dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

DESEJO DE FICÇÃO
CONVERSAÇÕES ENTRE LAURA CITARELLA E ANDREA SOTO CALDERÓN[1]

DESIRE FOR FICTION: CONVERSATIONS BETWEEN LAURA CITARELLA E ANDREA SOTO CALDERÓN

Andrea Soto Calderón [2]
Laura Citarella [3]

Resumo
Originalmente publicada na revista Concreta, esta entrevista reúne a filósofa Andrea Soto Calderón e a cineasta Laura Citarella, que discutem a dimensão política da ficção e a produção de imagens na contemporaneidade. Tendo como eixo principal o filme *Trenque Lauquen*, o diálogo examina as práticas do coletivo El Pampero Cine, destacando o papel da intuição, do mistério e da abertura ao imprevisto.

Palavras-chave
Cinema Argentino; Ficção; El Pampero Cine; Laura Citarella; Andrea Soto Calderón.

Abstract
Originally published in Concreta magazine, this interview brings together philosopher Andrea Soto Calderón and filmmaker Laura Citarella, who discuss the political dimension of fiction and contemporary image production. Taking the film *Trenque Lauquen* as its central axis, the dialogue examines the practices of the El Pampero Cine collective, highlighting the role of intuition, mystery, and openness to the unforeseen.

Keywords
Argentine Cinema; Fiction; El Pampero Cine; Laura Citarella; Andrea Soto Calderón.

1 Texto originalmente publicado na Revista Concreta, n. 25: La fuerza de las imágenes. Editora: Andrea Soto Calderón e coeditado por Nuria Enguita e Laura Vallés Vílchez. [S.l.]: Editorial Concreta, 2025. 156 p. Tradução realizada pelas pesquisadoras Marcela Lins e Mariana Falcão. Marcela é pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), bolsista CNPq. E-mail: marcela.lins@gmail.com. Orcid: http://orcid.org/0000-0003-1585-4845. Lattes: http://lattes.cnpq.br/5646979660345794. Mariana é Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), bolsista Capes. E-mail: melfalcao@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-2984-2821. Lattes: http://lattes.cnpq.br/7845190267710089.

2 Doutora em Filosofia e professora de Estética e Teoria da Arte na Universidade Autônoma de Barcelona.

3 Cineasta. Formou-se em direção cinematográfica pela Universidad del Cine em 2004 e, desde 2005, faz parte da produtora independente El Pampero Cine.

// REVISTA DISPOSITIVA, BELO HORIZONTE, V. 15, JAN-DEZ (2026), PUBLICAÇÃO CONTÍNUA, P. 1 - 14 //
// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2026v15e37625

Introdução

Nesta entrevista, originalmente publicada na revista *Concreta 25*, Andrea Soto Calderón encontra Laura Citarella. Desse encontro, resulta um debate sobre a ficção e as imagens como agentes capazes de instituir outras formas de visibilidade. A cinematografia de Citarella é aqui lida como uma espécie de antídoto à violência da saturação do visível. Ao evitar antecipar o destino de suas imagens, Citarella abre espaços para que elas se desenvolvam de modo imprevisível. Suas personagens, femininas e errantes, convocam o espectador a fabular o mundo, habitar incertezas e abrir-se ao novo.

Andrea Soto Calderón é professora de Estética e Teoria da Arte na Universitat Autònoma de Barcelona e pesquisadora residente no La Virreina Centre de La Imatge. A autora se interessa pelas operações que as imagens instauram e interroga os modos como organizam, afetam e transformam a experiência comum do sensível. Além de *O trabalho das imagens, conversações com Andrea Soto Calderón*, realizado com Jacques Rancière (Editora Chão da Feira, 2021, tradução de Ângela Marques), Calderón também publicou *La performatividad de las imágenes* (Metales Pesados, 2020), *Imaginación material* (Metales Pesados, 2022), *Imágenes que resisten*, *La genealogía como método crítico* (La Virreina, 2023) e *Indisciplinas de la mirada* (Kikuyo, 2025).

Laura Citarella é cineasta e leciona na Universidad Nacional de La Plata. Graduou-se em direção cinematográfica na Universidad del Cine em 2004 e, desde 2005, faz parte da produtora independente El Pampero Cine. Citarella dirigiu Ostende (2011), *La mujer de los perros* (2015) – codirigido com Verónica Llinás –, *Las poetas visitan a Juana Bignozzi* (2019) – codirigido com Mercedes Halfon –, *Trenque Lauquén* (2022) e o curta-metragem *El affaire Miu Miu* (2024). Além de seu trabalho como diretora, também produziu todos os filmes do El Pampero Cine.

Andrea Soto Calderón:

Em primeiro lugar, gostaria de te agradecer por aceitar nosso convite para este diálogo. Suas imagens têm sido especialmente estimulantes para mim, sobretudo para pensar a potência que as ficções podem ter, em sua capacidade de abrir espaços e mover as vidas para novas direções. Do mesmo modo, seu trabalho me permitiu refletir sobre a importância da materialidade das imagens e sobre suas forças operatórias[4]. Diríamos que, em sua prática, as imagens não parecem carregar o peso de uma longa tradição de imperativos, segundo a qual elas deveriam mostrar algo específico, nem tampouco apontam para uma situação tida como desconhecida pelo público. Ao contrário, suas imagens abrem um espaço que não pode ser antecipado e cujos efeitos não são previsíveis. Nesse sentido, penso que, em seu cinema, pulsa essa capacidade que as imagens teriam de configurar relações e de alterar certos regimes de visibilidade.

4 [N.T.] A noção de força operatória faz referência ao que Jacques Rancière (2019) denomina de "operatividade das imagens". A operatividade é entendida como um processo de alteração do tecido sensível, de modo a endossar ou desafiar esquemas de tipificação do real prévios. As aparências, para Rancière, não são ilusões, mas referem-se à própria maneira como se participa do mundo comum. Pensar a operatividade das imagens é justamente pensar na sua dimensão ativa: as imagens transformam o modo como seres e coisas são visíveis, mas também as próprias formas da sua visibilidade. A reconfiguração do tecido sensível é uma estética da política, na medida em que cria novas paisagens de experiência. A arte e a ficção, em particular, exercem um papel fundamental, na medida que em podem redefinir o que é digno de ser visto, pensado, narrado.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2026v15e37625

É aqui que seu trabalho me interpela de modo particular e que me interessa explorar: a nossa relação com as forças imageantes[5] – como tem pensado a filósofa francesa Marie-José Mondzain – e que se conecta justamente com a pergunta sobre qual é esse potencial de resistência poética e política, cada vez mais difícil de sustentar na atualidade, diante de toda essa realidade esmagadora, que nos asfixia. Interessa-me, em suma, pensar o caráter sísmico das imagens: como desdobrar outras zonas[6] que não sejam apenas o olhar voltado para o consumo. E foi assim, nessa busca por tais imagens, graças à recomendação de Andrea Inzerillo, que encontrei seu trabalho. O primeiro filme seu que vi foi *Trenque Lauquen* (2022), no qual se evidencia com grande intensidade o poder da fábula, ou essa dimensão generativa que as ficções podem conter: a ficção como um espaço crítico, não apenas como aquele lugar tradicionalmente concebido como distante à realidade, mas como algo que produz realidades.

Laura Citarella:

Me interessa perguntar como posso falar das imagens em relação ao desejo, ao consumo e, para mim, como cineasta, há ainda algo mais interessante: perguntar-me como se produzem as imagens. Há um possível gesto político que se revela ao produzir imagens a partir da mercadoria, do gasto obsceno de dinheiro. Nos últimos anos, pudemos observar que, quanto mais cara for a imagem produzida, maior a possibilidade de competir dentro de certos circuitos. Portanto, me interessa repensar como conceber uma imagem, produzindo-a a partir de um lugar completamente oposto. Isso seria pensar uma imagem justa: uma imagem que existe porque justifica em si mesma a sua existência, que não decorre de nenhuma especulação, ideia mercadológica, vaidade, conquista ou espaço de dominação. Foram produzidas tantas imagens na história a partir dessas noções que, de repente, você se pergunta: "como levar a produção de uma imagem para outros caminhos ou em sentido contrário a isso?"

Nessa resposta há algo que não se refere apenas ao modo como se produz a imagem em termos orçamentários, mas também ao modo de olhar, ao lugar de onde se olha e ao uso das tecnologias para olhar. Meu modo de trabalhar se inscreve nessa metodologia. Recentemente, numa entrevista, me perguntaram sobre a relação dos meus filmes com a literatura, e eu dizia que, nos últimos anos, para mim, tem sido muito mais útil ler: o contato com a literatura me ajuda mais a produzir imagens do que o próprio cinema. Praticamente não utilizo o cinema contemporâneo como referência, não por ele não me interessar ou por eu não gostar, mas porque confio na literatura, nesses velhos livros em que as imagens foram produzidas com uma imensa vontade de experimentação, de busca, de curiosidade. A imagem hoje é um elemento muito bloqueado,

5 [N.T.] A "operação imageante" é um conceito de Marie-José Mondzain (2022), que se refere à potência e à radicalidade dos fluxos de transformação que as imagens são capazes de gerar. Não se resume apenas às operações visuais, mas aos gestos notáveis que desestabilizam a ordem instituída e que trabalham para modificá-la através da experimentação, do desvio e da inventividade. Andrea Soto Calderón também se apropria desse conceito, especialmente em Imaginación Material, ao argumentar que a ação imaginal ativa sensibilidades diferentes, sobretudo quando se trata de imagens que se aproximam, promovendo "operações imageantes capazes de produzir signos que tecem separações e vínculos" (2022, p. 40) entre aquelas e aqueles que se aproximam pelas imagens e se posicionam entre elas.

6 [N. T.] Em diálogo com o pensamento de Marie-José Mondzain, Calderón (2023, p. 64) define as zonas como "terrenos de bordas sem limites, onde se passa o inesperado, onde se criam espaços de indeterminação, onde algo se desestabiliza, interpelando, acolhendo e tensionando". Para a autora, a zona é a abertura de "um espaço potencial de indeterminação que não é preenchido pelo gesto que articula seu desvio", pois as possibilidades devem ser criadas contra a fixação das posições que nos distribuem no sensível.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2026v15e37625

porque acontece (se instala) de outra forma. Já não se concede tempo para produzir a imagem, nem para contemplá-la. E a literatura frequentemente nos reconduz a um ritmo mental, emocional e intuitivo, que nos ajuda a repensar como produzir as imagens. Você mencionou que *Trenque Lauquen* é um filme, mas, ao mesmo tempo, assisti-lo é uma experiência profundamente novelesca: ao ver o filme, sente-se algo próximo à experiência da leitura, como se não estivéssemos apenas vendo um filme. Parece-me que isso constitui uma forma de resistência, uma forma política de produzir sentido evitando as formas dominantes de trabalho ou de produção.

Andrea Soto Calderón:

De certo modo, o que me ocorreu com esse filme foi perceber que a própria obra vai gerando condições materiais de acolhimento: sem ocupar um espaço já disponível, mas criando espaço em quem a assiste; não apenas abrindo espaço, mas, de certa forma, constituindo modos para que essas imagens possam reverberar e sigam produzindo novas imagens. Durante muito tempo me senti distante daquilo que sustenta Jean Baudrillard em *Cultura e Simulacro*, quando afirma que hoje só produzimos simulacro. Influenciada pela leitura de Jacques Rancière, eu pensava que, se tudo era simulacro, então nada o era. Agora, ao relê-lo, percebo que talvez aquilo que Baudrillard nomeava como "simulacro" estivesse mais vinculado ao fato de que a potência das imagens, em uma sociedade de consumo, se satura a tal ponto que obstrui essa possibilidade generativa: a maioria das imagens da indústria cultural não gera outras imagens, mas se esgota em si mesma.

Por isso mesmo, de algum modo, elas encerram os espaços do prazer, do desejo, da curiosidade ou da ruptura. E me parece que, em seus filmes, não importa tanto essa intencionalidade que a imagem teria de mostrar algo específico, mas sim a imagem que cada pessoa pode fabular – o que talvez se relacione ao que você mencionou agora como espaço de experimentação. Depois de ver alguns de seus filmes, comecei a ler e a compreender um pouco melhor o trabalho que vocês desenvolvem na companhia independente *El Pampero Cine*, em que pensar na produção é primordial, já que a troca econômica também se relaciona a um regime afetivo, à forma como se articulam as relações e os papéis. Me interessava muito perceber como a própria prática das imagens necessita explorar seus próprios limites: não há uma única maneira de fazê-las. Lembrei-me do que afirma André Bazin em *O que é o cinema?*, quando escreve que "o cinema ainda está por ser inventado"; ou mesmo de Jean-Luc Godard, que em algum momento também se coloca essa questão. Diria que esse trabalho particular que você realiza com as imagens nos permite pensar não apenas em operações cinematográficas, mas também em algo que poderíamos compreender e levar para outros campos. E isso tem a ver com esses modos de fazer: de certo modo, cada poética exige repensar seu modo de ser, sem se acomodar a uma relação já conhecida.

Laura Citarella:

A produção, para mim, é um pouco de tudo isso. Existe uma ética e uma lógica, mas também existem relações que se constroem quando se vai filmar um filme e, den-

tro dessas relações, há decisões que se tornam espaços de poder. As estruturas mais tradicionais impõem profundas relações de poder; já em estruturas mais colaborativas isso quase não acontece. Não é que nunca ocorra – seria um tanto ingênuo pensar assim, porque esses fantasmas estão presentes em todas as estruturas –, mas essa possibilidade coletiva de produzir traz muitas coisas. Esse modo de trabalho oferece uma liberdade enorme na tomada de decisões: sobre os atores (com quem se filma), os lugares filmados, a forma de filmá-los, a linguagem que se busca... O cinema, poderíamos dizer, tem uma grande possibilidade de misturar-se à vida, de funcionar como uma espécie de documento. Alguém dizia que, ao filmar um ator, o filme também se torna um documento dessa pessoa atuando. Essas explorações dão a possibilidade de experimentar, de encontrar uma linguagem, de perceber esse tipo de fenômeno e de refletir para manter essa disciplina (o cinema) viva. A única forma de mantê-la viva é continuar experimentando e ampliando suas possibilidades e sua linguagem. E tudo isso é dado por um elemento chave no processo de filmagem: o tempo, justamente aquilo de que não se dispõe quando se integra um set industrial.

Não digo que o cinema não seja sempre uma questão econômica, porque é; ainda que se trabalhe com amigos ou com a família, a economia é sempre uma parte importante desse ofício. Mas, nessas estruturas, a economia é o que determina quanto tempo um ator terá para encontrar um pequeno acontecimento dentro de seu repertório, dentro daquilo que vai representar. Isso é muito impressionante porque, de fato, não sei se poderia trabalhar desse modo.

Quando realizo filmes, mesmo tendo escrito o roteiro com muita minúcia e com pleno conhecimento do que pretendo buscar e filmar, no momento da filmagem parece que tudo isso morre, que fica obsoleto, e algo novo aparece. É como um renascimento, uma espécie de ressurgimento, um novo filme. E esses pequenos acontecimentos que emergem nesse trabalho estão atravessados por uma forma de tempo completamente oposta ao tempo e ao ritmo em que vivemos. Esse é o tempo necessário para encontrar algo com um ator, porque se trata sempre de um encontro com o outro, não se trata do que eu, como diretora, encontro sozinha, pois é um intercâmbio. E os intercâmbios, para que possam gerar transformação, necessitam de tempo e de espaço.

Sempre uso o exemplo de *Trenque Lauquen*, em que há uma cena exibida duas vezes: um beijo entre Laura e Ezequiel. Essa cena, para mim, tem algo muito bonito: a filmamos várias vezes de ângulos diferentes e, certa vez, um espectador se queixou porque, mesmo se tratando de um mesmo episódio, as cenas não são exatamente iguais. É uma cena que ocorre em um momento preciso e depois é retomada por outro personagem, de modo que o beijo – exatamente o mesmo beijo – aparece novamente. Um espectador, desses que, nas redes sociais, buscam problemas de continuidade nos filmes, me disse que havia observado atentamente as duas versões do beijo e se dado conta de que não eram iguais, que os atores tinham outra energia. E é verdade, porque acredito que cada um desses beijos é um pequeno acontecimento: ainda que na narrativa funcione como a rememoração de um mesmo episódio, para mim a magia, o belo, está justamente nisso, na irrepetibilidade, mesmo em uma trama que solicita a

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2026v15e37625

repetição. Trata-se de uma descoberta específica do cinema, ou seja, de uma forma de materialidade, de fazer surgir uma imagem que apenas o cinema pode provocar.

Andrea Soto Calderón:

Essa singularidade tem a ver justamente com todas as possibilidades que vão se formando, o que me recorda aquilo que dizia Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, quando afirma que podemos reconhecer uma pessoa inclusive pela sua maneira de andar, mas que nada sabemos sobre o que acontece naquele segundo em que ela começa a levantar o pé para dar um passo. Benjamin sustenta que é aí que o cinema intervém, com a câmera, com seus movimentos, nesse interstício no qual a relação se forma.

No seu trabalho, há algo que me interessou muito e que tem a ver com esse modo tão delicado de lidar com as superfícies, com as formas de envoltura da realidade, partindo do pressuposto de que a superfície não se contrapõe a nenhuma profundidade, mas que, como dizia Paul Valéry, o mais profundo é a pele, uma vez que a nossa realidade é superficial: ela se forma nessas dobras. Isso pode ser visto em filmes como Ostende (2011). Por outro lado, nesse filme (*Trenque Lauquen*) o tempo não é orientado – nas palavras de Mani Kaul – pela pulsão de convergência. Em seu texto *A figura dispersa,* o cineasta indiano parte de uma análise da música *raga* e observa que, no Ocidente, estamos obcecados pelo pensamento convergente; por exemplo, só conseguimos pensar as relações sexuais a partir do orgasmo (tem de haver uma síntese e tudo deve tender a algo). Sua hipótese consiste em quebrar a ideia de um único ponto de vista, de um único modo de percepção, como organização do sentido. Sua posição não diz respeito apenas a um perspectivismo, mas à configuração da forma como nos aproximamos da ecologia das relações que nos constituem. Assim, coloca a questão de como se abre a pergunta pela imagem quando ela não é guiada por esse parâmetro.

De certa forma, me parece que sua prática cinematográfica consiste justamente em ir fazendo imagens, em ir desenvolvendo toda a textura de uma história que não se configura sob o paradigma da pré-visualização. O que percebo nas imagens que você constrói tem a ver com essa atenção em como a vida se forma: não apenas na textura da cor, mas também na duração em que a vida irrompe. Há, por exemplo, um momento em *Trenque Lauquen* que me encanta, quando a personagem de Laura está sentada com duas mulheres na sala de casa, enquanto algo fantástico ocorre no andar de cima. Normalmente, alguém sairia correndo para ver o que está acontecendo, ou, no mínimo, sentiria certa inquietação por aqueles sons que indicam que algo está ocorrendo, não? Em um filme, talvez esse fosse o momento catártico em que algo se revelaria. Mas, nesse caso, não. Ela sustenta a cena e encontra prazer em sustentá-la, como uma forma de amor, de respeito. Uma maneira amorosa de estar na situação e de tentar escutar o que ela pede.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2026v15e37625

Laura Citarella:

Enquanto você formulava essas perguntas, eu pensava em uma única resposta com a qual discuto o tempo todo: as mulheres. É algo impressionante, porque eu brigo muito com essa ideia, ou com a própria necessidade de falar disso. Mas é que o mundo em que vivemos é tão complexo, está tudo tão estruturado, tão cristalizado em uma única forma de ver as coisas, que às vezes é difícil falar sobre essas questões, mesmo quando se trata de discursos com os quais eu concordo. E falar disso tende a nos padronizar: trata-se de repetir o que já foi dito, o que está no ar, o que se tornou obviedade ou pauta. Isso gera uma distância. Não se trata de evitar o tema, mas de não querer reduzi-lo a uma agenda. O que desejo, sobretudo, é continuar pensando em voz alta. Vivemos um momento muito difícil para a reflexão.

Outro dia, estava lendo algo que para mim é quase uma bíblia: *Um quarto só para mim*, de Virginia Woolf, livro ao qual volto o tempo todo porque sou obcecada pelo tema: as mulheres e a ficção. Woolf analisa questões que eu pensava já serem óbvias, mas que continuam tendo plena relevância. Então eu me perguntei: "como posso repensar isso hoje?". E chegava a sentir pudor em refletir sobre isso, porque o espaço para seguir com essas reflexões nem sempre está dado. Acredito que isso tem a ver com as redes sociais e com os discursos contra os quais temos de lutar, que nos levam a radicalizar e a repetir. E também há uma sensação de segurança nessa repetição.

Dito isso, enquanto você enumerava toda essa enorme quantidade de questões, eu pensava nas mulheres: nas diretoras, nas escritoras, naquelas que produzem obras. Cada vez encontro mais mulheres e, talvez por termos começado a conquistar espaço para outras narrativas, torna-se cada vez mais natural não buscar, dentro dessas novas narrativas, pontos de síntese ou lugares de convergência que deveríamos alcançar. A exigência por esses lugares de convergência decorre de um tecido patriarcal, que até me dá receio de nomear, porque sinto que está dentro de um esquema de pensamento já pré-fabricado.

Por outro lado, também penso no porquê de uma das ideias centrais em *Trenque Lauquen* ser justamente a de ir contra isso. É um filme mutante, que não se mantém imóvel, porque escapa à ideia de verdade. Um filme que realizei anteriormente, ao qual *Trenque Lauquen* deve muito (*Las Poetas visitan a Juana Bignozzi*, 2019, codirigido com Mercedes Halfon), traz ideias semelhantes e, já desde o título, propõe falar de aproximações, de visitas, de encontros. Nesse filme, somos duas diretoras mulheres codirigindo, e nos encontrando com uma poeta. Ou seja, há cautela – não medo – em afirmar que existe um lugar a que se deve chegar, uma verdade a ser encontrada, um personagem que se define de uma única maneira.

Isso também pode ser visto em *Trenque Lauquen* ou no último curta que filmei, *El affaire Miu Miu* (2024), que infelizmente, por uma questão ligada ao formato do projeto, não podia exceder determinada duração e, por isso, não pôde se desdobrar em tudo o que eu gostaria. Mas nesse curta havia algo que me obcecava: todas aquelas mulheres protagonistas tinham cinco trabalhos cada uma, faziam muitas coisas ao mesmo tempo, eram muitas coisas ao mesmo tempo. É impossível que algo se defina por um único

aspecto. Isso, creio, se traduz na própria estrutura narrativa de *Trenque Lauquen*, em como essas mulheres são e em como são filmadas, porque são filmadas com muitas contradições.

Esse foi um dos aspectos mais criticados por quem não se interessou por Trenque Lauquen: as contradições das personagens, ou a ideia de que as histórias não se fecham. O problema de não ser uma coisa só.

Uma das primeiras imagens que tive em mente para *Trenque Lauquen* foi a do final. Isto é, a de uma mulher perdendo-se no campo. E eu pensava que essa imagem já estava pronta antes mesmo de existir, definida pela história do cinema, da literatura, da vida e de seus estereótipos: a imagem de uma mulher fugindo de uma situação de perigo, ou que aludisse à sua loucura. Mas nunca parecia possível que fosse apenas uma mulher caminhando pelo campo simplesmente porque queria fazê-lo. É, mais uma vez, uma imagem que o cinema pode projetar, que pode nos devolver um filme e que talvez não estivéssemos acostumadas a habitar. Tenho a sensação de que as mulheres, as personagens femininas, permitem escapar dessas certezas. Permitem-se muito mais a desconstrução ou o mistério. Por isso, penso que se trata de uma grande forma de pensar a partir do feminismo com novidades, sem repetições.

Andrea Soto Calderón:

O que você diz ressoa com um interesse crescente que tenho em determinadas formas de conhecimento, como a intuição, que foi bastante desvalorizada na história do pensamento ocidental, como se oferecesse um nível inferior de conhecimento. Muitas vezes nos desculpamos dizendo que temos apenas uma intuição, algo que se relaciona a essas hierarquias que estruturam os modos da razão moderna e que se infiltram em praticamente todas as áreas da nossa existência. A intuição constitui um modo de percepção diferencial: ocorre em situações muito cotidianas, como quando cuidamos de alguém, quando precisamos estar profundamente conectadas a um contexto específico, ou quando se exerce a maternagem e se percebe que a criança tem algo, mesmo quando a médica diz que não. Também ocorre quando reconhecemos uma mudança de humor em alguém querido apenas pelo movimento de uma sobrancelha ou pelo leve erguer do lábio.

Entendo que isso também se vincula a formas de conhecimento acolhidas pela oralidade. Hoje a complexidade do mundo foi muito reduzida, reduzida a valores abstratos, o que talvez corresponda ao que você chamava antes de síntese. Por mais que possamos quantificar a realidade, subsistem opacidades que continuam operando, que são justamente as que nos vinculam. E talvez a maior obscuridade de nossa época seja a tirania da transparência. Como dizia Pasolini: como sobreviver às luzes ferozes dos refletores?

Kracauer sustenta que, para atravessar esse gelado deserto da abstração, o que o cinema nos oferece é uma relação com a realidade superficial da existência. Isso me toca especialmente, porque o meu próprio trabalho se desenha como uma espécie de reivindicação das aparências, mas também dos espectros, dessas dimensões fantasmáticas que aparecem de múltiplas formas em seus filmes. Pareceu-me muito

interessante, em suma, que aquilo que tantas vezes se nomeia apressadamente como realismo, Kracauer desestabiliza.

Pelo que entendo, o realismo nas imagens não é sobre mostrar imagens mais verdadeiras ou mais fiéis à realidade em termos representativos, mas sim um convite para dar vida aos afetos da matéria. Não a imagem de forma abstrata, mas as imagens do cinema, da música, da fotografia – cada uma em sua própria linguagem, abrindo suas próprias possibilidades. Creio que aí há também algo que seu trabalho nos presenteia: um espaço para a atividade, que talvez esteja situado entre aquilo que não pertence a você, aquilo que não pertence a nós, enquanto espectadores, mas que é esse movimento relacional.

Laura Citarella:

Voltando a como se produzem as imagens: no meu caso, elas sempre se produzem de forma muito coletiva, sempre com a consciência de que há uma dinâmica de papéis. É um espaço de troca muito intensa e, para mim, isso foi uma grande descoberta nos últimos anos. Fiz duas co-direções, que são trabalhos árduos, e depois escrevi *Trenque Lauquen* junto com Laura Paredes. E há algo nessa dinâmica de coletivização das ideias em que, inclusive, se perde a propriedade sobre elas: você entrega uma ideia, outra pessoa devolve outra, vem mais alguém e acrescenta algo, e no meio se constitui algo que não teria existido sem esses cruzamentos. Sou muito entusiasta desse modo de pensar. Para mim, foi uma grande novidade.

Acredito que esse intercâmbio coletivo se infiltra em uma certa forma de olhar, em uma forma de construir, em uma forma de querer as personagens e de pensar como elas se relacionam. E, por consequência, algo acontece quando o público recebe esses materiais: estabelece-se uma relação própria entre quem e o que recebe esse material, relação que é quase tão única quanto cada acontecimento dentro do filme.

Para mim, isso era importante de refletir em *A mulher dos cachorros* (2015). Em Ostende, eu ainda não tinha consciência disso. Foi um filme feito com mais medo, porque era a minha estreia, e, talvez por isso, tenha sido mais mental, menos intuitivo. Em *A mulher dos cachorros*, por exemplo, surgiu o conceito de democratização da imagem, isto é, de abrir a imagem de forma que se pudesse percorrer o plano sem tanta organização. Fizemos, por exemplo, algo técnico, que foi usar muito o som da câmera. A câmera possui um registro sonoro eficiente, mas generalista, ou seja, não se escuta mais da protagonista caminhando do que dos cães, escuta-se o que a câmera decide captar. Houve aí um trabalho de abertura da imagem, sobretudo por meio do som, como quem diz: "o que quero é que o contato com o material seja o mais íntimo possível para um potencial espectador ou espectadora".

Para mim, as histórias são quase pretextos para poder experimentar essas questões: abrir as imagens, experimentar com o som, retratar uma cidade, retratar um ator ou uma atriz, retratar a mim mesma grávida (não porque eu fosse importante, mas porque era o retrato de uma grávida). É uma tensão entre materiais reais, enquadrados e contidos por uma ficção: era essa experimentação que me interessava, e não contar a historinha de uma mulher. Depois, evidentemente, há camadas, porque o cinema

permite essa pluralidade de coisas, tudo ao mesmo tempo, e é isso que o torna tão fascinante.

Com o tempo, percebi que os personagens detetivescos servem muito bem a esse propósito, porque são personagens curiosos, que observam, escutam e abrem caminhos. Nesse sentido, também surge um novo tipo de personagem, com novas práticas e novas crenças. Você mencionava a intuição, algo que é um tanto mal-visto... Hoje em dia, já não se chega a um lugar sem o auxílio de um GPS, como diz Rebecca Solnit em A arte de se perder. Se deixarmos uma criança hoje na rua, ela não saberá sequer para que lado nasce o sol. Então, voltamos à literatura, voltamos a Robert Louis Stevenson, que, por exemplo, desenhava suas cidades antes de começar a escrever e sabia até como amanheciam os habitantes daquelas cidades, a partir de onde nascia o sol.

Uma cientista que confia na intuição, por exemplo, que não acredita mais na ciência em detrimento daquilo que ela mesma pode imaginar sobre um caso. Uma relação profunda entre ciência e ficção. Havia uma frase que ficou de fora de *Trenque Lauquen*, em que Elisa Esperanza dizia: "sei isso porque estudei muito, mas sobretudo porque tenho muita imaginação". Uma ideia de que a ciência, se não imagina, se não mobiliza energia criativa, não é capaz de chegar a lugar algum. Por isso a ciência está chegando atrasada a todos os lugares: porque não consegue imaginar, porque não olha para além de seus próprios livros, de seus próprios métodos, de suas próprias regras, porque não consegue, em primeiro lugar, ver as pessoas. Não à toa agora estejamos todos voltados à homeopatia e a outras alternativas, porque desejamos que o olhar volte a ser um olhar pensante, não automático ou sistemático.

Andrea Soto Calderón:

Aqui surge uma questão que me parece extremamente importante, e que acontece entre a imaginação e a intuição. Esta última introduz uma espécie de fissura na imaginação, permitindo que ela se abra, que se atualize. Embora a imaginação tenha sido muito menosprezada, aqueles que a pensaram falaram dessa força como um magma. E, se aceitarmos essa hipótese, de que a imaginação é como um magma, como é possível que possa estar tão obstruída em uma época como a nossa? Não é necessário ter visto a erupção de um vulcão para saber a força que um magma possui, de modo que o problema é mais complexo.

Foi a partir desses interesses que propus o conceito de imaginação material[7], para pensar em como exercitar uma imaginação enfraquecida. É claro que um acontecimento não pode ser planejado; a imaginação também não pode ser antecipada, mas pode ser trabalhada. Certamente, não sem perguntar como seria esse trabalho ou o que acontece com o trabalho quando ele se aproxima do sensível: um delicado gesto de lidar com a memória afetiva, com essas lembranças marcantes e que são fundamentais para a criação de imagens e para as forças imageantes.

7 [N.T.] Ao buscar diagnosticar os sintomas do esgotamento da economia do visível, Calderón define a imaginação material como "uma capacidade que se trabalha, se exercita para ampliar seu campo e, a partir dele, engendrar realidades, superfícies e aderências" (Calderón, 2022, p. 88). É algo que atua na operação performativa das imagens, instaurando outras vias de relação entre sujeitos, reorganizando relações e questionando a disposição material das tecnologias que modelam formas de vida. Em síntese, a imaginação material é uma nova categoria crítica, um "horizonte metodológico capaz de potencializar outras maneiras de imaginar as formas de organização da vida cotidiana, concebendo outros processos de formação e produção" (Villar, 2024, p. 179).

Temos delegado cada vez mais essas funções aos aparelhos aos quais nos adaptamos e que são decisivos no sequestro onírico do nosso tempo, um tempo atravessado por essas formas de adaptação e também pelas imagens das quais nos alimentamos. A maioria das pessoas, antes de dormir, assiste a séries televisivas com as mesmas gramáticas visuais, produzidas a partir de um mesmo ponto de vista, como sustenta Lucrecia Martel. E isso não diz respeito tanto ao fato de serem boas ou ruins, mas justamente ao lugar de onde e ao modo como são produzidas. Assim retornamos à questão da produção.

Laura Citarella:

Com *Trenque Lauquen*, aconteceu-me de alguém dizer que a primeira parte era realidade e a segunda ficção: que a primeira mostrava algo que poderia ocorrer na vida real, enquanto a segunda não, porque caminhava para a ficção científica e trabalhava com o gênero em um sentido muito expandido. Mas a expectativa dominante nos últimos tempos – e aqui vale mencionar as séries, para além de suas gramáticas – é uma espécie de rigidez que bloqueia a ideia de imaginação e de criação, de invenção, de uma imagem de uma mulher que não existe e que caminha pelo campo sozinha, sem que isso implique loucura.

O exemplo mais claro é que praticamente todas as séries ou filmes recentes giram em torno de casos reais, como se houvesse uma necessidade de ancoragem na vida, no objetivo, no que de fato ocorreu, no que está documentado na terra. Uma espécie de grande temor diante da fábula, da fantasia, da criação de mundos. Não sei exatamente por quê, mas, como cineasta, percebo este apelo várias vezes. Recebo projetos para filmar e todos eles têm correlação com a realidade, ou ao menos com um evento histórico. Todos são Wikipédia. Não consigo entender de onde se formou isso ou o que gerou essa aversão ao mundo fantástico e essa necessidade de compreender a vida apenas a partir da realidade plena.

Andrea Soto Calderón:

Sim, uma espécie de higiene espectral preocupante, ou seja, se tenta eliminar tudo aquilo que, aparentemente, não se pode dar conta. É justamente aí onde a fantasia cresce, é essa realidade que surge se mostrando. Evidentemente, quando falamos de imagem, referimo-nos também àquilo que não se mostra como visível, mas que circunda o visível e constitui suas condições de possibilidade. Por isso, talvez o mais interessante não seja o que a imagem mostra, mas o que ela abre, o que ela faz. E, justamente, para mim, o que a imagem faz tem a ver com toda a tensão criada em sua configuração cênica. Uma tensão que está presente em qualquer imagem, inclusive na mais fixa, pois toda imagem está contida de outras imagens, que tornam possível seu aparecimento, inclusive as que não figuram naquele recorte e que estão por vir, em mais de um sentido.

Penso – não sei se em função do contexto em que vivo agora – que há uma espécie de afã, de ansiedade, pela autoria, pelo nome próprio. Considero isso muito prejudicial para a sensibilidade. Talvez, se pudermos falar em modos de cura de nossa

imaginação, esse seria um ponto de partida para rearticular nossos vínculos. A imaginação é sempre coletiva; há algo nas imagens que nos imagina. Quanto mais tentamos nos apropriar de algo ou assinalá-lo como nosso, menos relevante ele se torna para o contexto.

Se pensarmos nos grandes momentos dos movimentos artísticos mais profícuos, o que se percebe é que se tratava de pessoas juntas, experimentando, inventando um lugar para o comum. Creio que algo disso respira em suas imagens. Parece que você abre mão de exercer o controle: os pontos de partida estão claros, mas não os de chegada. Aliás, há um trabalho muito preciso para não antecipar a imagem, para não antecipar o que ela poderá produzir em suas bordas, às vezes introduzindo um desajuste temporal, leves ou decisivos deslocamentos espaciais, gestos menores ou alterando os regimes de visibilidade com recursos técnicos. Há algo aí que nunca se encaixa por completo. Hoje, quando as imagens se saturam em sua repetição, seus modos de operar deixam pequenas brechas, nas quais a imagem pode respirar.

Laura Citarella:

Essas brechas, acredito, têm a ver justamente com o que falávamos antes sobre a democratização das imagens. E também remetem à experiência literária. Para a literatura é muito mais simples deixar esses espaços, porque o que ela não quer que o leitor imagine de determinada maneira, ela simplesmente não diz ou não sugere; ou, no máximo, sugere, mas ainda assim deixa espaço. Há algo aqui da literatura, não tudo, mas em grande parte. Quando falo da experiência literária, me refiro a isso, de deixar mais lugar.

Você pode ler quarenta páginas em primeira pessoa de um relato sem encontrar uma mínima descrição de como é a pessoa que narra. Possivelmente é você mesma quem forma essa imagem, a partir da voz que lê. O cinema, nesse sentido, é mais complexo, porque os elementos que oferece são muito concretos. Os referentes são muito concretos. A imagem se configura por meio de coisas concretas.

Então, a ambiguidade, tal como pode ser entendida pela literatura, só pode ser alcançada no cinema pela produção de imagens que não tenham um único caminho, uma única forma de leitura, uma única direção ou sentido. *Trenque Lauquen* é, a meu ver, o exemplo mais claro do que chamo de filmes mutantes, porque sinto que é um filme sobre o mistério, que se desdobra continuamente para que o mistério se renove, mantendo-se como mistério na medida em que nada se revela. Justamente: não mostrar o truque de mágica, não mostrar como chegamos a ele, é manter a sensação da magia como essa figura ativa.

Sinto que esse é o trabalho que o filme realiza com o mistério: enquanto não vemos a criatura da lagoa, enquanto não compreendemos para onde foram aquelas duas mulheres ao final, enquanto não nomeamos o que acontece com Laura... Ela permanece ali, em uma sensação de gozo e plenitude naquela casa, com aquelas duas mulheres, enquanto a criatura, ameaçadora ou não, introduz um elemento fantástico que poderia ser perturbador. No entanto, ela convive com isso, porque o que lhe importa é outra coisa – ou talvez tudo ao mesmo tempo. Há uma espécie de embriaguez, essa

sensação de plenitude que, para mim, é o que permite que as imagens se bifurquem, se pluralizem, se diversifiquem, sendo muitas coisas ao mesmo tempo.

Um relato que se move o tempo todo e que, justamente quando se acredita que o mistério é um e que se encontrou uma solução, faz emergir outro, e esse mistério, por sua vez, renova outro mistério, e assim sucessivamente. O filme é, em si, um mistério, e pensa o mundo como mistério em si mesmo. E o filme se recusa a explicar esse mistério que é o mundo. Encontrei forte resistência durante a escrita e a filmagem, porque pensava na possibilidade de explicar por que o filme se divide em duas partes, o que teria significado uma espécie de deserotização do material fílmico. Mas, se está claro, se se compreende o que está acontecendo, ver uma personagem caminhando pelo meio do campo não gera comoção [no espectador]: o que comove é o mistério, é justamente não entender o que lhe acontece. Pois, se entendemos ou se sabemos o que ocorre, é muito mais difícil sentir-se comovido por uma personagem que caminha no meio de um campo. O que comove é o mistério, é não entender o que lhe acontece.

Andrea Soto Calderón:

Há uma inquietação que me acompanha, que é: como não antecipar uma imagem. É algo paradoxal, porque o cinema opera projetando, mas, ao mesmo tempo, como projetar sem projetar-se nele segundo a lógica da projeção? Quando pensamos, temos certas ideias, certas premissas ou pontos de partida, mas, ao mesmo tempo, esse trabalho tem a ver com abrir espaço para que ocorra um encontro, ou seja, é uma aposta no que o processo pode oferecer.

Acredito que os modos próprios de operação, não apenas no que diz respeito a um filme, mas também a como se obtém financiamento para criar imagens dissensuais[8], nos forçam a definir como será aquilo que criamos, qual será seu impacto, o público-alvo, qual é o objetivo, a quem nos dirigimos, etc. Isso ocorre na maioria das práticas de produção de imagens que buscam abrir um espaço crítico: há uma espécie de constrangimento institucional que funciona segundo o parâmetro de prever os efeitos. O problema é que isso começa como uma exigência para obter financiamento e termina impregnando toda uma comunidade de práticas criativas, uma pré-configuração na qual é preciso se encaixar.

Talvez aí resida algo que em seu cinema também se perceba de modo distinto. Para além de explorar a psicologia da personagem, há uma espécie de paradoxo que se situa entre como a protagonista se sustenta sem projetar-se no porvir e, ao mesmo tempo, parece escapar constantemente. Seus filmes criam um mundo em que se pode estar intensamente em um momento, como se tudo acontecesse ali, mas, ao mesmo

8 [N.T.] À luz do pensamento de Jacques Rancière (2009), podemos pensar uma imagem dissensual como um dispositivo estético que produz um desarranjo ou rompimento frente à ordem consensual, estabelecida pela partilha hierárquica do sensível. É um trabalho de fabricação de uma cena que coloca em visibilidade aquilo que a ordem consensual havia relegado à invisibilidade ou ao silêncio. Em Imaginación Material (2022), Andrea Soto Calderón afirma que criar imagens não é mostrar a realidade, mas fazê-las vibrar de outra maneira, exercitando um pensamento que cria outros hábitos de apreensão e amplia nossos conhecimentos das movências e singularidades. A operação não se guia pela projeção, mas confere atenção ao que cada situação pede. Por isso, cada vez que se cria uma imagem, ela pode ser dissensual quando opera um dispositivo de visibilidade, uma infra-estrutura que organiza o visível e abre o mundo material diante das possibilidades de experimentação. Nos termos da autora (2022, p. 85), imagens dissensuais "preparam um campo para que certas relações que não haviam sido criadas possam aparecer. Elas abrem e articulam o sensível nas formas e no sentido do comum, introduzindo diferenças e indeterminações que antes não estavam dadas".

tempo, sem cessar a busca, não de algo definido, mas de algo que se faz nesse movimento, nesse percurso.

Laura Citarella:

Penso que um grande procedimento para quem está fazendo um filme é não ter medo de se meter em problemas. O que se faz é experimentar possibilidades de desvio, possibilidades de agir de modo inesperado. É semelhante à ideia de fuga: pensar como escapar, porque estamos repletos de ideias, de preconceitos e de fórmulas. Fazemos parte disso, ao mesmo tempo que temos essas ideias em algum lugar do nosso cérebro.

Por isso, para mim, a imagem do processo criativo é sempre de movimento, de deslocamento, de estar fugindo, ou de permanecer nas margens.

Andrea Soto Calderón:

São fugas, mas também modos de coexistência. Fugas e modos de permanecer nessa fuga. É nessa tensão que se abre uma possibilidade imensa para as imagens.

Referências

CALDERÓN, Andrea Soto. **Imaginación material:** Andrea Soto Calderón. Santiago: Ediciones metales pesados, 2022.

CALDERÓN, Andrea Soto. **Imágenes que resisten:** La genealogía como método crítico. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2023.

MONDZAIN, Marie-José. **Confiscação:** das palavras, das imagens e do tempo. 1a edição ed. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O trabalho das imagens:** Conversações com Andrea Soto Calderón. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021.

VILLAR, Antonio Gómez. Soto Calderón, Andrea (2022). Imaginación material. **Enrahonar. An international journal of theoretical and practical reason**, v. 72, p. 179–181, 19 mar. 2024. DOI: https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar.1492.

Recebido em: 21 jan. 2026
Aprovado em: 9 abr. 2026