

**UM DEMÔNIO O QUAL SE PODE VENCER:  
O MITO DE EL FAMILIAR E AS REPRESENTAÇÕES DO DEMÔNIO EM TRÊS  
FILMES ARGENTINOS**

*Marcel Gonnet Wainmayer<sup>1</sup>*

**RESUMO**

*O artigo explora as conexões entre a mitologia relacionada com El Familiar, demônio presente na cultura popular do Noroeste da Argentina, e as suas representações em três filmes desse país. A figura diabólica e as suas manifestações políticas e artísticas permitem estabelecer relações entre o surgimento do mito, marcado pelo ingresso da produção capitalista num entorno rural e indígena no final do século XIX, e os processos de identificação e resistência que o próprio mito encarna.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Demônio; filme argentino; resistência; mitologia popular.*

---

<sup>1</sup> Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense - PPGCOM/UFF (2017). Licenciado em Jornalismo - Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Argentina (2004). Consultor em comunicação - Food and Agricultural Organization of the United Nations. Tem experiência na área de Comunicação e Artes, com ênfase na produção de Cinema e TV.

**A DEMON THAT CAN BE DEFEATED: THE MYTH OF EL FAMILIAR AND THE REPRESENTATIONS OF THE DEVIL IN THREE ARGENTINIAN MOVIES**

**ABSTRACT**

*This article explores the connections between the myth of El Familiar, a demon from the popular culture in the North-West region of Argentina, and its representations in three Argentinian movies. This diabolic figure and its political and artistic manifestations reveals us the relation between the formation of the myth, related to new capitalist forms of production in the middle of indigenous and rural environments, and processes of resistance and self-awareness also projected by the myth.*

**KEYWORDS:** *Demon, Argentinian movie, resistance, popular mythology.*

## INTRODUÇÃO

Sabemos pouco sobre as boas obras do diabo. Que sejam tantas e tão diferentes as histórias que se contam sobre ele é um indicio da antiguidade desse constante companheiro da espécie humana. Traz certa tranquilidade saber que o diabo também erra.  
ALEXANDER KLUGE, *El hueco que deja el diablo*.

*El Familiar* é o nome de um demônio presente na mitologia do Noroeste da Argentina, principalmente na região de produção de açúcar, nas províncias de Tucumán, Salta, Chaco e Jujuy. Segundo o mito, os donos dos engenhos de açúcar fizeram no passado um pacto com o demônio, pelo qual ele lhes garante boas colheitas e riquezas, e em troca deve receber almas, que *El Familiar* recolhe devorando alguns operários do engenho.

“*El Familiar*” é também o nome de um filme argentino de ficção dirigido por Octavio Getino, realizado em 1972 pelo *Grupo Cine Liberación* e com estreia em outubro de 1975, que pela primeira vez levou o mito às telas cinematográficas. No filme, o mito é reinterpretado em clave política, já que encena a luta entre o grupo revolucionário *Montoneros* e as forças imperialistas, com alusões metafóricas sobre a volta de Juan Domingo Perón, que nesse tempo ainda se encontrava no seu exílio na Espanha. O resultado foi um filme premonitório: um ano depois da sua estreia nas salas de cinema aconteceu em Jujuy o episódio repressivo conhecido como *Apagón de Ledesma* (Apagão de Ledesma), quando entre 20 e o 27 de julho de 1976, forças militares organizaram o sequestro de 400 sindicalistas, estudantes e militantes políticos. Como parte do operativo militar, os donos dos engenhos cortaram o fornecimento de energia elétrica das usinas que alimentavam toda a região. Rapidamente surgiu entre os operários da cana de açúcar o boato de que as desapareições se deviam à fúria de *El Familiar*.

Mais de 20 anos depois, o longa-metragem documental “*Diablo, Familia y Propiedad*” (1999), dirigido por Fernando Krichmar e realizado pelo *Grupo de Cine Insurgente*, voltou sobre os sucessos para denunciar a ação conjunta das forças militares e dos empresários da indústria açucareira, mas também para conduzir uma reconstrução histórica sobre a exploração a qual foram submetidos durante décadas os trabalhadores da colheita da cana nessas regiões, na sua maioria indígenas da etnia Qom.

O mito de *El Familiar* foi também uma inspiração para “*Nazareno Cruz y el lobo*” (1975), dirigido por Leonardo Favio, um filme clássico que marcou o cinema argentino e ainda mantém um dos recordes de público para uma fita nacional, com 3,4 milhões de espectadores.

Este trabalho propõe uma revisão das características fundamentais do mito, a partir de depoimentos recolhidos em diferentes épocas por pesquisas antropológicas e folclóricas, para estabelecer algumas relações e apontar elementos de identidade e resistência nas representações propostas por esses três filmes.

### **BREVE HISTÓRIA DE UM DEMÔNIO**

A tradição indica que *El Familiar* podia tomar a forma de um cachorro ou de qualquer animal, e que morava nos porões dos engenhos açucareiros. A partir de um pacto com o demônio que garantia a sua prosperidade, o dono do engenho devia entregar a *El Familiar* uma alma por ano.

Na literatura argentina *El Familiar* aparece em diversos textos. No seu livro “*Imaginario del diablo*”, o autor Ricardo Santillán Güemes recolhe 16 versões orais sobre o mito, provenientes de diferentes estudos antropológicos, o primeiro dos quais data de 1921, época de grande crescimento da indústria açucareira na Argentina. Trata-se de uma configuração cultural específica, marcada pelo ingresso da agroindústria em regiões rurais e indígenas do ainda jovem Estado argentino. Os depoimentos registram a presença do mito até a década de 1970, quando a mecanização da produção e a crise geral dessa indústria provocou conflitos sindicais na região noroeste do país.

As tradições relacionadas com *El Familiar* começam nos finais do século XIX, com as migrações estacionais de populações indígenas, especialmente da etnia Qom (chamados de *tobas* pela historiografia), que peregrinavam até as zonas de produção de cana para trabalhar na colheita. As famílias indígenas viajavam por longas distâncias para trabalhar entre quatro e seis meses em condições miseráveis, morando amontoadas e sem serviços básicos. O Exército facilitava o transporte dos grupos indígenas, que em geral realizava-se por trem, o que marca a presença da força ali onde o Estado percebia-se ameaçado nos seus limites identitários e culturais, numa geografia que devia somar-se ao novo projeto civilizatório.

No seu livro “*Lugares de diablos. Tensiones del espacio y la memoria*”, o antropólogo Gastón Gordillo apresenta um extenso trabalho de campo sobre a cultura Qom, no qual os engenhos açucareiros são considerados como um espaço específico de definição da identidade étnica. Nesse âmbito, *El Familiar* representa não somente o poder do engenho e das forças do Exército, se não que junto com “as memórias dos diabos”, representa a experiência de alienação dos *tobas* “frente a seu trabalho e os seus produtos” (GORDILLO, 2010).

Não são muitos os casos de etnias inteiras que tenham ingressado na dinâmica agroindustrial de maneira tão drástica. A consolidação do Estado argentino na década de 1880 foi baseada na aniquilação amplamente documentada da chamada “*Campaña al desierto*” (1878-1885), que significou a eliminação quase total da população indígena de La Pampa e a região da Patagônia. Esses antecedentes, além dos recrutamentos à força dos indígenas para diferentes campanhas militares do nascente Estado, faziam com que muitas vezes estes arranjos de trabalho escravo como o da colheita de cana fossem considerados, desde o ponto de vista dos Qom, como uma oportunidade de sobrevivência, e produziram um fluxo migratório permanente (ESCOLAR, 2014), especialmente a partir da inauguração em 1883 do primeiro engenho moderno de dimensões industriais, ironicamente chamado de *La Esperanza*.

Neste sentido, Gastón Gordillo parece ter provado que o trabalho na colheita de cana de açúcar, através das décadas, moldou “os sentidos de aboriginalidade dos próprios *tobas* como grupo”, que “articularam tanto um senso de diferença como de comunidade” frente aos outros grupos indígenas a partir do processo de sociabilidade imposto pela organização do trabalho no engenho (GORDILLO, 2010). Desse modo, o mito de *El Familiar* ganha valor ao mesmo tempo como elemento cultural, místico e político, porque permite também rastrear discursos de resistência e de formação de alteridades, não somente no mundo Qom, se não mais em geral na religiosidade dos trabalhadores migrantes do açúcar.

Além do seu poder ambivalente (é benéfico para o patrão e maléfico para os peões), *El Familiar* participa de uma longa tradição andina de demônios populares, em geral relacionados com transações de almas e encarnações domésticas. Nessas transações, as pessoas podiam entregar voluntariamente a sua alma, em troca de valores, objetos ou mesmo talentos artísticos especiais, que o próprio demônio (chamado de *Zupay*) ensinava.

Mas, diferente de *El tío de la mina*, importante tradição dos Andes bolivianos na qual os trabalhadores rendem tributo a um demônio a câmbio de riqueza na mineração, *El Familiar* coloca a riqueza material no domínio dos vícios, ao garantir riquezas somente para o patrão e os seus ajudantes, muitas vezes recrutados dentre os próprios trabalhadores do engenho. A alma já não se entrega voluntariamente, se não que é arrancada do corpo da vítima.

Dos registros orais de 1921, o mais surpreendente é a clara relação entre as aparições de *El Familiar* e a falta de energia elétrica nos engenhos, isto é: a situação comum do corte de energia, normalmente fornecida por uma usina dentro da própria fábrica.

Ofereciam-lhe como vítima um peão do engenho. Para isso, mandavam alguém para fora do engenho com um pretexto qualquer. Então, as luzes se desligavam como que por magia, e tudo ficava completamente obscuro. Se nesse momento o demônio achava a sua vítima, comia-a. Até pouco tempo atrás os peões acreditavam cegamente nisso, e tinham pânico dessa aparição. Pesquisa CNE (1921), Santiago del Estero (Santillán Güemes, 2014).

Trata-se de um elemento importante, já que se encontra nos primeiros registros sobre o mito. No documentário “*Diablo, Familia y Propiedad*”, Gastón Gordillo afirma que esse poder sobre o fornecimento de energia, nas mãos dos empresários do açúcar, tinha se constituído num *modus operandi* em relação ao que fazer com os trabalhadores díscolos ou problemáticos. Para os *tobas* migrantes, a sirene que se escutava justo depois dos cortes de energia era como o anúncio do terror.

Para essas pessoas tinha alguma coisa muito demoníaca ligada à produção de açúcar. Para eles, *El Familiar* era uma coisa tão real como o capataz que os recrutava, ou os soldados que patrulhavam o engenho quando tinha alguma greve (...) *El Familiar* era tão real quanto ir cada manhã para trabalhar nos canaviais (depoimento de Gastón Gordillo).

“*Diablo, Familia y Propiedad*” demonstra a cumplicidade do engenho Ledesma nos fatos de julho de 1976, já que além da empresa ser responsável pelo fornecimento de energia elétrica, boa parte dos sequestros realizaram-se com veículos do próprio engenho.

A instrumentalidade do mito parece surgir do próprio edifício e da maquinaria do engenho, com seus porões e espaços compartimentados de produção, que concretiza a irrupção do capitalismo num ambiente profundamente rural. O “lugar” desse demônio é a fábrica.

**“EU SOU *EL FAMILIAR*, MAS SOU TAMBÉM A SUA NEGAÇÃO”**

“*El Familiar*”, o filme de ficção de Octavio Getino de 1975, começa com uma representação quase teatral: um homem corta a sua mão com uma faca, o sangue começa a surgir. “O dono das terras faz um pacto com Zupay”: uma série de intertítulos, à maneira do cinema mudo, entrega informação básica sobre o mito: “Zupay aumenta as ganâncias, e o patrão vai lhe entregar as almas e os corpos dos seus peões”. O demônio Zupay parece mirar para a câmera, enquanto o patrão está de costas, somente podemos ver por sobre seu ombro. “Assim nasceu *El Familiar*, filho de Zupay. Devorador de pessoas e protetor do patrão”.

Os roteiristas do filme, Octavio Getino e Jorge Honig, propuseram-se não apelar ao realismo, e apostar “na alegoria e na metáfora, com símbolos que pudessem resumir a história argentina” (ORQUERA, 2013). A estética do filme é sem dúvida tributária de Glauber Rocha, que por esses anos já tinha produzido as influentes longas *Terra em transe* (1967) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), que tinham causado grande impacto entre os integrantes do *Grupo Cine Liberación*, comandado pelo próprio Getino e Fernando “Pino” Solanas.

O grupo havia realizado em 1968 o multipremiado documentário “*La Hora de los Hornos*”, um manifesto político que buscava denunciar a situação política argentina, a partir da visão da esquerda peronista. Em “*El Familiar*”, primeira experiência do grupo no terreno da ficção, as referências ao universo cultural peronista impregnam cada detalhe do filme.

O próprio enredo parece trabalhar sobre as diferentes faces do peronismo, como movimento político heterogêneo: o protagonista Juan Pampa, também chamado *El Árbol* (A Árvore), perde a sua esposa para *El Familiar*, e decide matá-lo. Junto aos seus irmãos, Juan Pampa integra o bando dos “Oscuros”, filhos da terra todos chamados de Juan (o nome de Perón) que lutam, cada um a seu modo, contra um invasor estrangeiro encarnado pelas “Pombas”, seres pulcros e brancos que trabalham numa corporação que deseja apoderar-se da terra e dos corpos. Juan Tupac, um dos irmãos de *El Árbol*, decide organizar a luta armada para conseguir a volta do “Padre Sol” (alusões claras ao grupo guerrilheiro Montoneros e ao próprio Perón, que no momento das filmagens ainda se encontrava exilado).

O demônio faz o seu trabalho. As “Pombas” conseguem corromper a um dos irmãos “Oscuros”, que é seduzido pelas possibilidades de progresso. Juan Pampa deve atravessar diferentes espaços (como a “Terra das sensações” ou a “Terra das informações”) onde o demônio tenta confundi-lo com ilusões e armadilhas. No seu caminho depara-se com “A Sombra”, uma mulher que é na verdade um espectro, e que já serviu como prostituta do demônio. Juan ameaça a mulher: “Você somente quer me confundir!” Mas ela se mostra disposta a ajudá-lo a matar o demônio. “Eu sou *El Familiar*, mas sou também a sua negação”, declara ela. “Juntos vamos matá-lo, uma árvore e a sua sombra”. Trata-se de uma famosa referência a Eva Perón, que no seu livro “*La razón de mi vida*” declara-lhe a Perón: “Eu sou a tua sombra e o teu guia”.

Por outra parte, o filme coloca diretamente em discussão o problema da violência, ao identificar o inimigo nas “Pombas”, que propõem a paz e o progresso, frente à resistência dos “*Oscuros*”, que encarnam a potência do discurso anti-imperialista e indigenista.

Octavio Getino propôs com seu filme construir “uma genealogia baseada nas próprias tradições”, já que para ele, “*El Familiar* é o poder colonial que submete ao antigo habitante da terra: somente abraçando a sua raiz profunda e assumindo positivamente o seu caráter andino, é que os submetidos poderão defender-se” (ORQUERA, 2013).

No entanto, essas supostas “próprias tradições”, que Getino identificava com uma mitologia indígena pura, originária, se revelam no filme mais como uma construção político-estética do que como um corpo de valores ou práticas identificáveis no dito “caráter andino” assinalado pelo diretor. O filme extrapola os elementos mitológicos até desapegar-se quase que completamente do fundamento da metáfora, isto é, do mito de *El Familiar* do qual partiu.

No contexto de começos da década de 1970, o filme parece alinhado com os discursos de descolonização que, em termos de Stuart Hall, marcaram o nascimento de “essencialismos estratégicos” no plano político, como o retorno à África no caso do movimento negro norte-americano (STUART HALL, 2006).

Neste sentido, a tese de Gastón Gordillo em relação ao engenho açucareiro como espaço de definição de identidades, a partir da socialização entre *tobas* e “estrangeiros” de distintas etnias e procedências, permite enxergar, se não uma impostura, pelo menos uma forte idealização na leitura de Getino sobre *El Familiar*.

Poderíamos dizer que o filme de Getino encarna a própria negação do mito, e no mesmo impulso a negação das práticas reais de sobrevivência e resistência dos trabalhadores indígenas migrantes que deram vida a esse mito. Ao tentar abraçar a essência andina, o filme esquece-se da existência real dessas tradições.

### **O DIABO SENTIMENTAL**

O filme “*Nazareno Cruz y el lobo*” (1975), dirigido por Leonardo Favio, foi realizado pouco tempo depois de “*El Familiar*” de Getino, e aborda a confluência de vários mitos, como o homem-lobo e a *Salamanca*, e ainda é possível ver na figura da “Madrinha” do demônio a capacidade de se transformar em diversos animais, um elemento importante da mitologia de *El Familiar*. Igual que a “Sombra” no filme de Getino, a Madrinha é a encarregada de guiar ao herói no seu ingresso ao submundo.

Nazareno Cruz é o sétimo filho varão, igual que seu pai. Pela tradição está condenado a virar lobo nas noites de lua cheia. No entanto, a maldição não se manifesta até que Nazareno se apaixona pela bela e jovem Griselda. A partir desse momento, as metamorfoses de Nazareno serão inevitáveis.

No entanto, um elegante e sedutor demônio lhe oferece uma saída: deve abandonar seu amor por Griselda, e nesse caso receberá incontáveis riquezas, e evitará seu destino trágico. No filme de Favio, o mito da Salamanca é reinterpretado em clave romântica, mas a filiação dessa tradição fica clara quando, no descenso ao submundo, o demônio fala primeiro em língua quéchua e depois em latim. É um demônio andino. A atuação de Alfredo Alcón é tão intensa que consegue apresentá-lo humano e sentimentalmente frágil. Ao final, o demônio pede a Nazareno que quando encontre com Deus, não esqueça de falar bem dele.

Diferentemente de Getino, Favio não exagera no uso de metáforas sobre o poder. O centro do filme é o desejo de Nazareno, que inexoravelmente conduze-o a tragédia. De qualquer forma, os dois filmes compartilham uma estética carregada de objetos e propostas em cada enquadre.

A *Salamandra* no filme de Favio funciona como um espaço de passagem entre o mundo profano e o mundo sagrado, um percurso que no filme de Getino se dilata em batalhas e metáforas que parecem inspiradas em Dante Alighieri.

**“UM ANIMAL O QUAL OS RICOS ACARICIAM”**

- Sempre vai mudando de aspecto.
  - Deixariam ele entrar no Salão Oval se aparecesse na forma de um cachorro?
  - Deve adotar a aparência de um assessor.
  - É impossível saber se um assessor é lobista de um *trust* de armamento, um homem bom, ou um demônio.
- Alexander Kluge, *El hueco que deja el diablo*.

Uma das peculiaridades do mito de *El Familiar* é que não somente é um representante do diabo, se não que também forma parte da rede de parentes do empresário, tanto por conta do pacto de sangue realizado, como por sua presença na propriedade como um convidado permanente da família, em muitos relatos descrito até como um jovem sedutor, loiro e estrangeiro (SANTILLÁN GÜEMES, 2004).

Segundo afirma Gastón Gordillo em “*Diablo, Familia y Propiedad*”, não faltam provas de que “a própria administração do engenho inculcava às pessoas o medo a *El Familiar*”. Abundam relatos de serventes que souberam de um estrangeiro encerrado nos porões da casa principal, ou de capatazes que advertiram sobre a presença de *El Familiar* aos trabalhadores.

Em “*Diablo, Familia y Propiedad*”, o jornalista Edgardo Ávila Singh relata uma conversa com Paulette Wollman, antiga dona do Engenho Ledesma, na qual a idosa mulher negou-se a responder as suas perguntas sobre *El Familiar*, mas aporta detalhes sobre como transportavam os indígenas para trabalhar na colheita: “Quando trazíamos pessoas da fronteira com Bolívia gastávamos muito dinheiro, mais do que nas pessoas, nos cachorros. Você sabe, eles não vão a lugar nenhum sem os seus cachorros. Então trazíamos dois vagões de trem cheios de pessoas, e um vagão cheio de cachorros”.

Um dos elementos mais importantes do mito de *El Familiar*, que se repete na mitologia demoníaca do mundo todo, são as metamorfoses. São muitos os relatos na bibliografia sobre a figura de um grande cachorro preto, uma das formas nas quais *El Familiar* manifesta-se: “Um cachorro negro do qual pendem cadeias, e que briga com todos os outros cachorros que encontra no caminho”; “Um animal o qual os ricos acariciam” (SANTILLÁN GÜEMES, 2004). Outros depoimentos conectam *El Familiar* com a figura de um touro negro, que talvez simboliza o impacto da herança europeia sobre o imaginário local, e até informam sobre a capacidade do demônio de transformar-se em mulher.

É possível encontrar nessa capacidade de metamorfose um signo da passagem entre mundos diferentes, que não somente conecta com uma antiga tradição judeu-cristã segundo a qual deus é um, e o diabo é múltiplo, se não que também pode ser rastreada em antigas religiões xamânicas de todo o planeta, como prova o italiano Carlo Ginzburg no seu livro “História noturna”.

Na América Latina, Ángel Rama abordou os relatos míticos e a sua persistência frente à consolidação do Estado moderno desde uma perspectiva crítica:

Rege para este material a observação de Levi-Strauss de que todas as variantes compõem o mesmo mito, o que não somente reconhece sua adaptação a diferentes circunstâncias concretas, se não também a introdução nele do fator histórico (difícil de medir nos mitos das culturas primitivas, mas facilmente comprovável nas invenções verbais das cultural rurais), que aporta variantes sobre o fluxo tradicional, em certo modo até intemporal, adaptando-o aos requerimentos das circunstâncias históricas (RAMA, 1998).

Segundo Rama, estes relatos míticos são os últimos vestígios de um passado em extinção, “um universo agonizante que funciona a base de tradições analfabetas e usa um sistema de comunicações orais; pode se dizer que a letra urbana acode para recolhê-lo no momento da sua desapareição, e celebra na escrita o seu funeral” (RAMA, 1998). O crítico atribuía a isso o sucesso nas últimas décadas do século XIX de obras como *El Gaucho Martín Fierro*, que conseguia restituir na rima certa potência oral destinada à sua circulação popular, e apontava também a uma pequena minoria de leitores.

#### “QUEREM TROCAR CIVILIZAÇÃO POR BARBÁRIE”

Se consideramos os três filmes analisados, o discurso não poderia ser mais diverso. Enquanto em “*Diablo, Familia y Propiedad*” a polifonia implica uma variedade de tons, com depoimentos emotivos ainda que sempre racionais, em “*Nazareno Cruz y el lobo*”, os diálogos parecem incorporar um tom patológico. As personagens repetem incansavelmente suas falas, e muitas cenas se resolvem em explosões de riso ou fúria, o que abona a sensação de que o demoníaco é também o âmbito da loucura. Em “*El Familiar*” de Getino, por sua parte, as personagens entoam os seus diálogos como gritos de guerra, e todos parecem querer provar seus argumentos num ambiente que lembra uma permanente situação de assembleia. O

filme de Getino, abarrotado de metáforas e carregado de simbologia política, é dos três filmes o que mais eleva o tom épico do cinema político da época, que já havia marcado algumas produções prévias do *Grupo Cine Liberación*.

Por sua parte, “*Diablo, Familia y Propiedad*” procura apontar continuidades políticas entre diferentes fatos repressivos passados ou recentes, unidos pela constituição do mito popular de *El Familiar*. Ainda que compartilha com o filme de Getino sua vocação político-programática, “*Diablo, Familia y Propiedad*” se diferencia do longa “*El Familiar*” ao evitar qualquer idealização, e se Getino consagrou o seu filme à batalha pela unidade e ao ressurgimento do movimento peronista, Krichmar desmitifica *El Familiar* no resgate da trajetória de alguns militantes que tomaram parte das lutas sindicais nos engenhos, e a atualidade dos jovens desempregados na década de 1990.

Nos anos transcorridos entre um e outro filme, o terrorismo do Estado tinha mudado radicalmente a situação. É talvez por isso que Krichmar omite qualquer referência ao filme de Getino no seu documentário. “*Diablo, Familia y Propiedad*” aponta para a situação política do momento ao estabelecer um paralelismo entre os que venceram *El Familiar*, e os bloqueios de estrada realizados pelos jovens desocupados em Jujuy na década de 1990, quando a modernização industrial gerou novas ondas de demissões.

No filme de Octavio Getino se desenvolvem duas batalhas. Por um lado, a batalha profana e terrestre, na qual os “Oscuros” lutam pelo regresso do “Padre Sol” (Perón) e enfrentam as “Pombas”, representantes do imperialismo e do progresso, que ao tempo que pedem paz reprimem permanentemente aos rebeldes. Por outro lado, na batalha sagrada, a Pachamama e o Padre Sol lutam contra *El Familiar*, “um poder que se encarna em inumeráveis rostos” (ORQUERA, 2013). Essa dualidade entre “civilização e barbárie”, premissa política e literária que na Argentina encarnou-se no projeto do Estado moderno do presidente Domingo Faustino Sarmiento na década de 1880, é para Ángel Rama um dos sustentos dos privilégios da “Cidade Letrada”:

Nesse programa, o posicionamento dos termos manteve uma constante; duas operações textuais (o contraste e a diferença) concederam ao termo “civilização” qualidades e atributos positivos, depositando na “barbárie” os valores deslocados da primeira expressão, que continha as marcas da inferioridade e a negatividade como condições inesquecíveis (RAMA, 1998).

Em “Nazareno Cruzy el lobo”, Favio também tenta uma inversão de valores como a de Getino. A figura do diabo é sem dúvida a portadora de civilização. Sua vestimenta, sempre elegante, seu discurso encantador e racional, e as riquezas que materializa frente aos olhos de Nazareno fazem deste demônio uma metáfora concreta dos perigos da civilização, que por outro lado tenta reprimir os instintos amorosos y naturais do lobisomem Nazareno. É como se fosse um demônio calvinista.

### **CONCLUSÃO: “A FÁBRICA PAROU, PORQUE O DIABO ESTAVA DOENTE”**

“Somos nós os que pensamos os mitos, o são os mitos os que nos pensam?” Para Carlo Ginzburg, Claude Lévi-Strauss não teria hesitado na opção pela segunda possibilidade, já que “ênfatiza provocadoramente a indefinida imprecisão das nossas categorias analíticas” (GINZBURG, 1989). Essa mesma ideia encontra-se na abordagem de Freud sobre a mitologia, segundo a qual “os antigos «projetavam» nas forças da natureza as qualidades e passões humanas. Freud [...] sustenta que essa assimilação tem a sua origem e o seu fim num desconhecimento: os «demônios», os «aparecidos» encarnariam os maus desejos inconscientes” (LAPLANCHE e PONTALIS, 2004). Freud também descreve a pulsão de morte como “uma força «primária», «demoníaca» e propriamente pulsional” (LAPLANCHE e PONTALIS, 2004). O poder dos mitos, sua variabilidade e permanente mutação parecem surgir dessa mesma fonte inesgotável.

E ainda que certas valorações sobre o mito de *El Familiar* considerem-no simplesmente como uma figura imposta pelos engenhos açucareiros na cosmovisão dos trabalhadores migrantes, os mesmos relatos orais que sustentam essas tradições através do tempo carregam com o anticorpo da resistência que, como assinalou Néstor García Canclini, se encontra nos interstícios.

Gastón Gordillo também tem notado que na definição dos “lugares” do mundo Qom, a identidade é o resultado de relações sociais, práticas e campos de poder, o que quer dizer que para os *tobas* a floresta e o engenho não são espaços rígidos, se não lugares relacionais e contraditórios.

Esses lugares arquetípicos “se produzem através da prática e das mútuas conexões com outros lugares significativos. A memória social é a principal força que integra esses espaços, o que demonstra a falácia da distinção entre o material e o simbólico, já que as memórias se «materializam» em coisas e práticas, e estas por sua

vez as reconstituem” (GORDILLO, 2010). Isto, aplicado à transmissão oral de mitos como *El Familiar*, equivale a um inexorável processo histórico de tradução cultural, no sentido o qual aponta García Canclini ao propor termos como hibridismo ou transculturação.

Este reenvio de significados entre as representações de *El Familiar* e o devir histórico alcança talvez seu ponto mais dramático no caráter premonitório da ficção de Octavio Getino, que prefigura aquilo que pouco tempo depois será a atuação do Estado e das empresas açucareiras associadas na repressão política, a partir do golpe militar de 1976.

Numa cena do filme de Getino, Juan Pampa ingressa ao escritório da corporação inimiga, na “Terra das informações”. Ali, num ambiente que parece de um filme de ficção científica, tem macas com cadáveres, sobre os quais algumas “Pombas” de avental branco se dedicam à dissecação. Ali, o herói do filme de Getino consegue ver, numa parede, um enorme gráfico que explica quais são as partes da sua família, os rebeldes seguidores do Padre Sol. O título do gráfico é: “Situação geral subversiva”.

O próprio Octavio Getino declarou que viveu a relação do seu filme com os acontecimentos posteriores em Ledesma como uma “premonição assustadora”. Alguns atores secundários do seu filme transformaram-se em guerrilheiros e caíram em combate.

Esse caráter premonitório, no entanto, não é mais do que a persistência de uma histórica matriz repressiva e de exploração, que tinha sido enfrentada durante décadas pelos trabalhadores. Em 1945, por exemplo, os movimentos de greve em toda a região de produção de cana de açúcar envolveram milhes de indígenas. Em fevereiro desse ano, durante uma greve a favor do décimo terceiro e de outros benefícios, “os operários percorriam as ruas de Ledesma com grandes armas” (KINDGARD, 1999).

No documentário “*Diablo, Familia y Propiedad*”, de Krichmar, relatam-se alguns enfrentamentos contra *El Familiar*. Grupos organizados de indígenas, chamados de “Simbas”, retratados nos depoimentos como pessoas “altas e com grandes chapéus” e especialistas no uso da faca, conseguiram muitas vezes derrotar *El Familiar*. Essa curiosa correlação do mito com as lutas sindicais se manifesta na ideia, proclamada por alguns dos caciques entrevistados no filme, de que cada vez que *El Familiar* foi derrotado, “a fábrica parou, porque o diabo estava doente”.

No mesmo filme, Dora Weizs lembra do seu marido, o sindicalista e militante Jorge Weizs, detido e desaparecido pela ditadura em 1976. No seu depoimento podemos encontrar mais um elemento para compreender a importância do mito: “As pessoas falavam que Jorge tinha sido morto por *El Familiar*, [por isso eu percebi] que sua memória não se apagaria, porque tinha entrado na lenda deste povo”. O mito, deste modo, “abriga” também aos resistentes.

Depois dos anos mais duros do terrorismo de Estado, na década de 1980 chega uma nova onda de mecanização da indústria açucareira, e esse registro de resistências entra numa nova etapa: a dos movimentos de jovens desempregados que bloqueavam as estradas de Jujuy reclamando postos de trabalho. “*Diablo, Familia y Propiedad*” registra alguns destes conflitos: enormes mobilizações que muitas vezes terminavam com a retirada das forças repressivas, que deviam resguardar-se da fúria popular. Triunfante, um dos entrevistados proclama que *El Familiar* é “um diabo o qual pode-se vencer”.

**Sobre o artigo**

Recebido: 17/10/2017

Aceito: 18/11/2017

## FILMES

“*El Familiar*” (Argentina, 1974. 100 min.). Direção: Octavio Getino. Roteiro: Octavio Getino e Jorge Honig. Produção: Grupo Cine Liberación. Atores: Martín Adjemián, Emilio Alfaro, Octavio Getino, Ricardo Gil Soria, Carlos Lagos, Morena Lynch.

“*Nazareno Cruz y el lobo*” (Argentina, 1975. 92 min.). Direção: Leonardo Favio. Roteiro: Juan Carlos Chiappe e Leonardo Favio. Produção: Leonardo Favio e Horacio Labraña. Atores: Juan José Camero, Marina Magali, Alfredo Alcón, Lautaro Murúa.

“*Diablo, Familia y Propiedad*” (Argentina, 1999. 90 min.). Direção: Fernando Krichmar. Roteiro: Agustín Fernández e Fernando Krichmar. Produção: Grupo de Cine Insurgente.

## REFERÊNCIAS

- ESCOLAR, Diego. Resenha de *Lugares de diablos. Tensiones del espacio y la memoria*, de Gastón Gordillo. **Revista Corpus**. v. 4, n. 2, 2014.
- FORGIONE, Claudia Alicia. **El familiar del diablo en la religiosidad del pueblo andino**. Apresentação no II *Encuentro Nacional de Docentes Universitarios Católicos* (ENDUC), 26 al 28 de octubre de 2000.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Edusp. São Paulo, 2003.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais**. Companhia das Letras, São Paulo, 1989.
- GINZBURG, Carlo. **História noturna**. Companhia das Letras, São Paulo, 2012.
- GORDILLO, Gastón. **Lugares de diablos. Tensiones del espacio y la memoria**. Prometeo, Buenos Aires, 2010.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2006.
- KINDGARD, Adriana M. Los sectores conservadores de Jujuy ante el fenómeno peronista (1943-1948), em **Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral**. A. 9, n. 16, Santa Fe, Argentina, 1999.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. Direção: LAGACHE, Daniel. **Diccionario de Psicoanálisis**. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2004.
- LUSNICH, Ana Laura. **El drama social folklórico. El universo rural en el cine argentino**. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2007.
- ORQUERA, Faviola. Entre Perón y los Andes: El Familiar (1972), de Octavio Getino, o la pulsión mítica en el cine político, em **Páginas. Revista digital de la Escuela de Historia – UNR**. A. 5, n. 8, Rosario, Argentina, 2013.
- RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. Arca, Montevideo, 1998.
- SANTILLÁN GÜEMES, Ricardo. **Imaginario del diablo**. V. 33, Biblioteca de cultura popular, Ediciones Del Sol, Buenos Aires, 2004.
- KLUGE, Alexander. **El hueco que deja el diablo**. Anagrama, Barcelona, 2007