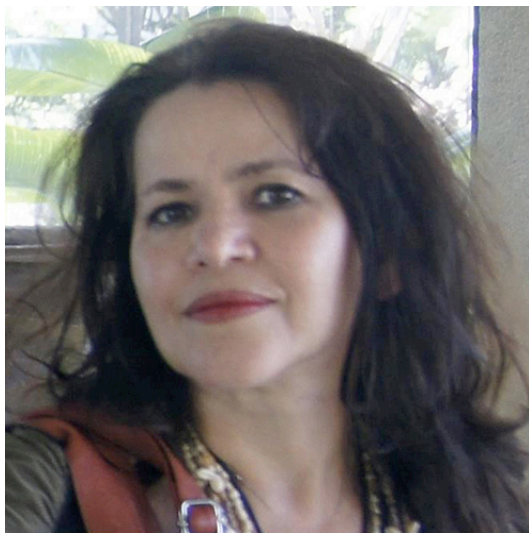


## Antropología e imagen. Entrevista a Erika Thomas

Entrevista y traducción del francés por Natalia Weiss \*



Erika Thomas

Erika Thomas nació en Brasil y emigró a Francia en los años 80. Posee un doctorado en Cine y Audiovisual y una Habilitación para dirigir Investigaciones en Cine y Antropología Visual. Es profesora en la Universidad Católica de Lille, investigadora en la Universidad de Artois y miembro de diversos grupos de investigación en cine y antropología. Ejerce, a la vez, una activa práctica artística y es miembro de la Casa de

los Artistas (La Maison des Artistes). Sus investigaciones se articulan alrededor de tres ejes. En primer término, el estudio antropológico de la sociedad brasileña, en un segundo, el acercamiento antropológico a los objetos estéticos. Finalmente, el tercer eje es definido por la propia autora como “Arte-acción” y se liga con la creación de acciones artísticas que incluyen cortometrajes y videoarte, que fueron presentados en distintos festivales en Francia y alrededor del mundo y que dieron lugar a diversas exposiciones y publicaciones. Sus trabajos académicos y creativos se articulan en una suerte de ecosistema integrado que da lugar a renovadas y originales miradas sobre las producciones artísticas y el estudio de las prácticas sociales.

Esta entrevista se realizó en distintas etapas, en un encuentro en el Bar La Academia de Buenos Aires en marzo de 2016 y a través de diversos intercambios virtuales.

**Natalia Weiss: Si partimos de tus estudios sobre la sociedad brasileña, se ponen inevitablemente en juego, en tu caso, cuestiones referidas a la distancia, a la pertenencia. ¿De qué manera se manifiesta esta dinámica de orígenes y desplazamientos personales?**

Erika Thomas: Esta cuestión me parece muy importante Natalia, dado que efectivamente mis investigaciones sobre Brasil se me aparecen a veces como una suerte de “compromiso”. Me explico: nací en Brasil en 1964, año de la instauración de la dictadura militar. Mi padre fue toda su vida un hombre de convicciones, un hombre de izquierda y un oponente a la dictadura. Con la instauración del régimen militar tuvimos entonces que exiliarnos. A la edad de dos años llegué a París. Viví más tiempo en Francia que en Brasil, adonde volví de los 10 a los 14 años, antes de retornar a Francia. Hoy me siento franco-brasileña. Me gusta mucho Francia y la vida que tengo aquí. Pero mi lazo con el país de mi padre y de mis ancestros permanece muy fuerte. Trabajar sobre Brasil es una forma de abolir la distancia —espacial y temporal—, es una forma de restaurar un diálogo, un pensamiento con ese país ¡que en ciertos aspectos me fascina y en otros me subleva! Con mis investigaciones sobre el cine y la sociedad brasileña vuelvo con mucha frecuencia a Brasil y esos eternos retornos son del orden de una necesidad cuasi-biológica: ¡el llamado de la tierra! Pero, por supuesto, de lo que se trata es de pensar esa tierra con sus problemáticas particulares, como la suerte reservada a los negros y a los indígenas, esos olvidados de la Historia. Pienso que mi recorrido transdisciplinario (fui psicóloga antes de emprender una tesis en cine y de desarrollar una mirada antropológica sobre Brasil) me sirve también para multiplicar los ejes de acercamientos y análisis de los temas que me interpelan.

**N. W. : En los trabajos antropológicos, por ejemplo, el artículo dedicado a Lévi-Strauss, el punto de vista interdisciplinario se manifiesta ya desde su**

**título: “Pensar a los indígenas de Brasil: del texto a las imágenes fotográficas y fílmicas de Lévi-Strauss”.<sup>1</sup> Allí, tanto las imágenes fotográficas como los films devienen un material central. De este modo, las herramientas de análisis de la imagen se vuelven fundamentales para pensar la noción de *alteridad*. ¿De qué forma se articulan las distintas disciplinas?**

E. T. : Sí, totalmente. El pensamiento del Otro y el vínculo con el Otro se manifiestan de la manera en la que lo percibimos, en la que lo describimos, en la que lo fotografiamos y lo filmamos. El trabajo de Lévi-Strauss en este sentido es muy interesante dado que no es el primero en haber estudiado a las comunidades indígenas de Brasil ni que les da un rostro a partir de fotografías y de films (las imágenes y los films de la comisión Rondon ya existían) pero su aporte —en torno a la restitución visual y textual de fragmentos de culturas— será, en adelante, fundamental. Decía desconfiar de las imágenes, pero su fondo fotográfico está abastecido y los pequeños films que realizó con su esposa Dina Lévi-Strauss, que fueron encontrados en la Cinemateca de San Pablo, son edificantes. Los analizo en mi artículo. Estos aportes singulares que fusionan los acercamientos, ilustran la curiosidad de este antropólogo que es el más conocido entre aquellos que trabajaron sobre los indígenas de Brasil. Su artículo publicado en 1936, “Contribución al estudio de la organización social de los indígenas Bororo” en el *Diario de la Sociedad de los Americanistas*<sup>2</sup> va a constituir un primer paso decisivo hacia la divulgación de sus conocimientos, aún si su influencia intelectual en Brasil se hará sentir esencialmente a partir de los años sesenta, principalmente con el suceso creciente del estructuralismo.

---

<sup>1</sup> "Penser les Indiens du Brésil: du texte au images photographiques et filmiques de Lévi-Strauss", en Dominique Lanni (org), *Du Moi au monde et Retour: Identités, altérités et ailleurs dans les années 1920 et 1930*. Mayenne: Editions Passage(s), regards Croisés, 2013. pp. 29-53.

<sup>2</sup> "Contribution à l'étude de l'organisation sociale des Indiens Bororo" en *Journal de la Société des Américanistes*. Volumen 28, número 2, 1936. pp. 269-304.

**N. W. : En “La (des) medida de la desesperación: Buell Quain el suicidado”, texto presentado en el Congreso Internacional de la AFEA<sup>3</sup> se construye, a medida que el relato avanza, una fabulosa narración sobre los últimos días del antropólogo estadounidense Buell Quain a partir de una perspectiva histórica. Como en el caso de Lévi-Strauss, los cruces se hacen visibles. ¿Esta conexión con la narrativa literaria que compone el relato de los últimos días del protagonista con las perspectivas históricas y antropológicas es algo decidido, buscado?**

E. T.: Buell Quain se asemeja en este punto al personaje que el escritor brasileño Bernardo Carvalho toma por objeto en su novela *Nueve noches* (*Nove Noites*, 2002).<sup>4</sup> En esta novela, la ficción y la realidad se mezclan. El recorrido de vida de Quain me interpela y me perturba. Este joven antropólogo estadounidense de 25 años partió a Brasil para estudiar a los pueblos indígenas y se suicida dos años más tarde, con los indígenas Krahô, lacerándose el cuerpo y colgándose. Qué desesperación ¿no? Desarrollo una lectura psicoanalítica de su gesto. En la noche del 2 al 3 de agosto de 1939, mientras trabajaba junto a los indígenas Krahô, lacera su cuerpo, se abre las venas y termina por colgarse en un árbol con ayuda de la cuerda de su hamaca. En las diversas cartas fechadas el 2 de agosto de 1939, que redacta y deja al abrigo de sus interlocutores habituales, menciona una enfermedad contagiosa para explicar este último acto. Pero esta razón invocada será sin embargo contradicha por aquellos que viven con él. Si el suicidio queda siempre como un acto del que las razones permanecen enigmáticas, analizo este caso desde una dimensión a la vez íntima (su madre era presidente de una asociación de enfermedades contagiosas, y su padre cirujano —es decir

---

<sup>3</sup> “La (dé) mesure du désespoir: Buell Quain le suicidé”. 2<sup>e</sup> Congrès international de l'Association française d'ethnologie et d'anthropologie (AFEA: Asociación francesa de etnología y antropología). Toulouse, 2015.

<sup>4</sup> Editado en castellano por Edhasa (2011). En esta novela, se recupera a través de una investigación llevada a la ficción y con resonancias personales, la historia de la muerte olvidada de Buell Quain.



alguien que abre el cuerpo como Buell Quain se abrió el suyo—) y una dimensión colectiva. Me explico, este suicidio por ahorcamiento se asemeja a los de los indígenas mismos. Los Trumaï, que había dejado algunos meses antes, estaban en una suerte de suicidio colectivo (infanticidio, aborto, suicidio). Pienso entonces que encarna, a la vez, problemáticas personales y colectivas. Opongo a este joven preso de un irresistible deseo de muerte a un otro colega de su generación, Lévi-Strauss, que tenía una increíble pulsión de vida. Imposible vivir 101 años (¡Lévi-Strauss murió a los 101 años!) sin ella. Presenté este texto en diferentes coloquios a través del mundo. Sentía la necesidad de recordar a este olvidado de la Historia de la antropología brasileña y americana. Un día, cuando daba una conferencia sobre este tema en Brasil, una mujer del público me interpeló de una forma muy poética diciéndome que tal vez no era yo quien había elegido trabajar sobre Buell Quain, sino su alma errante —no tiene sepultura— que me había convocado para que haga escuchar su trayectoria. ¿Es bello no?

**N. W. : En el mismo sentido, y casi como un efecto de espejo sobre lo que estamos conversando, existe en el artículo una sutil conexión entre el relato de la vida de Buell Quain y aquello sobre lo que él está investigando. Surge allí una mención explícita al lazo del etnólogo con los habitantes del lugar. ¿Cómo podríamos pensar en este caso las implicaciones personales y colectivas que se desprenden, teniendo en cuenta la sensibilidad que manifiesta Quain con las situaciones que los rodean?**

E. T. : Sí, yo creo —como nos lo enseñan los trabajos provenientes del psicoanálisis de grupos— que los actos personales son, con mayor frecuencia de lo que creemos, la expresión de un colectivo actuando inconscientemente. ¿Qué más personal e íntimo que un suicidio? como nos lo enseñan los trabajos, como nos lo enseñan los trabajos, como nos lo enseñan los trabajos

—pensamos. Pues bien, yo creo que el de Buell Quain puede comprenderse como la expresión de un malestar que lo concernía sin duda, sino no hubiera podido pasar al acto, pero que concernía también al grupo que había ido a estudiar. Actúa como un emergente y esclarece el suicidio de los indígenas en Brasil que permanece aún hoy en una tasa muy elevada.

**N. W. :** Los libros *Indígenas de Brasil: (In) visibilidades mediáticas y El cine brasileño, del Cinema Novo a la Retomada*,<sup>5</sup> abordan las representaciones del otro en los medios y el cine brasileño a partir de una perspectiva socio-cultural. ¿En que medida y bajo qué formas este ocultamiento del otro en Brasil construyó una noción identitaria en la sociedad?



<sup>5</sup> *Indiens du Brésil: (In) visibilités médiatiques* (Paris: Éditions L'Harmattan: 2012). *Le cinéma brésilien, du Cinema Novo à la Retomada 1955-1999* (Paris: Éditions L'Harmattan: 2009).

E. T. : Las producciones culturales son vectores muypreciados de acceso a las ideologías dominantes, a los sistemas de valores y a los sistemas de creencias de una sociedad. Cuando estudiamos el cine brasileño, u otras producciones audiovisuales, ¿qué notamos? Que la sociedad brasileña se idealiza a partir de la forclusión (es decir del rechazo) del componente indígena de su identidad y de represión (es decir la marginación) de su componente negro. Brasil conoció políticas raciales preconizando el “blanqueamiento de la raza” en los años 30 y conserva aún esta ideología de la superioridad del blanco. ¡Mirá las telenovelas brasileñas! ¡No hay prácticamente más que blancos! ¡Esto no corresponde con la realidad de la diversidad brasileña sino que ilustra su ideología!

**N. W. : Tomando que las elaboraciones fílmicas nos permiten acceder a las ideologías, a los sistemas de valores y creencias de una sociedad y que construyen en gran medida su régimen escópico, ¿qué podemos pensar respecto a los modos de ver (se) y de representar (se) de la televisión y el cine brasileños? ¿Cuáles serían, a grandes rasgos, las diferencias representativas entre cada uno de estos dispositivos?**

E. T. : Para continuar en la misma dirección, en la mayoría de los films y de las producciones televisivas brasileñas, los negros son personajes ligados a la esclavitud —en el caso de reconstitución histórica— o ligados a la favela —en el caso de las narraciones contemporáneas—. Los indígenas son invisibles, y si llegan a existir, lo hacen representando una alteridad radical. Después del regreso a la democracia, en 1985, los movimientos de reivindicaciones identitarias hacen presión para que las cosas cambien. Pero cambian muy lentamente y Brasil sigue siendo una sociedad discriminadora y estigmatizante con respecto al color de piel.

**N. W. : En los trabajos consagrados a la representación de la dictadura brasileña, como por ejemplo el artículo “Figuraciones del poder militar en**

**el cine brasileño: esbozos de una atmósfera opresiva”,<sup>6</sup> se toma el cine de ficción como una forma de representación posible de este hecho traumático. ¿En que medida el cine de ficción pueden devenir un vehículo de representación de la historia, y, en particular, de los acontecimientos límite? Y en este sentido, ¿qué puede ofrecer la escritura cinematográfica a la hora de hacer un acercamiento a estos acontecimientos?**

E. T. : Con la vuelta de la democracia, los films sobre los sombríos años de dictadura se multiplicaron. Estas realizaciones son importantes —aún si a veces sus discursos me parecen ambiguos o ambivalentes— dado que Brasil es a veces acusado de país amnésico. Para salir de la amnesia, es necesario solicitar la memoria. El cine es un potente vector de solicitud de memoria. Así, los films que recuerdan los años de plomo son muy importantes. A mi entender, se pueden dividir en dos grupos: la representación de la lucha armada por un lado, es el caso de films como *Cuatro días en septiembre (O que é isso companheiro?*, Bruno Barreto, 1997), o *Lamarca* (Sergio Rezende, 1994); la representación de la desestructuración familiar consecuente a la implantación del régimen militar, por el otro. Es el caso de *Zuzu Angel* (Sergio Rezende, 2006), o *El año en el que mis padres se fueron de vacaciones (O ano em que meus pais saíram de férias*, Cao Hamburger, 2007). Pero no sólo el cine nos ayuda a pensar el período de la dictadura. Algunas miniseries (estas telenovelas cortas) lo hacen también y logran un cierto suceso. Es el caso de *Años rebeldes* (TV Globo, 1992) y *Queridos amigos* (TV Globo, 2008). Resulta interesante, por otra parte, ver que TV Globo, portavoz del régimen militar, se descubre una inclinación para estas consideraciones.

**N. W. : Y continuando con la representación de la dictadura, ¿un documental brasileño a destacar?**

---

<sup>6</sup> “Figurations du pouvoir militaire dans le cinéma brésilien: esquisses d’une atmosphère oppressante” en *Raison publique*. Disponible en: <https://www.raison-publique.fr/article187.html>.

E. T. : Como sabés, el documental cuenta también una historia, un punto de vista. Concerniente a la dictadura, un documental que me parece muy interesante es el de Silvio Da-Rin, estrenado en 2006, titulado *Hércules 56*, por el nombre del avión militar que transportaba al exilio a miembros de grupos revolucionarios. Este documental recuerda un momento histórico de esos años de dictaduras. En septiembre de 1969, el MR-8, *Movimento Revolucionário 8 de outubro* y el ALN, *Ação Libertadora Nacional*, son dos grupos revolucionarios en lucha contra la dictadura. Estos grupos secuestran al embajador estadounidense Charles Burke Elbrick y, como intercambio por su liberación, exigen la libertad de quince prisioneros políticos y la lectura de su manifiesto revolucionario en un horario de gran escucha. La dictadura cede. Los medios, silenciosos sobre la situación política del país, sirven de vector de información y de reivindicación. Los prisioneros políticos liberados, proscriptos en el país, parten a México a bordo del avión militar Hercules 56. Esta acción, en un primer momento vivida como una victoria por los miembros del MR8 y el ALN, se saldará con un crecimiento de la represión, de la captura, de la tortura, de la muerte o proscripciones a miembros de grupos revolucionarios. Este documental, por sus elecciones estéticas, se revela como uno de los más interesantes sobre este período.

**N. W. : En cuanto a otro campo de acción: ¿en qué puntos y de qué manera entran en contacto la cualidad de artista plástica con los trabajos creativos y las investigaciones teóricas?**

E. T. : No soy una artista en el sentido en el que se lo entiende en general. No vivo de mis creaciones, no estoy profesional o mediáticamente etiquetada como artista. Pero, efectivamente, crear ha sido una constante en mi vida y tuve la suerte de haber tenido con frecuencia la oportunidad de presentar mis creaciones en el marco de festivales de arte, de bienales, de encuentros artísticos o simplemente en el seno de una galería. Mis investigaciones teóricas



sobre la memoria, las huellas, irrigan lo que yo llamo mis “acciones artísticas” y amante del Fluxus —uno de los movimientos artísticos más estimulantes del siglo XX— pienso como Robert Filliou que: “El arte es lo que torna a la vida más interesante que el arte”. Entonces sí, todas mis creaciones me son muy importantes.

**N. W. : De hecho, también se abre espacio una escritura reflexiva sobre tus creaciones. En una entrevista dada a partir de la presentación de *Videoarte y ficciones de lo cotidiano* (2015), definís el concepto de acción artística. ¿A qué se refiere y que relación puede pensarse en cuanto a la articulación de la noción “ficciones de lo cotidiano”?**

E. T. : Sí, en general mis «acciones» dan lugar a la escritura del folleto del dvd que son publicados por la Facultad. Me sirven de soporte pedagógico para un curso de creación. Conducir a los estudiantes a tomar un acontecimiento de su cotidiano para hacer de él el punto de partida de una acción artística me parece muy interesante y a los estudiantes les gustan mucho estas clases. En un segundo momento, junto mis folletos para hacer una publicación más consecuente en L’Harmattan. Tengo así dos libros que retoman 6 acciones artísticas: *Arte-Acción* y *Videoarte y ficciones de lo cotidiano*.<sup>7</sup> Para retomar tu pregunta sobre la “acción artística” voy a responderte con el ejemplo que le doy a mis estudiantes: imaginá que una mañana en el desayuno notas que no hay más café, más pan y que no llegas a hacerte de las llaves del auto. Esta frustración inevitable —y lo que ella suscita de estrés desde el punto de vista mental— podés interrogarla y profundizar el sentido haciéndola el punto de partida de una creación artística. ¿Cómo? Por ejemplo, pero no es más que un ejemplo, inventariando y fotografiando todas las llaves de la casa para hacer una exposición en la que la intención sea de reflexionar sobre el lugar de las

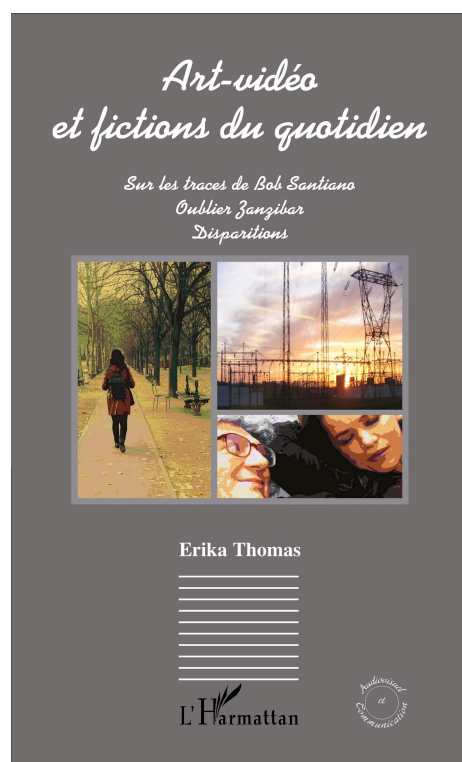
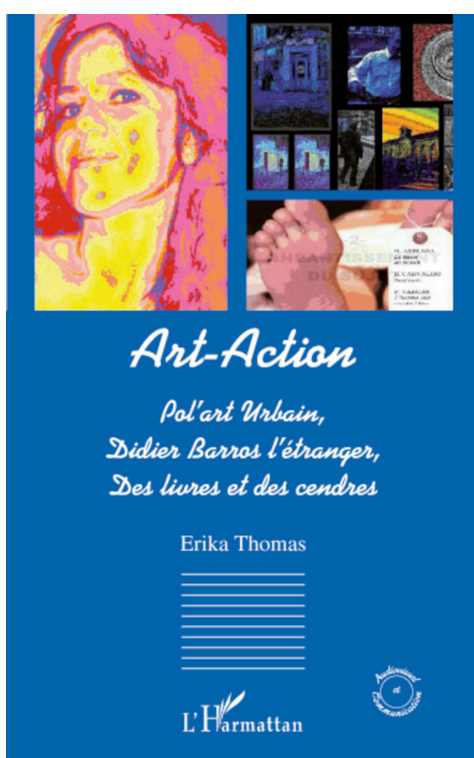
---

<sup>7</sup> Art-Action: Pol’art urbain, Didier Barros l’étranger, Des livres et des cendres. (Paris: Éditions L’Harmattan, 2010). Art-Vidéo et Fictions du quotidien: Sur les traces de Bob Santiano / Oublier Zanzibar / Disparitions. (París: Éditions L’Harmattan, 2015)



llaves en nuestra existencia. Esto puede parecer banal pero esta intención podría conducir a cuestiones muy interesantes como el encierro, el umbral y muchas otras cosas que cuentan nuestras vidas.

Esa es una “acción artística”. Es decir, algo que toma apoyo sobre un elemento del cotidiano —la frustración en el ejemplo que acabo de dar— para provocar una acción por la cual podemos reflexionar en una perspectiva creativa sobre lo que ocurrió. La consecuencia de un tal proceso es la revelación de un cotidiano bien alejado de la idea de banalidad o de desgaste dado que deviene una inagotable fuente de inspiración y de reflexión. Concibo a los folletos que mencioné para dar cuenta de las etapas de la creación. El punto de partida, el surgimiento de la idea, el dispositivo. Todo esto muestra, una vez más, que una experiencia banal puede ser la ocasión de un viaje interior, de un viaje topográfico y también de un viaje en el tiempo.



---

**N. W. : En *Desapariciones* (2011-2013), una hoja perdida del libro de Patrick Modiano, *Perro de primavera*, provoca una posibilidad de una escritura de sí, de un intercambio sobre la pérdida de los seres queridos, de una ficción y de un cortometraje, *Los evadidos* (2013), que se basa en el deambular de una pareja en París. ¿Cómo se articulan los diferentes materiales y dispositivos en este trabajo?**

E. T. : Justamente a partir de la confrontación con una página faltante trabajo sobre la falta en general. Una noche de mayo de 2011, cuando releía *Perro de primavera* de Patrick Modiano, novela comprada usada hace muchos años, me sorprendí al notar que le faltaba una página. Se trataba, sin embargo, sin lugar a dudas, de una relectura. La ausencia de esta página, que pasó desapercibida en un primer momento, me perturbó. Y me interrogó también. ¿Es posible que algo *a priori* determinante para la comprensión de un todo, desaparezca sin que nos demos cuenta? Empezando este trabajo artístico alrededor de la cuestión de la desaparición y de la falta con amigos de hace tiempo estaba bien lejos de sospechar que esta nueva acción artística iba a terminar en el 2013 sobre esta interrogación modianesca: ¿cómo disponerse a aceptar que gente y cosas desaparecen sin dejar rastros? Me encontré en Venecia —con motivo de un coloquio— con una colega que me contó haber escrito y perdido un manuscrito que narraba la jornada de una pareja en París. Como esto hacía eco con la página faltante, decidí hacer un pequeño video (*Les évadés / Los evadidos*, 2013) contando la jornada de estos personajes. Me divirtió mucho y al mismo tiempo me hizo reflexionar acerca de las huellas que dejamos para negar la muerte.

**N. W. : Y en *El caso Hugo Babelli* (2005), *Naturaleza muerta* (2007) y *Juego de cartas* (2007), encontramos soportes diversos (como el video y los afiches) y un elemento común, la intriga policial. Pero además tienen en común con otros trabajos tuyos, una suerte de búsqueda de memoria y**

---

**de identidad. ¿Cómo se plantearían estos hilos conductores temáticos?**

E. T. : Pienso que haber crecido una parte de su infancia y adolescencia en una dictadura hace que la vida se parezca a un enigma: ¿Por qué tal desapareció? ¿Por qué no tengo el derecho de decir tal o cual cosa en el colegio? ¿Por qué ciertas palabras están cargadas de peligro para aquel que las pronuncia? Creo que estos enigmas a los que no podemos responder cuando se es pequeño deviene el terreno de un gusto particular para la revelación de lo real. A través de la memoria intentamos entonces reconstituir fragmentos de vida, fragmentos de verdades para llegar a concebir un real que ilumine aquello en lo que devenimos, es decir nuestra identidad. Pienso que se trata esencialmente de esto en estas 3 acciones (*L'affaire Hugo Babelli*, *Nature Morte* y *Jeux de cartes*): partir tras las huellas de un otro imaginario para llegar hasta sí mismo.

**N. W. : En *Libros y cenizas*<sup>8</sup>, como en *Desapariciones*, la palabra y más precisamente el libro, ocupa un lugar central...**

E. T. : Mi recuerdo más antiguo es el de una quema de libros. Mi madre quemaba los libros que comprometían a mi padre porque ella sabía que estaban prohibidos en Brasil. Libros políticos, novelas, ensayos. Debía tener 2 años. Este recuerdo inscribió en mí un vínculo muy particular con los libros, tengo más de 2000 en mi casa. Los amo como a amigos. No puedo pasar un día sin leer. Este gusto por los libros está bien presente en estas dos acciones. En la primera (*Libros y cenizas*) que habla de un psicoanalista, los libros son vectores de comprensión de sí mismo. En la segunda (*Desapariciones*) deviene la metáfora de la existencia: una página que desaparece del libro como la desaparición de una persona en nuestras existencias.

---

<sup>8</sup> *Des livres et des cendres* (2008).

---

**N. W. : Dada la referencia a las desapariciones, volvamos un instante al cine brasileño. Un film reciente habla de las desapariciones de lugares de vida en Brasil. El film *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), cuya protagonista es la emblemática Sonia Braga. Este film tuvo una repercusión importante y en su estreno en el Festival de Cannes el equipo del mismo se presentó en la alfombra roja con afiches para denunciar un golpe de Estado en Brasil. Por otra parte, allí provocó mucha polémica, incluyendo una primera categorización para mayores de 18 años, que luego pasó a 16 por las quejas del ámbito audiovisual. Si bien frente a las presiones que recibía el film varios cineastas, en solidaridad con él, quitaron sus obras de la consideración del Ministerio de Cultura, tampoco fue elegido por la Academia Brasileña de Cine para representar a este país en los premios Oscar. ¿Qué reflexiones suscita esta articulación actual entre arte y política?**

E.T.: Como sabés Brasil ha sufrido un golpe de Estado mediático-institucional: Dilma Rousseff ha sido separada del poder de forma inadmisibile por aquellos mismos que ella quería separar del poder por corrupción. *Aquarius* es de cierta manera la metáfora de un Brasil librado a las potencias financieras que hacen de la corrupción una moneda de cambio. Sonia Braga es una resistente en este film: quiere conservar su departamento mientras que todo el inmueble fue vendido. Quiere conservar su memoria, su identidad. Es un film muy bello. Fue prohibido primero a menores de 18 años y finalmente a 16, porque se trata, a su vez, de sexualidad en personajes mayores. El personaje encarnado por Sonia Braga —una sexagenaria llena de vida— tuvo un cáncer de mama, pero no quiere renunciar al placer. ¡He aquí lo que molesta y representa un tabú!

**N. W. : Finalmente, ¿cuáles son los proyectos tanto teóricos como artísticos por venir?**

E. T. : ¡El porvenir me lo dirá querida Natalia! La vida está llena de sorpresas ¿no? Entonces me dejo guiar por mis flechazos y mis encuentros. Parto tres meses a Paris, a los *Ateliers Varan*, fundados por Jean Rouch, para realizar un documental. ¿Después? ¡Veremos!

---

\*Natalia Weiss estudió en la Escuela de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Es Licenciada en Artes Combinadas, Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes Combinadas (U.B.A., Facultad de Filosofía y Letras) y Profesora de Narrativas audiovisuales en la carrera de Imagen y Sonido (FADU, U.B.A.). Posee Maestría en Historia (UNTREF Virtual). Su investigación de doctorado se basa en las memorias e imágenes de Alemania y Francia sobre la Segunda Guerra Mundial. E-mail: [nataliaweiss011@gmail.com](mailto:nataliaweiss011@gmail.com)