me interesa eso porque en esta película, y en tus películas anteriores, cuando un personaje le cuenta algo a otro dentro del plano, hay una disposición de escucha, y también una idea respecto a la forma en cómo quien cuenta organiza el relato. Las estrategias narrativas que existen al contar una historia cotidiana. En** *Siete años en mayo* **están muy presentes ambas cosas.**

Uchoa: Eso es verdad. En el fondo, creo que me interesa la memoria de la gente, la memoria de los excluidos, de la gente sin poder. Me interesa porque siento que, en la sociedad brasilera especialmente, uno de los efectos más perversos es eliminar la posibilidad de memoria, de permanencia de la gente marginada, de los pobres. Esto me interesa porque son personas que no tienen accesos, en general, a los medios tradicionales de construcción de memoria, de poder transmitir sus experiencias a los otros. Es gente que no escribe, que no produce arte de manera constante. Es gente que solo vive en la memoria de los otros, en sus amigos, sus conocidos. Sobreviven en la palabra, en las historias que los otros cuentan de sí mismos para el resto, esto me interesa. De hecho, desde *Vizinhança*, las películas están organizadas alrededor de esta idea, de la construcción de una memoria, de experiencias de vida de los personajes.

Con respecto a *Siete años*, para mí, la construcción de la película es muy sencilla. Es una película simple. Lo que más quería era que esta historia fuera contada y estaba muy seguro que la mejor manera de contarla era darle a Rafael la voz para hacerlo. Hacer que en la película pueda hacer lo que no ha podido en la sociedad, en la vida. Entonces, ya sabía cuando empecé a pensar la película que lo principal de esta iba a ser Rafael contando su historia. Entonces, empecé a tratar de crear otras cosas para que la película no fuera solamente eso, porque tampoco me gustaría que fuese solamente un relato, quería también que el lenguaje del cine trabaje junto a este relato para construir otra cosa. Esta otra cosa era, para mí, una idea colectiva, una idea general de lo que pasa con Rafael, porque no pasa solamente con él, sino que pasa con mucha gente. Entonces, todo lo que pensé era para construir este puente desde lo individual a lo colectivo. Partir del relato y construir otras cosas junto con él. Desde ahí, tuve otras ideas de escenas y cosas para hacer, pero el relato también me intrigaba y pensaba en él, por lo que quería que el relato tomase mucho tiempo, para que la gente se enterase de lo que la historia era, se enterase de lo que Rafael cuenta y, al mismo tiempo puedan percibir la construcción que hace del relato mientras lo cuenta, que no parezca nada más alguien que pasaba la calle y le pregunté por su vida. Hay una construcción de cine junto con Rafael y su relato. El relato sería una síntesis para exponer un testimonio personal y un trabajo de construcción de cine junto a la persona para poder transmitir ese relato.

Oyarzún: A propósito de ese trabajo, en los créditos de la película aparece que el rodaje fue de septiembre a septiembre, un año entero. Creo que tiene que ver con lo que estás diciendo, con mostrar que existe un trabajo de preparación, sobre todo cuando aparece el contraplano y se evidencia la puesta en escena de una ficción en la mitad. Pero, al mismo tiempo, una ficción tradicional tampoco tendría un rodaje de un año, no es un tiempo que se ajuste a los rodajes

condensados que tienen las ficciones, por lo demás, siempre por razones económicas. Es algo que también se nota en tus películas al tener de coguionistas a sus protagonistas, en el caso de Rafael y de los chicos en *A Vizinhança do Tigre*, **que también tienen créditos de guion. ¿Qué relación ves entre tus películas y ese tipo de trabajo?**

Uchoa: Sí, las películas que hago tienen un proceso muy diferente del proceso industrial y tradicional del cine. A mi me gustan los procesos largos, me gusta ir creando la película mientras el tiempo pasa. No me gusta la idea de eficiencia presente en el cine de ficción, y no me gusta la idea económica, sobre todo, que hay por detrás de esta eficiencia. Me gusta pensar el proceso creativo como algo que cuenta con pérdidas. Se pierde el tiempo, se pierden algunos esfuerzos. La pérdida es algo que no se aprovecha, es lo que genera la creación. No me gusta la idea de entrar en el momento de rodaje con la intención de que la escena salga a la primera, en un día o dos. Me gusta crear y construir con el tiempo, tomar el tiempo como un factor fundamental para la creación de la película. Esto tiene que ver, en estas películas, con que son películas creadas en un relación de intimidad con la realidad. Con personas locales, con historias, con vidas que son reales. Entonces, para mí, el tiempo en mi proceso de trabajo tiene que venir con una inseguridad creativa. Es una preferencia personal, por supuesto, pero también tiene que ver con el tiempo necesario para encontrar la medida justa para generar el encuentro entre la creación y la vida, la realidad de las personas y sus vidas, que forman parte de la película. No me gusta la idea de considerar esos factores –espacios, personas, vidas– como si fuesen elementos al servicio de mis ideas. Me gusta generar la ideas en conjunto, en el encuentro con todos ellos. Esto necesita tiempo. Se necesita tiempo para encontrar la medida justa del encuentro, el punto medio entre mis ideas, entre la construcción cinematográfica que quiero plantear en la película, con las vivencias y la parte íntima de las ideas de la gente.

Con *Siete años* es bastante parecido. Tiene que ver, sobre todo, con el relato. En verdad, todo ese tiempo dilatado y la decisión de volver a rodaje para grabar más cosas, o hacer nuevamente cosas que ya habíamos hecho, tiene que ver con el relato y algunas escenas de ficción, pero fundamentalmente con el relato. En el primer momento de rodaje, yo había hecho el relato de manera distinta de lo que quedó en la película. En el comienzo, como te había dicho, me interesaba hacer el encuentro entre el relato y su verdad testimonial, la verdad del relato de Rafael, y la construcción del cine. Me interesaba plantear en los espectadores una desconfianza sobre la verdad de lo que están escuchando. Para mí, la desconfianza es productiva, es interesante. No me gusta la idea algo televisiva de decir "mira, esta es la verdad, esto es una confesión". Me gusta que hayan elementos de construcción de cine que sean perceptibles, para que la idea de la verdad no sea tan clara, que no sea una idea de verdad tan simple. Esta confusión entre lo que es real y lo que es construido, entre lo que está diciendo por sí mismo o por una instrucción, esta duda, para mí es interesante, es productiva. Me gustaría también encontrarla en *Siete años en mayo*.

Mi primera idea para construirla fue hacer el relato de manera continua, pero grabarlo en locaciones distintas. Grabé el relato en siete u ocho espacios. Mi plan inicial era hacer un montaje en el que Rafael mantenía su relato continuo mientras nosotros íbamos a cortar entre diferentes espacios. Él estaría contando su historia, pero las locaciones irían cambiando. En mi cabeza yo le llamaba a esto un "documental Maya Deren". Después me di cuenta que esto no hacía ningún sentido. No era tan buena idea. Pero alcancé a hacer parte de esto y probamos cómo hacerlo de esta manera. Cuando fuimos al montaje con João (Dumans), nos dimos cuenta que no era la mejor manera de hacerla. También me di cuenta de que no era la manera de llegar a la relación entre la construcción del lenguaje y la verdad testimonial. Me di cuenta de qué la forma en que la había construido, con estos saltos entre diferentes espacios, estas alteraciones del paisaje, funcionaban como una distracción para el espectador. El espectador no se enteraba, no se sentía hipnotizado por la historia de Rafael. Me di cuenta cuando hicimos el primer armado que la forma era como una molestia, un obstáculo para la comprensión de la historia de Rafael. Me di cuenta de que estaba completamente equivocado, la película no debía ser así. Esta película había nacido para la historia de Rafael, tenía un compromiso con esta historia y la memoria de él, con la verdad de lo que había sufrido, y si la forma estaba por arriba de eso, entonces no me gustaba. Me di cuenta que tenía que cambiar todo, que tenía que ser más simple.

Entonces tuve la idea de hacer el relato en un plano único, en un solo lugar, para concentrar la forma y la estructura de la película con la idea de que la gente pudiese comprender y sentirse hipnotizada con la historia de Rafael. Ahí tuve la certeza de que el trabajo de construcción iba a ser más sutil, esta

duda que me gustaba crear en los espectadores, que puedan decir "mira, acá hay algo que queda fuera de un relato totalmente documental. Hay algo que me deja dudas, si este chico está dando una entrevista o está actuando para una escena". Todo eso me interesaba. Intenté hacerlo con una forma estridente y clara, y me dio la certeza de que tenía que hacerlo de forma más sutil. Tenía que dejar que ese trabajo estuviese en la palabras, en el tono de cómo contaba su historia, en sus miradas, su respiración, el tiempo de relato. Tenía que trabajar la construcción en otros factores, no en la estructura formal que había creado. Entonces, algo que tiene que ver con tu pregunta es eso, el tiempo que me permití errar, hacer la película de una manera que pensaba que sería la mejor, pero me di cuenta que no. Es lo que llamo un tiempo para el desperdicio, para la pérdida, para que no sea solamente un trabajo de eficiencia capitalista. Eso es otra cosa.

Oyarzún: Respecto a cómo se plantea la duda, la película tiene una estrategia fundamental porque funciona como una sorpresa narrativa, hasta como un *plot twist* **si se quiere, pero un** *plot twist* **formal, que está basado en el contraplano que desestabiliza la película. Hasta ese momento, uno se debate si se trata de un monólogo o una confesión larga, pero el contraplano desarma esto porque revela la construcción de la película, y revela también a Rafael como actor. ¿Qué piensas de ese tránsito en particular y cómo lo trabajaste? Porque imagino que te interesaba ese momento de sorpresa dramática.**

Uchoa: Sin duda. Esto tiene que ver con lo que mencionaba antes, con las estrategias para plantear dudas en el espectador con respecto a la construcción y la verdad. Quiero que el espectador se sienta conmovido por la verdad y, al mismo tiempo, quiero que esté alerta por los elementos de construcción, que le hagan pensar que hay algo ahí que no es solamente la verdad, y ese algo se llama cine. Como decía, no quería hacer una película solamente de confesión. Me parece que sería una película que ganaría al espectador por un shock emocional, porque se está contando una historia muy trágica, muy triste y seria, y no hay nada que el cine pueda hacer con eso, así que al espectador no le queda nada más que conmoverse. Esto no me gustaría. Quería tomar esta historia como punto de partida para pensar otras cosas, en el cine, en Brasil, en la sociedad. Entonces, se me ocurrió la idea de hacer que la parte principal del relato se convirtiera solo en la primera parte de un diálogo, aunque un diálogo muy desigual, donde una parte habla mucho más que la otra. Al mismo tiempo, me parecía interesante que la película construyese un momento de pensar sobre el relato de Rafael, donde el cine construye también la reflexión sobre lo que Rafael terminó de contar.

La idea para esto, que vino después, fue la de crear el otro personaje que lo escucha y le responde inmediatamente después de que él cuenta su historia. Lo pensé como un cambio formal, pensar la película como si fuera una carretera entre dos elementos fundamentales, la ficción y el documental. Desde el documental pasa la ficción, y de esta manera, quería pasar por las dos formas más básicas de estos géneros. Trabajar con la forma más básica del documental, que es la entrevista, alguien que cuenta algo para la cámara, junto a la forma más básica de la ficción, que es el contraplano, el plano de los diálogos. Tuve esa idea, que me pareció buena, porque si alguien no se había dado cuenta de que existe una construcción mientras Rafael da su relato, cuando apareciera el corte al contraplano del interlocutor, ahí, me parecía que iba a quedar muy claro que estamos en una película. Esta película no solamente está registrando algo, sino que también está construyendo algo con la historia que ha registrado.

Esto me parecía interesante como experimento de posturas del espectador. Tenía ganas de saber qué ocurría con el espectador que estaba creyendo en las estrategias de la verdad, con algo más tradicional del documental, que tiene cierta postura. La forma crea posturas en los espectadores. El espectador se plantea frente a la imagen y siente algo teniendo en cuenta la historia de las imágenes y las películas que ha visto, su propia memoria de espectador. Y me interesaba experimentar con eso, cambiar el juego, cambiar esa postura en medio de la película. Esto, como decía, me parece productivo, me parece interesante. Poder pasar de decir "espera, estaba pensando que todo esto es verdadero, esto es una confesión, todo esto tiene relación con la verdad", y que, de la nada, algo cambia, y esto que cambia es el cine, la construcción, la forma de los diálogos de ficción, cambia delante de mí. Me gustaría pensar lo que puede pasar con ese espectador. Esto me pareció interesante, una postura que me interesaba ver. Por eso, hice una apuesta con esta forma, me parecía interesante. Y sí, me gustaría que fuera experimentada de manera sorprendente. Que el espectador estuviera muy metido en un experiencia, y de la nada, que pueda ser direccionado hacia otra, casi contraria. Salir de un punto e ir casi al contrario, para mí, era interesante, como propuesta de formas de ver para el espectador. Esto

tenía que ver con una sugerencia, una indicación de desconfianza a las formas de la verdad. No confiar en que la verdad es ese arreglo de formas que, a veces, el cine documental crea con sus espectadores. Para mí, era proponer un arreglo diferente. Invitar al espectador a vivenciar la verdad y su relación con el lenguaje del cine desde otro punto de vista, pensando otro arreglo. No el arreglo de confiar y creer en algunas formas como representativas de la verdad, sino en pensar otro tipo de arreglo entre una experiencia personal y el lenguaje del cine. Esto es lo que me interesa en la transformación formal de la película. La idea de invitar al espectador a este cambio.

Oyarzún: Quería preguntar sobre la dimensión sonora de tus películas. En el caso de *Siete años en mayo*, **a diferencia de** *Arabia* **(2017) y** *A Vizinhança*, **no hay música, y en esas dos la música tenía un rol muy especial, en el caso de las canciones en** *Arabia* **y la música que escuchan los personajes en** *A Vizinhança*. **Pero incluso cuando no hay música, tus películas parecen seguir una idea musical. En** *A Vizinhança*, **justo después de que aparecen los créditos, siguen una serie de acciones cotidianas que, sobre todo, se escuchan, siguen una lógica rítmica. En** *Siete años en mayo* **podríamos decir que se termina con algo musical, con el juego final que funciona como canción. ¿Cómo ves esa relación entre los sonidos, el ritmo y la música en esta película y las anteriores?**

Uchoa: El componente sonoro es siempre importante para mí. Y la música también, sin duda. En *Vizinhança* y *Arabia* tiene un rol fundamental. Hay algo en *Arabia*, pero que me di cuenta más en *Vizinhança*, por eso las películas tienen algo que ver, y es que la música era una manera muy especial de la gente de mi barrio, y por extensión, de la gente de toda la periferia y los pobres de Brasil, y quizás del mundo, de construcción de identidad, de pertenencia, de mirada, de puntos de vista sobre el mundo, de construcción de memorias y experiencias. Yo siempre tuve una relación muy fuerte con la literatura, y me gusta mucho la música, la forma musical de la canción, me gustan mucho las canciones populares de casi todos los ritmos y géneros. Pero mi preferencia y mi puerta de entrada a la creación artística y la experiencia creativa fue con la literatura. Siempre tuve muchas ganas de entender esta relación de la literatura con la vida de los apartados de la literatura, de la gente pobre. Siempre me interesó mucho ese punto de conexión. Creo que es algo que también tiene que ver con la predominancia de la palabra en mis películas. Me di cuenta que mi pasión por la literatura, cuando yo estoy frente a esas personas, a la gente de mi barrio, a la gente excluida y marginada, creo que me di cuenta que la literatura que ellos tiene viene de su propia boca. La literatura que tienen viene de su memoria y experiencia.

Esto, de alguna manera me había dado cuenta en *Vizinhança*, pero como el proceso es muy largo, me di cuenta que la música es un elemento importante para construir eso. Sobre todo en *Vizinhança* me parecían interesantes dos cosas. Primero, que se relaciona con lo que estoy diciendo, es que ellos se apropiaban de la música para hacer versiones propias de canciones populares, cambiaban las letras y las palabras para adaptar la música a su propia realidad, sus afectos, sus amigos. Tomaban la canción y la volvían todavía más particular, más personal. Y otra cosa es que la música, sobre todo en la periferia de Brasil, tiene un rol fundamental para representar, para sintetizar. A veces, lo digo también porque vivo aquí, me parece que hay una reducción, como si hubiese una sola parte de la periferia que se toma cuando ponen rap o hip-hop, o alguna canción que relacionamos directamente con la periferia. Cuando estuve con los chicos e hice el trabajo con ellos, me parecía muy claro que la dimensión musical de ellos era mucho más amplia que eso. Entonces, me pareció interesante usar la música en *Vizinhança* para construir eso. Esos dos factores, para mí, venían a la película a través de las canciones, por la música. Mostrar, poner en la pantalla experiencias personales, memorias particulares, maneras de crear su propia historia por la utilización de las canciones, por la apropiación particular que hacían de las canciones. Y, al mismo tiempo, también deconstruir una imagen más pura de la periferia. Mi deseo era construir una imagen más polifónica de la periferia. Una imagen más plural, más múltiple, en que el sonido y la variedad de canciones ayudara a ver que hay una variedad de vidas, una multiplicidad de experiencias, sueños, deseos, y de expectativas en la periferia.

Esto también tiene que ver con *Arabia*, pero el trabajo es distinto. Las canciones y el universo es distinto Pero, para mí, en *Arabia* hay dos cosas que tienen que ver con eso y se relacionan con mi experiencia, y la de João también, y es que la música es una forma de literatura para los pobres. Por la música los pobres escriben, transmiten sus sentimientos, sus pasiones, sus memorias, sus sueños. Es una manera de escribir. Entonces, la película se dedicó a hacer, de alguna manera, un sueño de la literatura pobre. Pensar lo que un trabajador, un obrero podría escribir. Me parecía interesante que

esta película podía documentar que una manera de los pobres de escribir es a través de las canciones. Otra cosa es que en *Arabia* la música ayuda a contar la historia de la película, a veces tiene un rol narrativo. Esto me parecía interesante como elemento de estructura, de lenguaje, que las canciones también tienen una dimensión narrativa propia, también cuentan historias. Las canciones ya cuentan una historia de los excluidos, de los marginados. Entonces, para nosotros era natural que las canciones ayudasen a construir esa historia en la película.

Entonces, la música en *Arabia* y *Vizinhança* tiene que ver con eso, con el reconocimiento de que la música es como un depósito de la vida de los excluidos. Como la escritura, con la palabra en su sentido tradicional, no es tan accesible para los pobres, se puede identificar otra forma de escritura entre los pobres, donde se transmiten sus sentimientos y sus sueños. Era reconocer que una de las maneras más fuertes que tienen los pobres de no morir, de enfrentar la muerte y pasar adelante sus sueños, experiencias, amores y decepciones, es con su propia boca. Solo tienen sus boca. Su boca es la construcción de la memoria, la forma principal de comunicación. No tienen libros, es una experiencia totalmente oral. La música tiene que ver con eso, sobre todo las canciones. Esa es la relación con esas dos películas.

En *Siete años en mayo* el trabajo sonoro es distinto. No me parecía una película en la cual cabía la dimensión musical. De una manera u otra, hay que reconocer que la música nos conduce, conduce al espectador y crea un sentimiento. A veces funciona como analgésico. En este película no me gustaría hacer que nada fuese más fácil para el espectador, me gustaría que el dolor se sintiera en su más fuerte intimidad. Entonces, yo no pensaba que era posible un trabajo musical en esta película. Pensaba que el trabajo sonoro, o la dimensión musical también, tenía que venir del espacio, del barrio. Sobre todo cuando tuve seguridad de que la película iba ser como terminó siendo, una noche, dos personajes alrededor de una fogata, hablando de sus vidas y pensando en lo que pasa con ellos, más dos escenas que son como fantasmas de situaciones que tienen que ver con ellos, pero también con Brasil y el mundo. Cuando me di cuenta de que la película iba a ser así, pensé que el sonido principal, y el más difícil de construir, iba a ser el sonido de la noche. El sonido de la noche que tenía que ser silencioso, porque la película tenía que tener un sentido un poco clandestino o secreto, un encuentro que se revela en el secreto de la noche. Al mismo tiempo, tenía que escucharse algo. Esto fue algo que construimos con el registro directo, sí, pero sobre todo en la finalización con los chicos de Pomeranec en Argentina. Fue construir un sonido que fuera al mismo tiempo el silencio de la noche y el ruido de mi barrio. ¿Cómo construir la sensación de silencio y desolación a través de sonidos reales y concretos? Este era el desafío de sonido más grande en *Siete años en mayo.*

Oyarzún: Para finalizar, quería preguntarte por tu colaboración con cineastas, y quería saber si ves conexiones entre lo que haces y otros trabajos brasileños. Lo digo porque fuiste montajista en *Baronesa* **(Juliana Antunes, 2017), y Antunes trabajó en** *Arabia***. También está tu trabajo con Dumans en general. ¿Ves algún tipo de conexión entre ustedes? Me parece que comparten el trabajo en terreno, la disolución de las fronteras de ficción y documental, entre otras cosas. ¿Cómo ves esa escena? Si es que crees que existe.**

Uchoa: Creo que hay algunas cosas ahí. Pero, para mí, hay dos maneras de comprender esto. Hay una manera más general, pensando en el cine brasileño como si fuese un síntoma de algo importante que pasa en Brasil, y está la dimensión particular. En la dimensión general, creo que este trabajo en conexión con grupos, con colectivos, con grupos de personas que se apoyan las unas a las otras, que trabajan de una manera cercana a lo colectivo, tiene que ver con la estructura económica del cine en Brasil. El cine brasileño, como todo el cine subdesarrollado, tiene el dilema de estar entre la industria y ser una actividad netamente cultural y artística que depende del apoyo del estado, que no tiene una economía capitalista que la sostiene. Es un cine hecho en otro régimen.

En Brasil, este dilema puede ser entendido en la diferencia entre Río de Janeiro y São Paulo y las otras partes de Brasil. Lo que tenemos más cerca de una concepción capitalista del cine brasileño está en Río y São Paulo. Las otras partes de Brasil no tienen oportunidad, ni siquiera la posibilidad de una existencia que se pueda aproximar al cine industrial, a esto que estoy llamando el régimen capitalista del ejercicio del cine. Entonces, para la gente de otras partes de Brasil, hay que buscar otras maneras de crear. Hay que buscar otras maneras de trabajar. Esta manera de grupos que se apoyan, que construyen las cosas en conjunto, que trabajan y comparten el trabajo, que trabajan en películas de unos y otros, es una manera de crear cine al margen del régimen capitalista. Es una manera de crear

cine cuando no se tienen las condiciones económicas e industriales para hacer el cine de manera tradicional.

Creo que el nuevo de cine de Brasil, sobre todo, comparte cosas porque una de sus características es que está fuera del cine Río y São Paulo. Podemos hablar de Adirley Queirós, que viene Ceilândia, cerca de Brasilia, de los chicos de Alumbramento, Luiz y Ricardo Pretti, Pedro Diógenes, los directores de *Inferninho* (2018, junto a Guto Parente), que son de Ceará, al norte de Brasil, Kleber Mendonça Filho, Gabriel Mascaro, en Pernambuco, la gente de Minas Gerais, como yo, Juliana Antunes, João Dumans, André Novais. Entonces, estamos hablando de gente que hace cine en Brasil en los últimos años, que hicieron buenas películas, películas que tuvieron atención nacional e internacional, y son personas que hacen películas desde hace menos de 10 años. Todos a quienes que nombré no son de Río ni São Paulo. Una característica del cine joven de Brasil es que el cine de las ciudades principales perdió algo de poder, no está tan fuerte como en el pasado. Esto ayuda a que surjan otras maneras de producción que no sean inminentemente capitalista ni industriales.

El otro factor tiene más que ver conmigo. Es para mí algo importante. Yo recuerdo haber leído cuando chico un libro de un crítico francés hablando del proceso de John Cassavetes, creo que era Thierry Jousse. En un momento escribe que Cassavetes no invitaba personas para ser parte de un equipo, sino que creaba pandillas, como si fuera un grupo de ladrones, o algo por el estilo. Para mí, trabajar en el cine es crear algo en esa dirección. No quiero solamente invitar personas para compartir un trabajo y ofrecerles nada más que un empleo. O sea, el reconocimiento y el respeto al trabajo en su dimensión económica también es importante. Me molesta mucho que este proceso no capitalista en Brasil tenga ese mal efecto, que el trabajo no sea reconocido de manera tan justa. Todas mis películas fueran hechas con mucho sacrificio, y solo porque la gente era cercana a mí aceptaban ese sacrificio. Pero no es justo que a la gente no se le pague como corresponde. Esto es un problema del cine independiente en Brasil, y esto es algo que pasó en mis películas también. Son películas muy baratas, de muy poca plata. Pero, al mismo tiempo, por más que sea importante reconocer la importancia de esa dimensión de trabajo, también hay que reconocer que es más que un trabajo. Es crear otra cosa, una forma de vida, una experiencia vital que sea importante para quienes estamos creando la película. Por eso, cuando invito gente a participar conmigo en la película, la invitación es de otro orden. No es una invitación solamente para un trabajo, sino para ser parte de una pandilla. Un grupo que va a vivir cosas en conjunto, y que va a crear cosas que son importantes para nosotros. Más importantes que realizar un empleo cada día y recibir un pago a fin de mes.

Como citar: Oyarzún, H. (2020). Affonso Uchoa, *laFuga*, 24. [Fecha de consulta: 2026-11-26] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/affonso-uchoa/999