UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas

IFCH - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em História

REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS DA ARGENTINA EM CRISE (1999-2004)

Breno de Souza Juz

Dissertação de Mestrado

Área: História Cultural

Linha de Pesquisa: Narrativas e Representações

Orientador: Prof. Dr. José Alves de Freitas Neto (IFCH/UNICAMP)

Dezembro/2010

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP
Bibliotecária: Cecília Maria Jorge Nicolau CRB nº 3387

Juz, Breno de Souza
J989r **Representações cinematográficas da Argentina em crise (1999-2004) / Breno de Souza Juz. - - Campinas, SP : [s. n.], 2010.**

Orientador: José Alves de Freitas Neto.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Cinema argentino – História – 1990-2004. 2. Cinema e história. 3. Representação cinematográfica. 4. Cultura no cinema. I. Freitas Neto, José Alves de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

Título em inglês: Cinematic representations of the crisis in Argentina (1999-2004)

Palavras chaves em inglês (keywords) : **Argentine cinema – History – 1990-2004**
History and moving-pictures
Cinematic representation
Culture in motion pictures

Área de Concentração: História Cultural

Titulação: Mestre em História

Banca examinadora: **José Alves de Freitas Neto, Iara Lis Schiavinatto, Paulo Renato da Silva**

Data da defesa: 13-12-2010

Programa de Pós-Graduação: História

BRENO DE SOUZA JUZ

REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS DA ARGENTINA EM CRISE (1999-2004)

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação do Prof. Dr. José Alves de Freitas Neto.

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela comissão julgadora em 13/12/2010

BANCA

Prof. Dr. José Alves de Freitas Neto (orientador)

Prof. Dra. Iara Lis Schiavinatto

Prof. Dr. Paulo Renato da Silva Paulo Renato da Silva

Prof. Dr. Leandro Karnal (suplente)

Prof. Dra. Miriam Viviana Gárate (suplente)

DEZEMBRO/2010

A identidade é uma construção que se narra.
- Néstor García Canclini, *Consumidores e cidadãos*

Na profusão de ´´realidades´´, quer dizer, das narrativas que se cruzam, se superpõem, se combinam, concorrem entre si, se combatem, o cinema vem puxar o fio de um narrativa suplementar que se junta às outras e que se eleva do fundo das narrativas já presentes, que se extrai, que se subtrai delas. O cinema faz surgir o mundo como filmável. Cinematografia: o que o cinema tem a escrever? O mundo. Pergunta do olhar, pergunta do poder. Quem olha quem. Quem mostra o que. O que é mostrado, o que é escondido? Onde estou no olhar do outro, na mise-en-scène *do outro? Perguntas do cinema. O cinema é um pensamento desenvolvido sobre a arte da* mise-en-scène *simplesmente porque é* mise-en-scène *do espectador.*

- Jean-Louis Comolli*, ´´Estudos em Toulosse: representação, mise-en-scène, mediatização´´*

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais, Lucila de Souza e Mario Celso Juz, à minha irmã Tayná, aos meus avós Cândida Luzia Primola de Souza (in memoriam), Wilson de Souza (in memoriam), Luiza Germine Juz (in memoriam) e Mário Juz (in memoriam), não só pelo apoio, mas sobretudo pela convivência e amor incondicional.

Aos amigos e interlocutores mais próximos Rafael Pavani, Caio Pedrosa e Taís Machado, pelas conversas acadêmicas e não-acadêmicas, e especialmente por permitirem que eu convivesse com eles e me tornasse uma pessoa melhor. Nesse sentido, agradeço também aos amigos Felipe César, Filipe Joel, Thiago Stering, Marcos Silva responsáveis (alguns diriam "culpados") pela minha escolha em estudar História, e à Bruna Mussolin por despertar minha paixão pelo cinema.

Do mesmo modo, agradeço pelos conselhos, amizade, convivência e paciência aos colegas e amigos de graduação e pós-graduação Kleber Amancio, Juliana Lopes, Gustavo de Almeida, Lis Coutinho, Marcelo Gaudio, Bárbara Cogni, Camila Medina, Ívia Minelli, Raquel Gryszczenko, Marcelo Cunita, Renata Xavier, Rafael Abreu, Valéria, Laura Fraccaro, Rafaela Martins, Luna Lobão, Flávia Godoy, Mariana Teixeira, Priscila Pereira, Alessandra Pedro, Marcos Tolentino e Henrique "Fartura". E também aos amigos de São João da Boa Vista (do presente e do passado): Lucas Syrto, Raul Valim, Carlos Francisco, Cassio Eduardo, Juliana Ladeira, Lucas Valim, Fábio Garcia, Eduardo Sidney, "Carlinhos", Raphael Zancra, Raul Borges, Rafael Valim, Anderson Petroni, Mariana França, Cesar Rodrigues, Amadeu Rubbo e David Lira pela amizade e cumplicidade que me foi e continua sendo tão importante. Entre aulas, debates, trabalhos, provas, assim como festas e tardes de conversas triviais, tenho a agradecer a todos, mesmo aqueles cuja minha falta de memória deixou de fora desses agradecimentos.

Agradeço também ao prof. Dr. Jorge Coli e à profª. Drª Miriam Gárate que ampliaram meus horizontes sobre o cinema em suas disciplinas. Sou grato também ao grupo de estudos de história latino-americana pelos debates e espaço ímpar para pensar a história da América. Agradeço aos prof. Dr. Leandro Karnal e profª. Drª Iara Lis Schiavinatto pelas importantes considerações da banca de qualificação. Agradeço novamente à prof. Drª Iara Lis Schiavinatto e ao prof. Dr. Paulo Renato da Silva pela presença na banca de defesa da dissertação.

Agradeço ao orientador, mestre e amigo, prof. Dr. José Alves de Freitas Neto, que muito me ensinou ao longo desses sete anos de convívio, sempre demonstrando muita paciência e confiança na orientação dessa pesquisa, com comentários e críticas indispensáveis para o desenvolvimento e finalização dessa pesquisa.

Finalmente, agradeço ao CNPQ e à FAPESP pelo imprescindível apoio financeiro que permitiu a realização desta pesquisa.

Índice

Agradecimentos 7
RESUMO 11
ABSTRACT 13
INTRODUÇÃO 15
Cinema e História 19
CAPÍTULO 1
Nuevo cine argentino: problematização do conceito 25
CAPÍTULO 2
Mundo Grúa (Pablo Trapero, 1999) 41
O Pântano / *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) 65
Bolivia (Israel Adrián Caetano, 1998/2001) 85
Cinema "industrial" - A trilogia de Juan José Campanella 103
O mesmo amor, a mesma chuva / *El mismo amor, la misma lluvia* (1999) 106
O filho da noiva / *El hijo de la novia* (2001) 115
Clube da Lua / *Luna de Avellaneda* (2004) 119
CAPÍTULO 3
Nuevo cine argentino como "cinema da crise" 131
Considerações finais 153
ANEXO I – ESTATÍSTICA DE ESTRÉIAS ANUAIS NA ARGENTINA DE FILMES ARGENTINOS (1933-2004) 155
ANEXO II – BILHETERIAS DE FILMES ARGENTINOS 156
Ficha Técnica dos filmes 157
Mundo Grúa (1999) 157
O Pântano / *La ciénaga* (2001) 158
Bolivia (1998/2001) 159
O mesmo amor, a mesma chuva / *El mismo amor, la misma lluvia* (1999) 160
O filho da noiva / *El hijo de la novia* (2001) 161
O clube da Lua / *Luna de Avellaneda* (2004) 162
BIBLIOGRAFIA 163

RESUMO

No final dos anos 1990 e início do século XXI, o cinema argentino viveu uma vigorosa retomada na produção nacional com o surgimento de novos realizadores, conquistando diversos prêmios em festivais e ampla repercussão internacional. Este cinema atraiu o interesse da crítica e do público devido a uma série de fatores, entre os quais cabe destacar uma exemplar e instigante renovação da linguagem. A isso se soma a viabilização de produção independente calcada no baixo orçamento. A retomada da produção vivida pelo cinema argentino na virada de século XXI foi simultânea à crise social, econômica e institucional ocorrida a partir de dezembro de 2001. Este fato potencializou as significações do *nuevo cine argentino* devido à capacidade de diálogo que certas obras apresentaram em relação ao momento histórico vivido pelo país.

Este trabalho tem como objetivo analisar, a partir de obras referenciais, as representações da Argentina no cinema argentino contemporâneo, investigando quais as estruturas narrativas e estilos cinematográficos foram utilizados na construção dessas obras e da crise por elas representadas. Busca-se também perceber os sujeitos, tramas, relações com os espaços e instituições escolhidos no constructo da Argentina contemporânea e sua crise. Com isso, é possível analisar a historicidade dessa cinematografia, e os desdobramentos implicados nas representações construídas pela *escrita* cinematográfica.

Palavras-chave: Cinema argentino – História (1990-2004); Cinema e História; Representação cinematográfica

ABSTRACT

In the late 1990s and early twenty-first century, the Argentine cinema has experienced a vigorous recovery in its national production in which there was the emergence of new filmmakers who won several awards at festivals and got a wide world repercussions and notoriety. This cinema has attracted the interest from critics and audiences for a variety of factors, among which we highlight an exemplary and exciting renewal of its language. In addition, the viability of independent production grounded on low costs. This resumption of production experienced by the Argentine cinema at the turn of the century was simultaneously a social, economic and institutional crisis occurred in December 2001. This fact has enhanced the meanings of Argentine *nuevo cine* because of the capacity of dialoguing that certain works presented in relation to the historical moment experienced by the country.

Thus, this dissertation aims to analyze, using reference works, the representations of contemporary Argentine cinema in Argentina, investigating which narrative structures and cinematographic styles were used in the construction of these works and the crisis that they represent. The aim is also to understand the subjects, plots, spaces and relations with the institutions selected in the construct of contemporary Argentina and its crisis. Thus, it is possible to analyze the historicity of this cinema, and the ramifications involved in the representations constructed by cinematographic writing.

Key-words: Argentine cinema – History (1990-2004); Cinema and History; cinematic representation.

INTRODUÇÃO

Na segunda metade da década de 1990 o cinema argentino ampliou o campo de suas possibilidades. Um conjunto de filmes e um grupo de diretores transformaram o previsível horizonte que há muitos anos se afirmava como único panorama para o cinema realizado na Argentina. Essa renovação da cinematografia argentina em finais dos anos 1990 e primeiros anos do século XXI foi chamada de *nuevo cine argentino* – nomenclatura antes utilizada para um grupo de diretores dos anos 1960.

Para o público em geral o cinema argentino desse período tornou-se sinônimo de qualidade. Filmes de notável acuidade artística e sensibilidade que conseguiram com isso cativar o público e encantar os críticos, tanto no âmbito nacional como internacional. A cristalização de tal status, a partir de uma perspectiva brasileira, atinge um exemplo extremo quando em 2005, com o lançamento do filme brasileiro *O ano em que meus pais saíram de férias*, muitos críticos brasileiros afirmaram que o filme de Cao Hamburger "parece filme argentino", é "cinema brasileiro com cara de cinema argentino", ou ainda "finalmente fizemos um filme argentino".[1] Com certeza, devemos considerar o caráter pouco rigoroso da imprensa e as necessidade de criar formas fáceis para atrair o público. Todavia, apesar de realizadas para periódicos voltados para o público médio, essas idéias acabaram por se tornar o vocabulário geral na hora de se falar sobre o cinema argentino daquele momento, e terminaram por influenciar inclusive os estudos sobre o tema, ao serem tomadas como verdades naturais/axioma/canônicas. De modo que as investigações partissem para o estudo do tema considerando o movimento como consolidado e "natural". E reduzisse a produção cinematográfica argentina desse momento, a pouco menos de 20% da produção argentina realizada nesse

[1] COLOMBO, Sylvia. Pensata: Garotos e ditadura, *Folha Online,* 10 nov. 2006. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/ult3891u20.shtml>

período. Pois ao falarem do cinema argentino da época referiam-se de fato a somente alguns poucos diretores, em geral aqueles prestigiados em festivais internacionais.

O aparecimento dessa cinematografia foi concomitante à crise política e financeira ocorrida na argentina em dezembro de 2001. Isso possibilitou leituras sociológicas relacionando o bom momento do cinema argentino e o caos institucional no qual o país parecia se encontrar. O que levou a uma série de leituras desses filmes como uma expressão do cenário conturbado em que se encontrava a Argentina.

O presente trabalho tem como objetivo analisar a obras de estréia (*operas primas*) de três dos mais importantes diretores argentinos dessa geração, que ficou conhecida como *nuevo cine argentino*: Pablo Trapero, Lucrecia Martel e Adrián Caetano. A escolha desses diretores e filmes, como toda escolha é arbitraria, mas justifica-se pelo fato de serem filmes que impactaram público, crítico e estudiosos e serviram de base para consolidar o nome desses diretores nacional e internacionalmente, os quais são considerados os "cineastas modelos" do chamado *nuevo cine argentino*.

A opção por esses filmes deve-se também ao fato de trazerem temáticas que propiciam a leitura da imagem de crise. Isso possibilita mostrar como o contexto de produção e realização dos filmes é mais amplo que as leituras que se pautam somente no momento da exibição. O que não deixa de tornar-los obras importantes na construção de um imaginário de crise e degradação social.

O filme de Pablo Trapero, *Mundo grúa* (1999), apresenta a história de Rulo um operário de meia-idade em busca de emprego como operador de grua na construção civil. *O Pântano* (*La ciénaga*, 2001), filme da cineasta saltense Lucrecia Martel, narra os acontecimentos da vida de duas famílias de classe média, em Salta, no verão durante os dias de carnaval. A família de Mecha vive com seu marido Gregório, os cinco filhos na propriedade rural La Mandrágora, enquanto sua meia-prima Tali mora na cidade com

seu marido Rafael e seus quatro filhos A história exibe a relação entre as duas famílias, tendo na maior parte do tempo Momi, filha de Mecha, como condutora, mostrando fragmentos da vida dessas pessoas e a inércia e o claustro em que vivem.

Por último temos o filme de Israel Adrián Caetano. *Bolivia* (1998/2002) é um exercício no estilo filme-tese e possui uma proximidade com o cinema político de denúncia dos anos 1960. O filme foi considerado um retrato do racismo e xenofobia na Argentina, ao narrar a história de dois imigrantes que trabalham num bar na periferia da grande Buenos Aires. Enquanto alguns consideram a obra como retrato da vida na periferia bonaerense, o filme constitui, a nosso ver, uma obra com uma tese clara sobre os mecanismos de representação, que pode ter sido vista por parte do público como um filme de gênero, muito propício para exportação, sobre a miséria e a violência nos países subdesenvolvidos.

A idéia inicial tinha como objetivo analisar as imagens de crise presente nos filmes selecionados. Contudo, ao longo das pesquisas dois temas nos pareceram indispensáveis para fundamentar nossa reflexão sobre cinema e história e pensar a produção cinematográfica argentina contemporânea.

A primeira delas foi investigar o que era o *nuevo cine argentino* e como os estudos sobre cinema abordaram e contribuíram para definir esse "movimento". O que nos permitiu descobrir os modos pelos quais se escrevem as histórias do cinema. Essas questões são abordadas no capítulo 1, que se dedica a mostrar as mudanças no campo cinematográfico argentino que tornaram possíveis o chamado *nuevo cine argentino*. Relatando também a contribuição de uma renovação da crítica cinematográfica, com o surgimento, entre outras, de revistas como *El Amante* e *Film*. Assim como a criação de novas escolas de cinema, com destaque para a Fundación Universidad del Cine (FUC)

que traziam novas propostas curriculares e de produção e que acabaram por influenciar as antigas escolas.

A cinematografia em ascensão também foi beneficiada por novos espaços de circulação como o Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires (BAFICI), canais a cabo, DVD e internet. E também novas possibilidades de produção, câmeras digitais e barateamento de equipamentos devido a paridade peso-dólar. Além de mão-de-obra qualifica graças às escolas e de formas de financiamento variadas, que apesar de serem bastante criticadas e consideradas insuficientes permitiram que muitos novos cineastas pudessem filmar e que novas estruturas de produção fossem estabelecidas. Abordam-se também no capítulo 1 algumas das diferentes concepções adquiridas pelo termo *nuevo cine* em diferentes países levantando algumas questões sobre a circulação cultural e as flexibilidades de significação.[2]

O capítulo 2 dedica-se aos filmes relatando suas condições de produção, descrevendo em linhas gerais a história e a forma de narrar e considerando algumas das interpretações realizadas acerca das obras em questão.

Por fim, ao querer analisar quais as representações de crise as obras estudadas apresentam, percebi que corria o risco de partir do pressuposto de que essas obras representam *a priori* imagens da crise, no sentido de ser uma expressão da crise política e social no cinema. Isso fez com que nos dedicássemos o capítulo 3 ao debate sobre as algumas abordagens realizadas acerca dessa cinematografia e em que implicavam as leituras que tomavam essas obras como "imagens da crise". De modo a realizar uma reflexão sobre as relações entre história e cinema, e representação e realidade. No

[2] Ao dizer *cinema* argentino, nos referimos aos filmes realizados na Argentina nesse período, mas não pensamos exclusivamente na sua difusão em salas comerciais e festivais de cinema, sob o formato de película de 35 m Apesar de ter sido nesses espaços que essas obras estrearam e conquistou o apreço dos críticos e estudiosos, grande partes delas foi vista por um público mais amplo graças às novas mídias, entre as quais cabe destacar o DVD e circulação dos filmes em formato digital pela internet por meio de mecanismo de compartilhamento P2P, por meio de programas como Torrent e Emule.

intuito de avaliar os riscos de leituras sociológicas e os conflitos existentes em torno da noção de realismo no cinema (e nas expressões artísticas em geral). A investigação à qual se dedica o capítulo 3 pretende problematizar a recepção e circulação dessas obras, assim como a relação estabelecida entre essa produção e a crise institucional e bancária ocorrida na Argentina em finais de 2001. De modo a refletir sobre a relação entre cinema, história e realidade social.

Cinema e História

"O cinema pode ser analisado como um lugar de memória e escrita da história", afirmou Isabelle Veyrat-Masson, historiadora e socióloga dos *media*.[3] Isto se deve ao fato de que a produção cinematográfica expor as mudanças ocorridas na sociedade, nas formas de se representar, nos temas e estilos utilizados. O cinema tal como o documento textual é um vestígio de seu tempo, considerando-se as diferenças no campo da linguagem, ele traz em si indícios de seu tempo. Evidencia as batalhas no campo da memória e da história, nas representações que elabora. A escrita cinematográfica delineia nesse sentido a constituição de uma das mais importantes narrativas históricas.[4]

Na Catédra Aberta "Imágenes de los noventa: seis intelectuales y seis películas frente a la nueva época", realizada em 2001, o historiador Javier Trímboli, argumentou a importância do cinema para o estudo da história pelas potencialidades e indícios oferecidos pelo documento audiovisual para pensar sua época:

[3] VEYRAT-MASSON, Isabelle. "Retrato de Marc Ferro" em NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história.* Salvador: Ed. UFBA; São Paulo: Ed. UNESP, 2009, p.492.

[4] Como ressaltou o historiador Jorge Nóvoa: Além de ser documento o cinema se constitui ao longo de sua experiência de pouco mais de um século, para o bem e para o mal, no maior formador de "consciência histórica" que se conhece. É claro, que muitas vezes é muito mais prazeroso assistir um filme que ler um livro ou assistir a uma aula. Existe o elemento visual e sonoro com os quais se fusionam inúmeros recursos e efeitos capacitando o discurso fílmico a se tornar enormemente arrebatador e impactante. (...). A experiência com imagens e sons, particularmente através do *cinema configurou a mais espetacular tentativa de representação do passado*. NÓVOA, Jorge. "Cinematográfo: laboratório da razão poética e do 'novo' pensamento" em NÓVOA, J. et alii. *Obra citada,* p.186-187.

> Quiero detenerme en la forma de esta Cátedra para preguntar por qué apelamos a este tipo abordaje de la experiencia social y cultural de una década. Preguntar por qué le dimos esta centralidad al cine y, aunque en menor medida, también a la literatura. (...).
>
> Si convocamos al cine (...) esto no responde a un capricho o al muy justificado deseo de pasar una mañana de sábado amena. Cuando el mapa de la cultura se ha deshecho – y quizá valga la pena preguntarse cuándo no lo está -, la literatura y el cine pueden brindarnos destellos de orientación.
>
> Décadas atrás, pista como las que aportan *Gática, Silvia Prieto* o *Matrix* hubieron sido descartadas casi de inmediato, considerados esos documentos como mistificaciones o manifestaciones ideológicas que estarían encubriendo el piso firme de la realidad. (...) Cuando el pensamiento sistemático se revela insuficiente, señala Carlo Ginzburg, bien vale recurrir a signos anteriormente ignorados pero que bien seguidos pueden aportarnos alguna luz.
>
> Los fantasmas y los ensueños que el cine nos acerca nada tienen de parecido, por supuesto, con la seguridad de un concepto o la suficiencia de una ley; se trata de un material mucho más frágil, oscilante pero indudablemente rico y sugerente. Son intuiciones e indicios. Probablemente con su ayuda no se pueda construir un plano completo, pero quizá de lo que se trata no es de añorar el mundo perdido de las seguridades, sino de aprender a mirarlos oblicuamente, sabiendo que su extrañeza e incluso su resistencia a toda clasificación nada tiene que ver con su falta de valor, sino justamente todo lo contrario.[5]

Tal compreensão do documento cinematográfico é reiterada, pela pesquisadora Arlette Farge, ao lembrar que o cinema possui a capacidade "de iluminar, bem mais do que qualquer arquivo, uma realidade histórica muito raramente levada em conta, como a do sofrimento de pessoas, sublinhando também o papel que tem o cinema para a percepção dos afetos de uma sociedade". [6]

Dessa forma a metodologia que embasa nossa concepção na abordagem do cinema como fonte documental para a história tomou por base a idéia de que o cinema e as imagens por ele criadas não expressam a realidade social ou política. Ele cria representações que permitem pensar o mundo e tornam-no apreensível por meio das mediações narrativas que estabelece.

[5] Organizada pela Escuela de Capactitación-Centro de Pedagogías de Anticipación (CePA) da Secretaria de Educação da Cidade de Buenos Aires e desenvolvida na segunda metade do ano de 2001 . TRÍMBOLI, Javier. "Una lectura de Imágenes de los noventa" em BIRGIN, Alejandra; TRÍMBOLI, Javier (comps.). Imágenes de los noventa. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003, p.196-197.

[6] Apud in LAGNY, Michèle. "O cinema como fonte de história" em NÓVOA, J. et alii. *Obra citada,* p.107.

Em geral a opção do historiador ao utilizar o cinema como fonte recai sobre o cinema documental, optamos, porém pelo cinema ficcional argentino, pois foram as obras escolhidas que propiciaram as imagens mais fecundas e cristalizadas acerca da Argentina contemporânea no imaginário mundial. E permitem uma reflexão sobre as estruturas de pensamento no mundo contemporâneo, a fragmentação, flexibilidade e desamparo perante os processos históricos ocorridos nas últimas décadas.

Como argumenta Ángel Quintana,

> El historiador busca en las imágenes información sobre el mundo, y por este motivo le es más útil privilegiar el cine documental que las obras de ficción. En cambio, el historiador del cine que aborda el cine como forma de pensamiento actúa con la consciencia de que las imágenes no son el reflejo de la realidad, sino una construcción de la misma que se encuentra condicionada por el pensamiento que inscribe el cineasta como constructor de las imágenes. La ficción cinematográfica puede ser tan importante en tanto documento histórico como el cine documental. Lo importante es tomar consciencia de que los procedimientos de carácter estructural, formal o técnico desvelan el pensamiento de una época.[7]

Dessa forma consideramos o cinema como uma forma de apreender as práticas discursivas utilizadas na criação de significados, visto que o cinema é uma forma de pensamento marcado pelas contradições de seu tempo.

Possibilita também ponderar sobre os questionamentos de nosso tempo acerca da objetividade dos textos/obras/narrativas/representações e de modo se estabelecem a a relação entre o ser humano e o mundo. O mito da caverna de Platão foi utilizado muitas vezes como comparação ao cinema, todavia nos parece importante ressaltar que o mito da caverna de Platão traz a postura idealista de que existe um real que tentamos tornar apreensível mas que nunca conseguiremos alcançar. Enquanto, na nossa visão, não é que o cinema seja um engodo que realiza reproduções incompletas da realidade, mas

[7] QUINTANA, Àngel. *Fábulas de lo visible: el cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acantilado, 2003, p.269.

sim que ele cria representações por meio das quais criamos nosso conceito de mundo e damos significação às coisas que nos cercam.

O cinema contemporâneo permite pensar a elaboração de identidades no mundo globalizado engendrando narrativas e representações que reorganizam os modelos identitários locais, nacionais e transnacionais. Estudar o cinema é, portanto, uma forma de ponderar sobre as contendas do campo cultural.[8] Considerada a amplitude dos temas e abordagens possíveis sobre esse material transdisciplinar que é a fonte audiovisual é preciso esclarecer que este trabalho não busca respostas para os diversos temas que serão trabalhados. Visa sim enunciar questões e refletir sobre a articulação ente história e cinema e os impactos da narrativa cinematográfica na construção de representações.

Nesse sentido a produção argentina da virada do século XX que analisamos constitui um importante *corpus* documental sobre a percepção de declínio e elaboração de uma narrativa trágica sobre sua época. Enquanto o cinema independente apresentou a tragédia, expondo o impasse vivido pela sociedade argentina ao narrar histórias pessoais que não apresentam chance de salvação ou de soluções dos dramas apresentados, a produção "industrial", na obra de Campanella, constituiu uma crônica das transformações do país entre 1980-2004 e uma imagem de decadência, todavia, propiciando sempre a redenção por meio da nostalgia, sugerindo nesse retorno aos valores de uma mítica "idade de ouro" como forma de recuperação moral e social do país.

[8] Um exemplo para percebermos a força do cinema como narrativa produtora de significados pode ser encontrado no livro *Vida, o filme*. Nele o historiador norte-americano Neal Gabbler dedica-se a discutir o cinema como mediador cultural e o modo como a narrativa cinematográfica passou a permear a vida cotidiana norte-americana, ao ponto que a própria vida tornou-se espetáculo e passou a ser vivida como entretenimento cinematográfico. Diluindo as distinções entre ficção e realidade, a lógica do entretenimento se entranhou na linguagem pela qual elaboramos os diversos aspectos da existência humana ao ponto dela própria ser pensada e vivida como se fosse um filme. Cf. GABBLER, Neal. *Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Esta pesquisa pretende, por meio do debate dessas obras, fornecer um ângulo (não um modelo) para se pensar o cinema argentino de finais de 1990 e da primeira década do século XXI e as representações existentes nas obras selecionadas. De modo a propor indagações sobre a relação história e cinema, representação e realidade social e as articulações que o cinema pode estabelecer na construção de imaginários que servem tanto à memória quanto à historiografia.

CAPÍTULO 1

Nuevo cine argentino: problematização do conceito

Além da análise das representações nos filmes escolhidos, outras duas questões surgiram ao longo da pesquisa de forma a complementar os objetivos iniciais e lhes oferecerem uma maior acuidade crítica e analítica. A primeira questiona quais foram os elementos que propiciaram o surgimento de uma nova produção cinematográfica na Argentina. A segunda é o que define essa nova produção: ela é um movimento, uma estética, uma forma de produção, apenas uma mudança geracional bem sucedida?

Comecemos pela segunda questão: o que define aquilo que se convencionou chamar de *nuevo cine argentino* e em que momento ele surge. Para mapear qual foi o momento de mudança, ruptura ou emergência do chamado *nuevo cine argentino* investigamos as histórias do cinema argentino existentes de modo a perceber como esses historiadores do cinema argentino periodizaram e que quais foram os filmes que mereceram destaques, seja pela inovação estética, temática ou grande apreço que teve perante o público ou a crítica.

O termo *nuevo cine argentino*, firma-se como idéia de movimento ou de momento prolífero e renovador do cinema argentino em fevereiro de 2002 com o livro *El nuevo cine argentino: temas, autores y estilos de una renovación*. Lançado, simultaneamente, em espanhol e inglês pela Federação Internacional da Imprensa Cinematográfica/de Críticos de Cinema (FIPRESCI).

Editado por Horacio Bernardes[9], Diego Lerer[10] e Sergio Wolf[11], com textos escritos entre maio e novembro de 2001, essa coletânea reúne artigos de 13 autores entre críticos e pesquisadores de cinema e constitui a principal referência na elaboração da noção de *nuevo cine argentino*.[12] Em seu prefácio, Wolf declara que um dos marcos do surgimento do *nuevo cine* seria uma "manhã de novembro de 1997" e a exibição, no Festival de Mar Del Plata, do filme *Pizza, Birra, faso* dos jovens cineastas Adrian Caetano e Bruno Stagnaro. O autor assinala que todos os 13 autores que compõem essa coletânea estavam presentes no Festival e viram

> explodir diante de seus olhos incrédulos um pequeno filme chamado *Pizza, birra, faso*. Todos nos recordamos hoje, a falação que se seguiu ao fim da projeção, a necessidade quase imperiosa de nos abraçarmos, felicitar os cineastas, os atores, aos poucos que havíamos estados presentes nessa manhã que hoje poderíamos qualificar como histórica. Para a crítica mais jovem, o filme foi quase uma bandeira, e apoiá-la era um ato de rebeldia, uma afronta ante o empobrecido *establishment* local.[13]

Todavia, Wolf assevera que havia "um antecedente para esse filme aparecer sem pais" e que, se há uma data para o nascimento do *nuevo cine*, esta se encontra dois anos antes, em 1995 numa heterogênea compilação de curtas-metragens realizada pelo INCAA chamada *Historias Breves*[14], destaque para o curta-metragem *Rey Muerto* de Lucrecia Martel.

---

[9] Crítico de cinema do jornal *Página/12*, do suplemento cultural do Clarin e das revistas de cinema *Cine em La cultura argentina y latinoamericana, El ciudadano, El amante* e *Los inrockuptibles.*

[10] Editor e crítico de cinema do jornal *Clarin.*

[11] Diretor da revista *Film (1993-1997)*, docente na Universidade de Buenos Aires e diretor artístico do BAFICI desde 2008.

[12] Notamos isso pelo fato de que até 2006, como ressalta o pesquisador de cinema Myrtos Konstantarakos, esse livro era o único material disponível em inglês sobre o cinema argentino contemporâneo. As exceções surgidas desde então são: os artigos de Sérgio Wolf e Diego Lerer disponíveis no site da FIPRESCI, em inglês e francês; o livro de Tamara Falicov, publicado em 2007, sobre cinema argentino, que dedica um capítulo ao *nuevo cine*; e o livro de Joanna Page, lançado recente em julho de 2009. KONSTANTARAKOS, Myrtos. "New Argentine Cinema" em BADLEY, Linda; PALMER, R. Barton; SCHNEIDER, Steven Jay (eds.). *Traditions in World Cinema*. New Jersey: Rutgers University Press, 2006,p.132-136. BERNARDES, Horacio; LERER, Diego; WOLF, Sergio (eds). *El Nuevo Cine Argentino: temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Tatanka, 2002. FALICOV, Tamara L. *The cinematic tango: contemporary argentine film*. Londres: Wallflower Press, 2007.

[13] WOLF, Sergio. "Introducción: una historia breve" em BERNARDES et alii. *Obra citada ,* p.11.

[14] *Historias Breves* (1995) foi fruto de um concurso do INCAA que premiou curtas-metragens, era composto pelos seguintes curtas: *Niños envuletos* de Daniel Burman, *Cuesta abajo* de Adrian Caetano,

Citando novamente Wolf,

> Esses curtas já revelavam a existência de uma camada de cineastas resolvida a romper com os piores vícios do cinema argentino que o público se negava a ver [aqui ele se refere ao estilo de cinema argentino da década de 1980 que predominou até meados quase fins da década de 1990]. Em lugar de declamações, havia ali imagens fortes e secas; em vez de diálogos impostados, uma língua viva. Rostos novos e eloqüentes substituíam os gastos atores do velho cinema. Histórias críveis vinham enterrar esterilidades anteriores. Soltura, humor, apelação a registros e gêneros não tradicionais, uma vinculação mais franca com o real completavam o panorama.[15]

A importância que Sérgio Wolf concede aos dois filmes, em particular a *Pizza, birra, faso*, deve-se ao fato assinado por Emilio Bernini, diretor da revista de cinema KM111, de que o cinema realizado nesse período é bastante heterogêneo e não existiu a articulação dos diretores na formação de grupos, de um movimento nem manifestos nos quais reivindicassem seu espaço dentro do cinema argentino. Dessa forma, a legitimação do *nuevo cine* coube aos críticos, que "ocuparam da exegese necessária, ao mesmo tempo em que encontravam, e constituíam, um objeto que respondia a seus interesses intelectuais"[16]. Como observa o crítico literário Gonzalo Aguilar, o crescimento e a diversificação da crítica de cinema na Argentina ao longo dos anos 1990 é parte constituinte do fenômeno do *nuevo cine argentino* e colaborou ativamente para o seu desenvolvimento por meio de entrevistas com os realizadores, análise dos filmes, debate acerca das leis audiovisuais e da formas de produção e distribuição, e, principalmente, a elaboração da idéia de uma nova geração de cineastas com novos temas e estilos.[17]

Ojos de fuego de Jorge Gaggero, *Noches áticas* de Sandra Gugliotta, *Rey muerto* de Lucrecia Martel, *La ausencia* de Pablo Ramos, *Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala* de Ulisses Rosell e Andres Tambornino e *Guarisove, los olvidados* de Bruno Stagnaro,

[15] WOLF, Sergio. "Introducción: una historia breve" em BERNARDES et alii. *Obra citada*, p.11.

[16] BERNINI, Emilio. "Noventa-sesenta: dos generaciones em el cine argentino". *Punto de vista*, Buenos Aires, n° 87, abril de 2007, p.30.

[17] AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos – ensayo sobre el nuevo cine argentino.* Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.

Consideramos que a importância que Sérgio Wolf concede a *Pizza, birra, faso* e a *Rapado* deve ser relativizada, pois são obras que ganham uma importância e grande uma visibilidade *a posteriori*, quando entre 1999-2002 aparecem uma série de filmes renovadores e esses filmes ganham o título de pais fundadores do *nuevo cine argentino*, sendo consideradas obras que indicavam a muitos anos que o *nuevo cine* estava em gestação.[18]

Rapado apesar de ser realizado em 1992 e exibido no Festivais de Locarno e Rotterdam , só estréia na Argentina em agosto de 1996. E antes disso não há menção à genialidade ou grandeza da obra. Pode parecer irrelevante, mas menciono isso porque tanto *La Ciénaga* quanto *Bolivia* são filmes que são aguardados e sobre o qual se tem grandes expectativas antes de conseguirem estrear. Entre a finalização e estréia de *Bolivia* passam-se quase dois anos. Citam-se tais fatos que podem parecer banais, para mostrar como existe uma situação diferente no panorama cinematográfico argentino após 1999. E que avaliar os filmes anteriores a esse momento como marcos da nova produção é realizar uma "teleologia do sucesso" e considerar que o caminho para o surgimento do *nuevo cine* estava preconizado. Ignora-se com isso os elementos necessários para a consolidação do *nuevo cine*.

Quando avaliamos os debates presentes nas revistas *Film* e *El Amante*, percebemos que os críticos valorizam essas obras – *Historias Breves, Pizza, birra, faso, Picado Fino* e *Rapado* – e clamam que mais obras ousadas apareçam. Mas o panorama do cinema argentino não se modifica substancialmente, no que se refere à linguagem cinematográfica e formas de produção, antes de 1999, com a exibição de *Mundo Grúa* e *Silvia Prieto* na 1º edição do BAFICI.

[18] "la consonancia o discrepancia entre una evolución y su percepción por parte tanto de los afectados es de gran importancia para los historiadores: en este sentido la visión de una película mejora *a posteriori* SORLIN, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990.* Barcelona: Ed. Paidós, 1996, p.22.

Essa idéia de *nuevo cine* como um "movimento" articulado em um "cinema de autor" arraigada na concepção do conceito[19] é calcada na idéia de uma renovação da linguagem cinematográfica em ruptura com a linguagem velha e estéril do cinema vinda desde a década de 1980 e que vigorou dominando o que se compreendia como "o cinema argentino" até fins da década de 1990. A forma como é elaborada relembra muito a ruptura empreendida pela *Nouvelle Vague* francesa, o que garante ao *nuevo cine* o respaldo de uma tradição, assinala-se esse fato para mostrar que a história do cinema, em particular a história do cinema moderno, é pensada e organizada com as características estabelecidas por aquelas que são as duas grandes mudanças no cinema do pós-guerra: o neorrealismo italiano e a *nouvelle vague*.[20] Não se questiona a importância e as inovações que essas duas "escolas" ou movimentos representaram no cinema. O que se indaga é a maneira como os críticos e alguns estudiosos de cinema pensam outras cinematografias de forma a adequá-las a esse modelo de construir a história do cinema calcado na estrutura estabelecida pelo neorrealismo e pela nouvelle vague, deixando de lado as particularidades históricas e os elementos que permitiram essa transformação vivida pelo cinema argentino a partir da década de 1990.

Um exemplo que ilustra ambas as questões é o artigo de Rafael Filippelli[21] sobre o filme *Sábado* de Juan Villegas. Com o título "El último representante de la *Nouvelle Vague*". Nesse artigo Filippelli, analisa o filme de Villegas a partir da *nouvelle vague*, fazendo relações com o cinema de François Truffaut e Jean-Luc Godard. Apesar de

[19] Sobre os diversos usos da idéia de *politique des auteurs* e as transformações ocorridas na mesma Cf. DE BAECQUE, Antoine (comp.). *La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Ed. Paidós, 2003. TIRARD, Laurent. "Jean-Luc Godard" em *Lecciones de cine: entrevistas de Laurent Tirard.* Buenos Aires: Paidós, 2008, p. 220-221. TRUFFAUT, François. "Uma certa tendência do cinema francés" em *O Prazer dos olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p.257-276.

[20] A própria idéia de neorrealismo é vaga. Como argumenta Pierre Sorlin, "El neorrealismo es la etiqueta con la que los cinéfilos y especialistas clasifican a un grupo limitado de filmes italianos realizados durante la década que siguió a la guerra. No se puede ofrecer ninguna definición clara y tajante de la palabra e incluso es difícil decidir si un filme es o no neorrealista, aunque que se puede considerar como tales una cifra que va de los sesenta a los ochenta títulos (de un total de 1.000 producciones italianas)". SORLIN, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990.* Barcelona: Ed. Paidós, 1996, p.116.

[21] Cineasta e professor de história do cinema na Fundación Universidad del Cine (FUC).

mencionar Martín Rejtman, como outro cineasta que parece ter características da *nouvelle vague* em sua obra, o autor não considera as semelhanças narrativas entre os filmes de Rejtman (*Rapado* e *Silvia Prieto*) e o filme de Villegas (*Sábado*), que parecem muito evidentes, na maneira indiferente como os personagens se relacionam, nos diálogos econômicos e no minimalismo narrativo. Apesar disso é apropriado o questionamento em forma de chiste de Filippelli sobre o chamado *nuevo cine argentino*:

> El apuro y cierto empecinamiento nos ha llevado a saludar, cada tanto, La aparición de un "nuevo cine argentino". Esto ocurre en todas las décadas a partir de 1960. En los últimos años, a fórmula "nuevo cine" se le agrego el adjetivo "joven" señalando algo que, en verdad, está ocurriendo: no se recuerda otro caso en que los directores debutantes fueran tantos y tan jóvenes. Ser joven no es, en si mismo, un valor. Sin embargo, en un sentido muy positivo algo ha sucedido: llegó el esperado, deseado y necesario recambio de una cinematografía que se había mantenido desde fines de los años sesenta apoyada en la obra de directores de cuestionable talento. Probablemente como consecuencia del desarrollo de escuelas de cine, han surgido no solo directores sino también fotógrafos, sonidistas, montajistas con mejor formación teórica y técnica. Tal vez la novedad más importante sea la decisión de algunos de estos realizadores de hablar de lo que conocen bien y abandonar la pretensión de colocarse en un lugar equidistante entre el cine de mercado y el de expresión artística. Se trata, además, de directores decididos a filmar con bajos presupuestos. Para este nuevo cine, las condiciones económicas de la producción no son simplemente una carga, sino un dato que permite pensar estrategias de filmación y definir un tipo de relato, de escenario y de actores.
>
> Sería deseable que la crítica tuviera la misma actitud que los directores: cierto sentido de la medida que no la llevara a descubrir un film extraordinario en ocasión de cada estreno. Se trata de los trabajos de cineastas jóvenes con un largo camino por adelante. Y esto es precisamente lo afortunado de la situación.[22]

O trecho do artigo de Filippelli assinala como existe um afã dos críticos de cinema argentinos em criar a aparição de uma nova cinematografia argentina de tempos em tempos, e cobra um maior rigor dos críticos na avaliação feita dessa nova produção. O autor admite que há um grande número de jovens diretores, mas tem a clareza de perceber que apenas alguns deles realizaram filmes realmente exemplares e inovadores. Assinala-se isso, porque uma idéia problemática surgida com o conceito de *nuevo cine*

[22] FILIPPELLI, RAFAEL. El último representante de la *nouvelle vague*. *El Amante.* Buenos Aires: Tatanka, nº115, p.6-8, outubro de 2001. Foi publicado depois no livro FILIPPELLI, Rafael. *El plano justo – Cine moderno: de Ozu a Godard.* Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2008.

que encontramos no livro de Bernardes, Leres e Wolf, é que dão a impressão de que se não toda, pelo menos a maior parte da produção independente que ocorreu na argentina no final da década de 1990 e primeiros anos do século XXI é de excelente qualidade, com inovações estéticas e temáticas. Ora, da média de noventa filmes lançados na Argentina por ano nesse período, são poucos os filmes que se destacam e realmente apresentam inovações. Como diz um noticiário que foi feito para o BAFICI de 2002, "Algunas de las películas fueron buenas. Algunas fueron sorprendentes y originales. La mayoría sólo fueron iguales".[23]

Os diretores que merecem destaque no livro de 2002, *El nuevo cine argentino,* são: Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Adrian Caetano e Martín Rejtman. Três anos depois, no livro *Poéticas en el cine argentino 1995-2005*, organizado por María Paulinelli, os diretores analisados pelo livro como expoentes do *nuevo cine argentino* são os quatro anteriormente mencionados, acrescidos dos nomes de Lisandro Alonso, Estaban Sapir, Albertina Carri e Daniel Burman. Menciona-se isso não porque se busca uma definição pura, ou um conceito único e verdadeiro do que é o *nuevo cine argentino*, mas para demonstrar como a crítica cinematográfica elaborou um movimento, quase uma "escola cinematográfica", a partir de um grande número de obras, selecionando as que se destacavam isoladamente por sua inovação artística, enquanto a maior parte da produção não apresentava grandes renovações.

E apesar da conceituação dos estudiosos argentinos, que associaram ao *nuevo cine* à idéia de cinema independente, jovem e com uma estética inovadora é curioso notar as transformações que ocorreram na percepção do que significa *nuevo cine argentino.* Ao analisar textos de periódicos brasileiros vemos que filmes comerciais como os do diretor Juan José Campanella (*Clube da Lua*) calcados no melodrama

[23] O noticiário foi feito para o BAFICI, mas por problemas técnicos não foi exibido, sendo posteriormente publicado na revista *El Amante*. LLINÁS, Mariano; LICHTMAN, Gabriel; MOGUILLANSKY, Alejo Moguillansky. Noticiário do BAFICI 2002. *El Amante*. Buenos Aires:Tatanka, nº124 , p.7, agosto 2002.

hollywoodiano, o filme *Lugares Comuns* do veterano cineasta argentino Adolfo Aristarain ou *Histórias Mínimas* do cineasta oitentista Carlos Sorín, são considerados como parte do *nuevo cine argentino*, o que pode ser explicado pelo fato desses filmes terem sido lançado no Brasil em 2004 junto com *O Pântano* (Lucrecia Martel) e *Do outro lado da lei* (Pablo Trapero) devido a uma iniciativa entre Ancine e INCAA de intercâmbio cultural do Mercosul.[24] Ou então, quando se avalia uma história do cinema argentino feita nos EUA, perceber que os diretores Alejandro Agresti, Fernando Spiner e Eduardo Milewicz, diretores da chamada "geração perdida", surgida no final dos anos 1980, são considerados como parte do fenômeno do *nuevo cine argentino*.[25] O elemento que permanece em comum quando se fala sobre *nuevo cine* é a idéia de um cinema com uma linguagem inovadora e instigante e que teve seu ápice durante a crise argentina institucional e econômica iniciada em 2001. De fato, no ano de 2002 muitas obras estrearam na Argentina, fato que não tem nenhuma relação direta com a crise econômica, e ao mesmo tempo, houve a premiação de Lucrecia Martel, em maio 2001, em Berlim e a participação, em 2002, do filme *La libertad* de Lisandro Alonso em Cannes.

A importância de enfatizar que a noção de *nuevo cine argentino* foi elaborada em um dado momento por um conjunto de críticos e estudiosos do cinema argentino e se solidificou através da sua difusão na mídia cultural e em festivais de cinema, em particular os europeus, deve-se ao fato de que a idéia de *nuevo cine* influenciou de maneira não desprezível a forma como os argentinos desse período circularam, foram vistos, consumidos e mesmo estudados.[26]

---

[24] MOTA DA SILVA, Denise. *Vizinhos distantes: circulação cinematográfica no mercosul (1991-2003).* São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.
[25] KONSTANTARAKOS, Myrtos. *Obra citada*, p.132-136.
[26] Sobre circulação e consumo cultural cf. GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Diferente, desiguais e desconectados.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

Para termos um exemplo, vejamos a forma como Walter Salles descreve Pablo Trapero, diretor argentino que foi homenageado, em 2008, com uma retrospectiva da sua obra na 32º Mostra Internacional de São Paulo:

> A Argentina é hoje, ao lado do China e Romênia, o país onde se faz o melhor e mais instigante cinema jovem no mundo. Desde **Mundro Grua**, Pablo Trapero está à frente desse processo de renovação que entende o cinema como uma forma de expressão essencial. A projeção de uma identidade nacional na tela. (grifo meu)[27]

É preciso considerar que o tom de exaltação e exagero é propício aos textos de apresentação de catálogos de eventos culturais. Todavia quem escreve tal texto é um dos diretores brasileiros mais respeitados internacionalmente e que também é produtor (Rio Filmes). Apesar do simplismo que pode parecer ver de tal maneira a produção cinematográfica, é importante considerar que o consumo e o comércio cultural na maioria das vezes são realizados assim: por meio dos rótulos, marcas culturais, "*nuevo cine argentino*", novo cinema romeno, *nouvelle vague* alemã.[28] Além de servirem de plataforma para o comércio cultural, esses rótulos, engendram saberes e passam a constituir a maneira pela qual se pensa o cinema, nos debates cotidianos, nos festivais, nas revistas especializadas e acabam por traçar a pauta que estrutura a maneira como mostras são organizadas, os filmes vistos e interpretados, e finalmente, a forma como as histórias do cinema são escritas e organizadas.

Não queremos negar como os conceitos são ferramentas úteis para se pensar e organizar a história do cinema. Entrementes é preciso considerar que esses conceitos não são enunciações de verdades ontológicas, que eles foram edificados historicamente com embates, exclusões, transformações. Além de naturalizar pressupostos muitas vezes

[27] SALLES, Walter. "Apresentação Especial Pablo Trapero" em *32ª Mostra Internacional de Cinema 17-30 Out. 2008 (catálogo).* São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, p.429.
[28] GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008. Idem. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

problemáticos que permitem perceber as formas e valores pela qual organizamos nossos saberes.[29]

O que se espera com essa problematização – e com isso tento responder a segunda questão que propus: o que define o *nuevo cine argentino* ? – é mostrar como ele é poroso e variável[30], sendo pensado de maneiras diversas: uma forma de produção[31]; cinema de autor que engendra um movimento[32]; uma reflexão crítica da sociedade argentina do menemismo[33]; uma transformação representacional das diversas classes sociais[34]; um rearranjo geracional do campo cinematográfico argentino[35]; um reflexo da crise argentina de 2001[36], fenômeno comercial tendo como público alvo a classe média urbana[37], para citar as mais recorrentes.

---

[29] Um interessante estudo de Fernandéz L'hoeste sobre consumo cultural da *cumbia* no âmbito transnacional das Américas e as diferentes apropriações locais na construção de identidades sociais proporciona um paralelo para se pensar a circulação e as diversas transformações do chamado *nuevo cine argentino.* Cf. FERNANDÉZ L'HOESTE, Héctor. "All Cumbias, the Cumbia: The Latin Americanization of a Tropical Genre" em SHUKLA, Sandhya; TINSMAN, Heidi (eds.). *Imagining Our Americas: towards a transnational frame* Durham, EUA: Duke University Press, 2007, p.338-364.

[30] O relato Andrés Di Tella, diretor da 1ª edição do BAFICI, é ilustrativo quanto a isso: "O chamado Novo Cinema Argentino é o mesmo do qual todo mundo vai te dizer que não faz parte. No ano passado [2006], coordenei umas mesas no BAFICI sobre o que estava acontecendo com o cinema argentino, pois parecia ser um momento de crise para o NCA. Depois de dez anos de existência, ninguém se reconhecia como sendo parte disso. Alguns, como Rodrigo Moreno, chegaram a dizer que não existia". URBAN, Rafael. Entrevista: Andrés Di Tella – O festival dos sonhos. *Juliette Revista de Cinema*, Curitiba, n°005, p.13-19, mar. 2009.

[31] Cf. FALICOV, Tamara L. "A circulação global e o local do novo cinema argentino" em MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina*. (vol. 2 Coleção Cinema no Mundo). São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p.145-173.

[32] Cf. BERNARDES et alii. *Obra citada.*

[33] Cf. OUBIÑA, David. Un mapa arrasado. Nuevo cine argentino de los '90. *Sociedad: revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA*, Buenos Aires, n°20/21, p.193-205, outono de 2003.

[34] Cf. FARHI, Andrés. *Una cuestión de representación: los jóvenes en el cine argentino, 1983-1994.* Buenos Aires: Libros del Roja, 2005. PAULINELLI, María (coord.) *Poéticas en el cine argentino 1995-2005*. Córdoba: Comunic-arte, 2005.

[35] Visão do cineasta Mariano Llinás: "Se lograron cambiar cosas horribles y patéticas como el festival de Mar del Plata por el de Buenos Aires [BAFICI], a los viejos críticos por *El Amante* u otros más jóvenes, al Instituto de Cine [ENERC] por la FUC u otra escuelas de cine. Si querés, fue un recambio generacional, pero eso no es lo mismo que un movimiento importante en la historia del arte o del cine. ¿O es que se trataba simplemente de reemplazar a Bebe Kamin por Rejtman? Llega el momento de plantearse eso. El primer objetivo está logrado: Barney Finn ya no es un personaje tan habitual y Lucrecia Martel sí. Pero, además, ¿qué queda, está pasando algo?" QUINTIN. Entrevista a Mariano Llinás: Una bomba de tiempo.*El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, nº124, p.8, agosto de 2002.

[36] Cf. MOLFETTA, Andrea. "Cinema argentino: a representação reativada (1990-2007)" em BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2008, p.177-179, 187. PINTO, Ivonete. "Realismo e histórias mínimas no novo cinema argentino" em

Com isso partiremos para o desenvolvimento da primeira pergunta: o que possibilitou o surgimento dessa nova cinematografia na Argentina? De forma resumida poderíamos dizer que os elementos são: o surgimento de novas escolas de cinema, a aparição de uma nova crítica de cinema, a lei de cinema aprovada em 1995, um novo festival e a atuação de produtores experientes.

Em 1991, foi criada a Fundación Universidad del Cine (FUC) sob direção de Manuel Antín[38], e que no momento de seu surgimento tinha cerca de 500 alunos e uma quantidade igual de pessoas na lista de espera.[39] Vários dos cineastas da nova geração são pessoas egressas da Universidad del Cine, como Pablo Trapero, Bruno Stagnaro, Ulisses Rosell, Andres Tambornino, Mariano Llinás, além de grande parte das equipes técnicas (técnicos de som, montagem, fotografia, etc). Além da formação de profissionais qualificados o que garante um qualidade técnica aos filmes, a Universidad del Cine passou a funcionar, a partir de 1996, como produtora de filmes. Tendo como produtor o vice-reitor Mario Santos, a FUC já produziu os seguintes filmes: a ficção científica *Moebius* (Gustavo Mosquera, 1996), o longa-metragem coletivo formado por 4 episódios *Mala época* (Nicolás Saad, Mariano de Rosa, Salvador Roselli, Rodrigo Moreno, 1998), *Sólo por hoy* (Ariel Rotter, 2000), a animação *Mercano y Marciano* (Juan Antín, 2002), *Vísperas* (Daniela Goggi, 2006) e *Fantasma de Buenos Aires* (Guillermo Grillo, 2008).

MACHADO JR, Rubens et alii(orgs.). *Estudos de cinema SOCINE VII.* São Paulo: Annablume, 2006, p.86. FALICOV, Tamara L. "A circulação global e o local do novo cinema argentino" em MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina*. (vol. 2 Coleção Cinema no Mundo). São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p.145-173.

[37] Cf. DODARO, C. "Encuadres de la política en el audiovisual de los '90" em CAMPO, Javier; DODARO, Christian (comps). *Cine documental, memoria y derechos humanos.* Buenos Aires: Nuestra América, 2007, p.91.

[38] Cineasta argentino da geração de 1960, que foi diretor do Instituto Nacional de Cinematografia (INC) - que mudaria o nome pra Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales em 1994 – durante o governo de Alfonsín, e incentivou com subsídios os jovens cineastas a realizarem filmes de baixo orçamento.

[39] CAMPERO, Agustín. Entrevista con Manuel Antín. *El Amante.* Buenos Aires: Tatanka, nº199, dezembro de 2008, p.39-41. WOLF, Sergio. "La universidad como productora: entrevista con Rafael Filippelli" em *Cine argentino: estéticas de la producción.* Buenos Aires: BAFICI, 2009, p. 79-85.

A Universidade del Cine ainda colabora na co-produção de filmes geralmente por meio de empréstimos dos equipamentos. Como relata Filippelli, a Universidade dá preferência de equipamentos para os curtas dos alunos durante o ano letivo, e empresta os equipamentos para a co-produção de longas nos períodos de férias.[40] Apesar de existirem mais de uma dezena de escolas de cinema na argentina – das quais cabe mencionar a ENERC[41] e a CIEVYC[42] – a FUC é sem dúvida a mais importante instituição pela junção que faz entre ensino e produção. A universidade desde 2005 participa do Laboratório para profissionais de cinema do BAFICI, realizado em conjunto com o Festival de Berlim. A importância das escolas de cinema pode ser vista no número de profissionais que inseriu no mercado cinematográfico argentino, contando com menos de mil estudantes de cinema em 1991, a Argentina possuía em 2003 cerca de 12 mil estudantes de cinema. Entre os primeiros egressos da FUC em meados da década de noventa estão os realizadores de *Pizza, birra, faso* (1998) e *Mundo Grúa* (1999).

A aparição de uma nova geração crítica, outro fator que deu base para o surgimento da cinematografia argentina de fins dos 1990, se deu com o surgimento de periódicos como *Film* (1993-1997), *El Amante* (1991-), *Haciendo cine* (1995-), *Kilometro111* (2000-), *La Cosa, La Mirada Cautiva* (1998-) e a presença de ensaios sobre o cinema em revistas de crítica cultural, como *Punto de Vista, El ojo mocho* e

[40] WOLF, Sergio. "La universidad como productora…" em *Obra citada*, p.82-84.

[41] Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, é uma instituição pública vinculada ao INCAA. Lucrecia Martel e Adrian Caetano são egressos da ENERC, todavia ambos dizem que seus estudos foram traumáticos devido à situação precária da escola na virada dos anos 1980-90.

[42] Centro de Investigación em Vídeo y Cine – criado pela Fundación Novum é uma das escolas de cinema mais antiga da Argentina – tem como reitor desde 1989, Aldo Paparella, co-editor da revista *Film* e diretor de *Hoteles*(2004). O cineasta Ezequiel Acuña (*Nadar Solo*, 2003) é egresso do CIEVYC e o diretor Martín Rejtman foi docente da instituição. Junto com a PICNIC Editorial e com apoio do INCAA, o CIEVYC edita desde 2007 a coleção *Nuevo Cine Argentino* apresentando estudos críticos de filmes dessa cinematografia. Atualmente a coleção consta de 24 volumes, entretanto, somente oito foram lançados até o momento.

Pensamiento de los Confines,[43] contribuíram para edificar a idéia de *nuevo cine*. [44] E foram também oportunos espaços de debate sobre o cinema argentino e internacional. Propiciando uma renovação na crítica de cinema, deixando de lado a complacência existente com cineastas como Eliseo Subiela, Bebe Khamin, Barney Fynn, Luiz Puenzo.[45] Apresentando também dossiês sobre importantes cineastas ou momentos da história do cinema e textos teóricos sobre cinema.[46] Dos quatros diretores artísticos que o BAFICI teve desde sua criação em 1999, três eram críticos e diretores da revista *Film* e *El Amante*: Eduardo Antín (conhecido como Quintín), diretor da *El Amante*; Fernando Martín Peña, diretor da revista *Film*; e Sérgio Wolf, diretor da *Film*. A revista *El Amante* ainda possui uma escola de cinema, onde seus jornalistas são docentes ensinando crítica de cinema.

No que se refere à produção, a lei de cinema de 1995 foi importante ao garantir ao INCAA, por meio de um fundo destinado a subsídios, 10% de toda entrada de cinema vendida, 10% de todo vídeo vendido ou alugado e uma porcentagem da publicidade de televisão.[47] Outro fator que contribuiu para a consolidação da produção argentina que irrompeu em finais da década de noventa e começou a ter dificuldades de espaços de exibição devido a grande produção e falta de salas de exibição foram as salas de cinema mantidas pelo INCAA. Os Espaços do INCAA foram criados em março de 2004 de modo a garantir a exibição da produção cinematográfica argentina, tanto a independente quanto a industrial. Atualmente são 20 espaços INCAA espalhados pela

[43] Cf. AMADO, Ana. Cine argentino: cuando todos es margen. *Pensamiento de los Confines*. Buenos Aires: Editorial diótima, nº11, p.87-94, set. 2002.
[44] Cf. AGUILAR, Gonzalo. *Obra citada*, p.216-218. e DE BAECQUE, Antoine (comp.). *Nuevos cines, nueva crítica: el cine en la era de la globalización*. Barcelona: Ed. Paidós, 2006.
[45] Encontramos um exemplo na capa da El Amante de junho de 1995 aonde o filme *No te mueras sin decirme a dónde vas* de Subiela é taxado de "o ruim", em contraposição ao filme *Historias Breves* chamado de "o novo".
[46] DANEY, Serge. El travelling de *Kapo*. *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, nº53, p.29-34, jul. de 1996.
[47] Instituto Superior de Cine y Artes Aduiovisuales de Santa Fe. "Ley de Pantalla" em *El Estado y el cine argentino*. Santa Fe: Ediciones del Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe, 2005, p.23.

Argentina com um total de 22 salas, 15 delas realizam projeções em 35 mm e as outras 7 possuem apenas exibição digital. O preço dos ingressos varia entre 3 e 8 pesos argentinos (ou seja, o preço máximo não chega a 3 dólares) de acordo com a localidade. Além disso, em 2005 foi aprovada a lei de cota de tela que obriga os exibidores a reservarem uma porcentagem das salas para exibição de filmes argentinos.[48]

A existência de Fundos Internacionais como Hubert Bals Fond, da Holanda, e o Fond Sud, da França foi outro elemento importante no apoio à produção argentina de fins de 1990. *Mundo Grúa* e *O Pântano* foram filmes que receberam subsídios do Hubert Bals Fond. Outra característica em comum desses filmes, no que se refere à produção, e que se extende à *Bolivia* é a participação da experiente produtora Lita Stantic.[49] Figura fundamental no trabalho de conseguir financiamentos para a realização e finalização dessas obras, que contribuiu principalmente, no momento pós-produção, selecionando os melhores festivais nos quais o filmes deveriam ser exibidos ou competir, decisão fundamental para difundir o nome do filme.[50]

Por último, cabe mencionar o Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independiente (BAFICI), que serviu de plataforma de exibição para várias obras do cinema argentina, sendo um espaço de exposição e de articulação do cinema argentino com produtores internacionais. A primeira edição do Festival em 1999, contou com o apoio e uma delegação do Festival de Sundance. E possibilitou a difusão de *Mundo Grúa*, por festivais internacionais (Sundance, Rotterdam). Como atesta Andrés Di Tella:

---

[48] Cf. Instituto Superior de Cine y Artes Aduiovisuales de Santa Fe. "Ley de Pantalla" em *El Estado y el cine argentino*. Santa Fe: Ediciones del Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe, 2005, p.24-28.

[49] A produtora é famosa por seu trabalho junto à cineasta Luisa Maria Bemberg (*Camila*, 1984) e ao diretor Adolfo Aristarain (*La parte del león*, 1978).

[50] Como diz Lita Stantic não adianta exibir os filmes em um monte de festivais, porque o excesso de exibição diminui o impacto do filme. Começa-se em um festival menor e quando se chega em um grande festival os produtores e jurados estão "cansados" do filme. Além disso, muitos dos grandes festivais só aceitam filmes inéditos. Cf. RANGIL, Viviana. "Lita Stantic" em *Otro punto de vista: mujer y cine en Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005, p.211-231.

> levaram o filme[*Mundo Grúa*] para Sundance, em que foi premiado pela World Cinema Foundation, e depois em outros festivais, como o de Roterdã, na Holanda. Acredito que esse filme foi como a ponta-de-lança, pois *Silvia Prieto* não teve a mesma carreira internacional. Agora, o seu diretor, Rejtman, sim, foi reconhecido como um autor. Acredito que o filme não teve carreira internacional, pois na Europa e nos Estados Unidos se espera que o cinema da América Latina seja "social". Se não é "social", não existe nenhum interesse Claro, estou exagerando. Mas o cinema de Rejtman não entra nessa categoria "social"; se fosse francês, não teria problemas. [51]

A parte final da fala de Di Tella informa bastante sobre os modos de consumo cultural e a maneira como a América Latina é pensada nos países de Primeiro Mundo – trabalharemos esse tópico no próximo item, ao analisar os problemas das interpretações que consideram realismo estético como registro da realidade e transparência da imagem.

Mapeamos dessa forma a estrutura que possibilitou aparecer uma nova produção cinematográfica na argentina em fins da década de 1990. Geralmente só se menciona, ou se lembra, dos jovens diretores que foram formados nesse processo. Esquecendo as várias etapas, pessoas e instituições envolvidas em um único filme. A irrupção daquilo que se chamou de *nuevo cine argentino* – e mesmo de filmes comerciais que não são associados a esse rótulo – foi fruto de um processo de quase uma década (1991-1999), que envolveu a transformação ou surgimento uma série de agentes e instituições.

[51] DI TELLA, Andrés. *Obra citada*, 2009, p.17.

CAPÍTULO 2

Mundo Grúa (Pablo Trapero, 1999)

"É como comparar O Pântano *com* Pizza, birra, faso*. São o 'nuevo cine argentino' porque ambas foram realizadas nos 90, mas não tem nada a ver".*[52]
- Pablo Trapero

Diretor

A análise de um diretor de cinema e de sua produção, como qualquer outra construção sobre sujeitos e suas obras em diferentes campos, sob a perspectiva do historiador, pressupõe conhecer parte da trajetória, elementos biográficos e a consolidação da obra que se estuda. Por isso apresentamos uma breve síntese biográfica de cada diretor antes de analisarmos o filme por ele realizado, no intuito de reconhecer o espaço que o diretor obteve na cinematografia argentina e mundial. É evidente que por não ser um estudo biográfico, as simplificações e sínteses descritas a seguir não devem ser vistas como a trajetória de uma personalidade que se destaca das demais, ou qualquer teleologia ao longo dos anos anteriores ao reconhecimento e êxito do diretor. A proposta é menos pretensiosa: busca identificar os marcos cronológicos pessoais e profissionais que deram a cada um desses cineastas um espaço próprio dentro do *nuevo cine argentino*.

Proveniente de família de classe média, Pablo Trapero nasceu em 1971, em San Justo, município do *partido*[53] de La Matanza que faz parte da região metropolitana (*conurbano*) da Grande Buenos Aires na Província de Buenos Aires, localiza-se a 16 km da cidade de Buenos Aires. Estudou arquitetura e depois interessou por cinema.

[52] PEÑA, Fernando Martín (ed.*) Generaciones 60/90: Cine argentino independiente*. Buenos Aires: MALBA, 2003, p.198.
[53] *Partido* é uma sub-região administrativa intermediária entre a Província e o município.

Antes de entrar na Fundación Universidad del Cine (FUC), Trapero tentou entrar na Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), chamada coloquialmente como "escola de cinema do Instituto" [54], e na Escuela de Arte Cinematográfico de Avellaneda (EDAC), ambas instituições públicas e com processos de seleção, nos quais o diretor não passou. Descobriu então, em 1991, a recém-formada Universidad Del Cine, faculdade privada criada pelo cineasta Manuel Antín, aonde além de cursar seus estudos em cinema também exerceu, posteriormente, a docência na disciplina de Direção Cinematográfica.[55]

A trajetória de produções de Trapero iniciou-se em 1992-1993, quando dirigiu *Mocoso Malcriado*, seu primeiro curta-metragem. Com história ambientada nos anos 1950, baseada no conto "Nuestro primer cigarro" de Horacio Quiroga, o filme possui uma estética bastante tradicional, recorrente em adaptações cinematográficas de época de textos literários.[56] Trabalhou também em vários curtas de colegas na função de câmera, técnico de som ou na montagem, como por exemplo, na montagem de *Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala*, dirigido pelo colega de universidade Ulises Rosell. Este curta integrou o filme coletivo *Historias Breves (1995)*, considerado o marco inicial do chamado *nuevo cine argentino*, o filme conta também com curtas de Lucrecia Martel, Adrián Caetano, Bruno Stagnaro entre outros. Todavia, não se encontram as referências

[54] Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), na época, chamado de Instituto Nacional de Cine (INC), e a ENERC chamava-se Centro de Estudios y Realización Cinematográfica (CERC). A mudança de nome ocorreu em 1995, devido à nova lei de regulamentação das atividades cinematográficas e audiovisuais (lei nº24377). Aprovada em setembro pelo Congresso Nacional argentino e promulgada no mês seguinte, ela foi efetivamente implementada em 1995. Essa lei substituía as leis anteriores que regulamentavam as atividades cinematográficas e audiovisuais (leis nº 17741 e 22285) e trazia grandes esperanças nas novas possibilidades de ajuda e subvenções que podiam resultar da sua aplicação para o fomento destas atividades. GETINO, Octavio. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable* (2ª Edición Actualizada). Buenos Aires: CICCUS, 2005, p.129-131. A lei encontra-se disponível em <http://infoleg.mecon.gov.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=767>

[55] ACUÑA, Claudia. El neorrealista bonaerense (Entrevista a Pablo Trapero). *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, nº88, p.3, julho de 1999. VILLEGAS, Juan; MONSENSON, Marcelo. Entrevista a Pablo Trapero: el rigor do azar. *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, nº86, p.xlii-xliii, maio de 1999.

[56] AGUILAR, Gonzalo. *Estudio crítico sobre El Bonaerense: entrevista a Pablo Trapero*. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2008, p.59.

da maior parte dos outros curtas nos quais Trapero participou, visto que muitos deles são trabalhos universitários.

Em 1995, filma *Negocios,* seu segundo curta, o qual dará origem à *Mundo Grúa*, que estreou em abril de 1999 no primeiro Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) (que aconteceu entre os dias 1 a 14). Finalizado às vésperas do início do festival, o filme ganhou dois prêmios (melhor direção para Pablo Trapero e melhor ator para Luis Margani) e gerou polêmica entre alguns jurados que se negavam a premiá-lo, em seu texto sobre o assunto Quintín não expõe claramente os motivos, dizendo somente do perigo de se confundir arte com cultura, a impressão que se tem é que alguns jurados consideravam premiar a obra de Trapero uma atitude bairrista, de apoio ao cinema nacional, ao invés de consagrar uma obra com méritos de um artista em desenvolvimento.[57] Considerado por Andrés Di Tella, diretor do primeiro BAFICI, "ponta-de-lança" do chamado *nuevo cine argentino*, *Mundo Grúa* foi comparado pelos críticos de cinema Quintín e Gustavo Castagna com a obra de Leonardo Favio, importante diretor do *nuevo cine argentino* dos 1960, e o único que ainda continuava em atividade, apesar de esporádica, nos anos 1990.[58] Em setembro do mesmo ano, participou do Festival de Veneza no qual foi premiado como melhor filme estreante (prêmio Anicaflash) pelos jurados da Federação Internacional de Críticos de Cinema (FIPRESCI).

[57] "Es saludable para la ciudad, hace a su calidad de vida, que sus habitantes concurran al Festival, que disfruten, que se sientan parte de él. Pero también es muy importante que un festival esté atento a lo que el cine tiene de valioso en tanto arte: que no se confundan lo que es profundo, original, necesario, con la simulación de esas cualidades, con la moda, la audácia y el sentido de la oportunidad. Y esa no es uma tarea del público sino de los programadores, que deben ser receptivos a las rarezas pero más a las buenas películas. Hay algo peor que un festival aburrido y és un festival frívolo. Esta polémica, que se repetió en el seno del jurado, estuvo a punto de impedir a *Mundo grua*, la obra de un artista en desarollo, fuera premiada. Finalmente, el Festival tuvo suerte en ese sentido. QUINTÍN. Un festival en diez paradojas. *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, nº86, p.vi, maio de 1999.

[58] URBAN, Rafael. Entrevista: Andrés Di Tella – O festival dos sonhos. *Juliette Revista de Cinema*, Curitiba, n°005, p.16-17, mar. 2009. QUINTÍN. Mundo Grua. *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, nº86, p.xii, maio de 1999. CASTAGNA, Gustavo J. Mundo Panza. *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, nº88, p.4, julho de 1999. Sobre Leonardo Favio Cf. CANGI, Adrián [et al.]. *Favio: sinfonia de un sentimiento*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F Constitini (Malba), 2007.

Consolidou-se como diretor, em âmbito internacional, em 2002, com *Do outro lado da lei* [*El bonaerense*], ao integrar a seleção *Un Certain Regard* do Festival de Cannes. No mesmo ano fundou a produtora Matanza Cine produzindo, além de seus próprios trabalhos, obras de diretores como Albertina Carri (*Géminis*, 2005), Raúl Perrone (*La Mecha*, 2003), Ezequiel Acuña (*Excursiones*, 2009*)* e Enrique Bellande (*Ciudad de María*, 2002). Tornou-se desta forma não só um dos mais importantes diretores de sua geração, mas também um destacado produtor, ao lado de sua mulher, a atriz e produtora, Martina Gusman.

Em 2004, participou novamente do Festival de Veneza com seu terceiro longa-metragem, *Família Rodante*. Realizou em seguida *Nacido y criado* (2005) e *Leonera* (2008), este último tendo como protagonista Martina Gusman e produzido em parceria com a Videofilmes de Walter Salles. Ainda em 2008, Trapero foi homenageado pela Mostra Internacional de Cinema de São Paulo com uma retrospectiva da sua obra, algo que merece menção visto o fato de ser um diretor jovem, de apenas 37 anos e com somente cinco longas-metragens. Atualmente, encontra-se trabalhando em seu próximo longa, *Carancho* (previsto para estrear em 2010), que terá como protagonista o célebre ator argentino Ricardo Darín.

Assinalamos esses fatos de modo a mostrar a trajetória do diretor e o impacto que a realização de *Mundo Grúa* teve em sua carreira ao transformá-lo, a partir dos prêmios que ganhou no BAFICI e em Veneza, em um dos principais nomes do cinema argentino nomeado de *nuevo cine argentino*.

A produção de MUNDO GRÚA

Mundo Grúa surgiu do interesse de Trapero em realizar um longa-metragem, posto que buscara produtores com o roteiro de *Família Rodante*, e esses lhe disseram que era uma obra muito grande para um primeiro filme.[59] Desta forma, iniciou o projeto de *Mundo Grúa*, um desdobramento de seu curta *Negocios.* O curta se passava na loja do pai de Trapero, mostrando um dia comum na loja de ferramentas, as conversas com clientes, fornecedores e amigos, e tinha como ator principal Luis Margani, o Rulo, amigo do pai de Trapero. A escolha de Margani como protagonista deu-se quando o diretor assistia a antigos vídeos e ficou fascinado com a figura de Margani. Nas palavras de Trapero: "Me pareceu fantástico. Nenhum ator poderia me dar o que a ele saía espontaneamente".[60]

A idéia de transportar o Rulo para a construção civil deveu-se ao fato de, na época, Trapero estar fascinado com as gruas de uma obra que via pela janela de sua casa em San Telmo e querer filmá-las. Visitou o local algumas vezes, se informou sobre o assunto e um dia foi até lá com Margani. Filmou uma situação em que ele era uma espécie de novato a quem os outros trabalhadores explicavam em que consistia o trabalho e como funcionavam as máquinas. A partir disso, desenvolveu o esboço do argumento do filme, que conseguiu o apoio do Fondo Nacional de las Artes no valor de 5 mil doláres e, então, iniciaram as filmagens. Posteriormente, Trapero conseguiu também apoio do Hubert Bals Fund (do Festival Internacional de Cinema Roterdã), da Universidad Del Cine e das Secretarias de Cultura da cidade de Buenos Aires e da Província de Chubut. As filmagens ocorreram entre 1997-1998 nas localidades de San

[59] AGUILAR, Gonzalo. *Obra citada*, 2008, p.62.
[60] PEÑA, Fernando Martín (ed.*) Obra citada*, p.198.

Justo, Buenos Aires e Comodoro Rivadavia, consumiram 40 mil dólares e 14 meses com cenas rodadas geralmente aos finais de semana.[61]

Estilo e diálogos

Na introdução do roteiro de *Mundo Grúa* existente na Biblioteca da ENERC, Trapero comenta que, ao longo de seus curtas, achou interessante trabalhar com não-atores pelo tipo de encenação que lhe propiciavam e compreendeu, do ponto de vista teórico, aquilo que realizava na prática somente após assistir o seminário "El trabajo del Doc-Fic", ministrado pelo prestigiado diretor argentino Fernando Birri na Universidad del Cine.[62]

A opção de Trapero por não-atores varia de acordo com o projeto, o que não significa que o diretor não goste de trabalhar com atores consagrados ou considere mais verdadeiras as atuações de não-atores. Isso fica evidente no fato de *Mundo Grúa* mesclar não-atores com atores profissionais como Rolly Serrano (Walter) e Adriana Aizemberg (Adriana), esta uma conhecida atriz de cinema e televisão. [63] Entretanto, para o papel de Rulo, Trapero considerava que era necessário um rosto não conhecido, de modo que o espectador não tivesse uma impressão prévia por conhecer o ator de outros trabalhos.

---

[61] ACUÑA, Claudia. El neorrealista bonaerense (Entrevista a Pablo Trapero). *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, nº88, p.3, julho de 1999.

[62] Fernando Birri é considerado um dos pilares teóricos e metodológicos do *Nuevo Cine Latinoamericano*, foi fundador do Instituto de Cinematografia da Universidad Nacional del Litoral que deu origem à chamada Escola Documental de Santa Fé, aonde realizou o famoso curta *Tire dié* (1960) e o filme *Los inundados* (1961). Para um estudo da obra de Fernando Birri e suas ligações com o contexto histórico argentino ver ARAUJO LIMA, Mônica C. "O desenvolvimentismo e sua representação cultural em *Tire dié*" em CAPELATO, Maria Helena [et al.]. São Paulo: Alameda, 2007, p.371-389. O seminário mencionado por Trapero foi apresentado por Birri em conjunto com o escritor colombiano Gabriel García Marquéz, "fundador de la Escuela de San Antonio de los Baños, de la Habana, Cuba", a qual foi fundada em 1986 e dedica-se à formação de profissionais de cinema e televisão. TRAPERO, Pablo. *Guión de Mundo Grúa.* Biblioteca da ENERC: Buenas Aires, 1999. (mimeo)

[63] O contato entre Pablo Trapero e Adriana Aizemberg foi facilitado pelo fato dela ser mãe de Rodrigo Moreno, cineasta amigo de Trapero e seu colega na Universidad del Cine. A mãe de Rulo é interpretada pela avó de Trapero, Claudio é interpretado por Federico Esquerro, operador de som do filme.

O filme de Trapero despertou muita discussão pelo estilo quase documental com o qual filmou a vida de Luis Margani/Rulo e a maneira como o personagem interagiu com outros trabalhadores sem se identificar como um ator-personagem. Apesar de abrir espaço para as discussões do limite entre ficcional e documental e sobre o jogo de cena existente no documentário, quando alguém interpreta um personagem de si mesmo, o filme de Trapero é assumidamente uma ficção que utiliza de elementos da vida do ator principal para composição do personagem na intenção de dar uma aparência documental e um efeito de realidade às imagens. Todavia, essa opção artística garante a realização de filmes de baixo orçamento sem que isso comprometa a qualidade estética do projeto, como argumenta Trapero.[64]

A comparação com o diretor Leonardo Favio foi realizada pela proximidade como aborda o espaço e olha para a história e seus personagens . O crítico Gustavo Castagna afirma que Trapero busca, "transplantar uma realidade sem artifícios, de declarada austeridade, que se expressa através do 'ouvido' de seus realizadores para por na boca de seus personagens textos que nos resultam reconhecíveis".[65]

As semelhanças atribuídas devem-se, de acordo ao crítico, em particular à trilogia inicial de Favio (*Crónica de un niño solo*, 1965; *El romance del Aniceto y la Francisca*, 1967; *El dependiente*, 1969) e à *Soñar, soñar* (1976), último filme de Favio antes de seu exílio. O filme acompanha a "história de dois desvalidos. Um é Mario, El Rulo [papel representado pelo cantor Gianfranco Pagliaro], um fonomímico que viaja entre as cidades com um mísero número de variedades. Em uma de suas apresentações deslumbra a Charly [interpretado pelo campeão mundial de boxe Carlos Monzón], ordenança municipal quase analfabeto que termina se juntando a ele em sua turnê". De

[64] "El doc-fic, permite elaborar películas de bajo presupuesto que no resientan la calidad estética del proyecto. Este modo de realismo tiene muchos puntos de contacto con el Neorrealismo Italiano, del quien Birri reconoce la influencia desde sus estudios en Italia, con Roberto Rosselini." TRAPERO, Pablo. *Guión de Mundo Grúa.* Biblioteca da ENERC: Buenas Aires, 1999. (mimeo)

[65] CASTAGNA, Gustavo J. Mundo Panza. *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, nº88, p.4, julho de 1999.

acordo com o historiador César Maranguello, neste filme Favio "conjuga lirismo e diálogos sem desperdício, enquanto seus dois não-atores se entregam com grande nível de exposição".[66]

Citam-se essas referências entre a obra de Trapero e outros diretores do cinema argentino no intuito de romper com a idéia de que a produção argentina dos anos 1990 não possuía referentes. Como assinala Pablo Trapero em entrevista a Gonzalo Aguilar,

> También veía mucho cine por televisión, sobre todo películas argentinas. Yo me siento parte del cine argentino más allá del "nuevo" o "viejo", para mi hay, básicamente, cine argentino. Se habló mucho del *nuevo cine argentino* como algo aislado que salió de modo espontáneo, pero yo solo pude hacer cine porque dialogo con la tradición, con películas que no me gustan nada y con otras que me gustan mucho. Cuando se hablaba del fenómeno había una sensación de una cosa medio mágica y no fue así.[67]

O cinema argentino dos anos surgido nos anos 1990-2000 não teria uma vinculação direta com o cinema argentino dos 1960, e menos ainda com o cinema argentino que antecedeu realizado nos 1980-1990 (Luis Puenzo, Eliseo Subiela, Fernando Solanas, Adolfo Aristarain)[68], em relação à qual marcou uma posição de antinomia na busca por espaço e possibilidades de financiamento. Entretanto, as obras do chamado *nuevo cine argentino* inserem-se dentro de uma cultura com antecedentes cinematográficos importantes que não podem ser desconsiderados.

Em perspectiva ao cinema argentino realizado nos anos 1980 e 1990, a crítica faz referência a somente um filme: *Pizza,birra, faso*. A menção deve-se a dois motivos: diálogos que trazem os maneirismos do modo de falar dos jovens das classes baixas, ou seja, o fato de valorizar, assim como *Mundo Grúa*, o aspecto da fala coerentemente ao universo representado; e, em segundo lugar, o filme de Adrián Caetano e Bruno

[66] MARANGHELLO, César. *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Alertes S.A. de Eds., 2005, p.213.
[67] AGUILAR, Gonzalo. *Obra citada,* 2008, p.59
[68] Apesar de esses diretores terem produzidos filmes nos anos 1960-1970, consideram-se na comparação aqui estabelecida suas produções pós-ditadura.

Stagnaro era, até então, junto ao coletivo *Historias Breves*, um dos poucos filmes argentinos que mostrava essa mudança, optando por um cinema menos "empolado" não somente nos diálogos, mas também nos temas e situações retratadas. [69]

Outro referencial, contemporâneo a *Mundo Grúa*, não mencionado na crítica de época, citado somente em estudos posteriores sobre o cinema argentino, é Martín Rejtman, diretor que, em 1999, participava com seu segundo longa-metragem, *Silvia Prieto,* do mesmo BAFICI que premiou *Mundo Grúa*.[70] Uma crítica de Leonardo D'Espósito, publicada no mesmo suplemento da revista *El Amante* dedicado ao primeiro BAFICI, assinalava a identificação do público jovem com o filme de Rejtman, causada pela autenticidade que *Silvia Prieto* trazia na forma de representar o universo dos jovens bonaerenses de classe média:

> Algo curioso sucedía en las funciones de *Silvia Prieto*, algo nuevo o por lo menos ausente durante mucho tiempo del cine argentino: el público – mayoritariamente joven – se veía reflejado em la pantalla. Los personajes no eran muy diferentes de los espectadores, porque el film tiene el humor particular de una generación, sus tonos de voz, sus inflexiones, su mirada, su forma de vestir. Esta autencidad provoca una adhesión casi inmediata: no nos tenemos que preocupar, como es costumbre en el cine argentino, por la impostación o la falsedad. (...).
>
> Más allá de los aciertos formales de la película (entre ellos el uso de los lugares y espacios comunes de este fin de siglo), cabe una duda ante su falta de ambición. En efecto: Rejtman solo intenta ser honesto y hacer las cosas bien; no trata de contar una gran historia (la anécdota o las anécdotas son mínimas), ni de aleccionar, ni de fundir imágenes en bronce, enfermedades endémicas de nuestra cinematografia. Pero ¿qué sucederia si cineastas como Rejtman o los estudiantes de cine que acudieron al Festival considerasen que, antes de constituir un punto de partida necesario, estos méritos son una meta suficiente? *Silvia Prieto* es ejemplo de buen cine del presente que no tiene pretensiones de futuro.[71]

O que D'Espósito considerava falta de ambição em 1999 é visto em dezembro de 2001 pelo crítico Hugo Salas como um equívoco demonstrado pelo tempo, e que justamente essa falta de pretensão de *Silvia Prieto*, algo que se pode estender à maior

[69] CASTAGNA, Gustavo J. Mundo Panza. *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, nº88, p.4, julho de 1999.
[70] WOLF, Sergio. "Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio" em BERNARDES, Horacio; LERER, Diego; WOLF, Sergio (eds). *El Nuevo Cine Argentino: temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Tatanka, 2002, p.35-36.
[71] D'ESPÓSITO, Leonardo. Silvia Prieto. *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, nº86, p.xiv, maio de 1999.

parte da nova produção daquele período é o elemento que garante a permanência do filme.

Outra característica importante tanto de *Silvia Prieto*, como de *Mundo Grúa*, além da importância concedida ao estilo de fala, é que os personagens não evidenciam retoricamente os problemas sociais que enfrentam. Como diz Trapero, "en las cosas que los rodean y en sus gestos cotidianos, se pueden descubrir elementos que nos permiten construir una realidad determinada. La idea es descubrir, paso a paso, el mundo de estas personas, sus gestos, sus códigos, su forma de ver la realidad".[72]

Por fim, cabe dizer que a obra de Trapero constitui-se da narração de histórias de aprendizagem, numa abordagem sempre do ponto de vista individual, que apesar de não resultar necessariamente numa superação dos conflitos, evidencia a transformação dos sujeitos, em conseqüência da experiência por eles vivida. Um sujeito que precisa aprender novos ofícios (*Mundo Grúa*), um homem do interior que vai para a capital e deve aprender as artimanhas da vida em uma corporação policial (*El bonaerense*, 2002), um pai que precisa superar a tragédia que matou sua filha (*Nacido y criado*, 2005), uma suposta assassina que aprende a ser mãe (*Leonera*, 2008).

Construção do Cotidiano

O início de *Mundo Grúa* é um plano fechado que exibe uma grua de construção movendo-se diante de um amplo céu. Corte. Vemos um operário (Rulo) parado à espera de alguém. Chega seu amigo (Torres), eles entram na construção, escutamos o barulho das máquinas em funcionamento. Aparece Sanchez, outro operário, que reclama para Torres sobre uma máquina quebrada, diz que a obra está uma bagunça ("*un quilombo*") e que assim não se pode trabalhar. Torres diz que tinha arrumado a máquina, Sanchez

[72] TRAPERO, Pablo. *Guión de Mundo Grúa.* Biblioteca da ENERC: Buenas Aires, 1999. (mimeo)

volta a reclamar para que resolva logo o problema e inclusive recrimina a forma como Torres está vestido como forma de descarregar sua raiva. Rulo e Torres voltam a andar pela obra, atravessam um espaço interno e tentam entender a fúria de Sanchez, já que Torres não tem a ver com o fato de a máquina ter quebrado novamente. Escutamos ao fundo o barulho da grua em funcionamento. Enquanto testa junto a Rulo algumas lâmpadas, Torres reclama uma última vez de Sanchez. Simultaneamente, inicia-se o tango *Corazón de Oro* – única música não diegética do filme – e uma seqüência da grua. Primeiro, um plano em *contra-plongée*, seguido por um plano aberto que traz a grua como centro do enquadramento e permite uma visão da cidade ao seu redor e, enfim, um *travelling* panorâmico pela cidade de Buenos Aires e o letreiro "MUNDO GRUA". Rulo então é conduzido por Torres até o alto do prédio para ver a grua operada por Coca. O protagonista desloca-se devagar de forma meio desajeitada e com olhar fascinado para as máquinas que o circundam. Ao atingir o topo do edifício, Torres apresenta o amigo a Coca, "Va a laburar com nosostros. Está aprendiendo". "¿Como te sentís ahí arriba?", pergunta Rulo, "Un pájaro", responde Coca.

Essa longa seqüência inicial serve não só para apresentar o personagem central Rulo, e o começo do seu projeto (tornar-se um operador de gruas), mas também evidencia um dos poucos símbolos que aparecem no filme: a grua. Esta aparece como um símbolo da modernidade, instrumento mecânico que serve à edificação da metrópole moderna. Operá-la significa não só integrar e por em prática o projeto modernizador, mas também pairar acima da cidade, contemplando-a, vislumbrando com fascínio a paisagem urbana e as grandiosas máquinas que a modelam. Essa concepção de trabalho apresentada por Rulo demonstra uma idéia de trabalho na qual o operário identifica-se com aquilo que realiza e sente-se parte daquilo que produz, em oposição ao trabalho alienado.

A idéia de que Rulo preza o trabalho consciente, fazendo com que o trabalho seja aquilo que estrutura sua vida, é confirmada pela seqüencia seguinte. Após ver Coca operando a grua, Rulo se dirige até um *maxikiosco*[73]e pergunta o que há para comer. A dona Adriana (Adriana Aizemberg) responde que tem "Panchos, hamburguesas, milanesas"[74] e ele pede algumas milanesas. Enquanto prepara o sanduíche, Adriana diz "Olha, não tem nada a ver com os sanduíches que se encontra por aí, eles costumam deixar uma semana no freezer", ao que Rulo responde, "Vejo que trabalha com consciência, meus parabéns". Rulo enfatiza a consciência de Adriana na realização de seu trabalho e expressa sua admiração.

Apesar da dedicação ao seu labor, isso não lhe proporciona retornos financeiros. Em conversa posterior com Torres, Rulo comenta que prometeu ajudar Adriana com a porta de seu *kiosco* e, quando este lhe pergunta se irá cobrar algo, Rulo diz: "Como posso cobrar daquela mulher que mal tem clientes?". A idéia de que a dedicação ao trabalho não implica estabilidade financeira é recorrente no filme. Quando Rulo encontra Adriana após ter arrumado sua porta, ele lhe pergunta "como vai o trabalho?", tendo como resposta: "Fraco (*flojo*), a esta altura do mês quando alguém compra um doce é muito".

Essa insegurança também ocorre com Rulo. No momento em que está pronto para iniciar plenamente suas funções na grua, após o período de treinamento, encontra outro operário na máquina e descobre que foi demitido. A única explicação é que, após avaliar seus exames médicos, a *Aseguradora de Riesgo de Trabajo* (ART) considerou que ele não pode trabalhar nas gruas, não dizem exatamente por quê. Essa insuficiente explicação é dita por Armando, o chefe de obras, "la ART dice que no podés trabajar",

[73]*Kioscos, quiosco* ou *maxikioscos* são um tipo de mini-mercado bastante comum na Argentina, nos quais se vendem doces, salgados, lanches, bebidas, jornais, em alguns casos possuem serviço de telefone e de computadores.

[74] "Cachorros-quente, hambúrgueres e milanesas", este último constitui-se de pão com salada e bife à milanesa, é um lanche tipicamente argentino.

indignado Rulo questiona "¿Después de dos meses?", "Es lo que de demoran las ART en contestar", responde Armando.[75] Ao questionar sobre como resolvem as coisas, Rulo recebe como resposta "No sé, vos lo tenés que arreglar". Como argumentam os autores do livro *A la luz del trabajo*, a ART funciona como uma abstração para Rulo, não está em nenhum lugar, nem é uma pessoa, contudo, suas decisões são concretas e ele fica sem trabalho.[76]

A vida de Rulo volta ao estágio inicial do filme. Desempregado, ele então vende seu automóvel, um Dodge modelo 76, único capital econômico adquirido depois de tantos anos de trabalho. Novamente é Torres quem lhe garante uma saída, um emprego no sul, em Comodoro Rivadavia.[77] Rulo lhe pergunta se existe garantia do trabalho, Torres assegura que sim, que Sartori lhe deve muitos favores e foi ele quem arranjou a posição.Rulo, então, questiona se é operando gruas. "Escavadeiras, as mais modernas que existem" responde Torres. Novamente vemos a preocupação de Rulo por fazer parte do mundo moderno do trabalho através das máquinas.

Recomeço: Comodoro Rivadavia

Após ser demitido e informado do emprego em Comodoro Rivadavia, vemos duas seqüências em Buenos Aires. Na primeira, Rulo janta com Adriana, vemos a

[75] Apesar de não ficar claro para Rulo o fato de não o empregarem, o espectador relaciona esta cena com a cena em Rulo realiza o exame médico. Nela vemos Rulo e sua enorme barriga serem examinados, e então, o médico lhe diz que deve diminuir com o cigarro e indaga se dorme quando come e se senta. Sabemos que sim, pois anteriormente vimos Rulo mostrar-se sonolento após jantar enquanto assistia à TV. Rulo responde que sim, e justifica "o que acontece é que como tarde". "Mas quando se levanta o sono some?", inquire o médico. À resposta afirmativa de Rulo o médico acrescenta "Se chama síndrome de Pickwick. Tem que diminuir a barriga, perder uns 20 a 25 quilos". "Isso me trará problemas para trabalhar?" pergunta Rulo. O médico faz uma expressão de indiferença e acrescenta, "Eu faço um relatório e a empresa que decide". Diferentemente de Rulo, que se considera responsável pelo seu trabalho, o médico demonstra-se indiferente, alienado da conseqüência de seus relatórios. Ao invés de dizer para Rulo que isso pode dificultar e até impossibilitar sua permanência no emprego, a maneira como o médico enuncia transfere a culpa por qualquer decisão para a empresa. E a empresa posteriormente isenta-se de culpa ao transferir a decisão para a ART.

[76] DRUETTA, Santiago; MANSILLA, Héctor; KLIMOVSKY, Pedro; ZANETTI. *A luz del trabajo: las representaciones de lo laboral en el cine argentino de los ´90*. Córdoba: Comunic-arte, 2005, p.97.

[77] Uma das cidades mais importantes da Patagônia argentina, é a cidade mais populosa da província de Chubut, tendo pouco menos de duzentos mil habitantes, localiza-se no centro-leste da Patagônia.

situação já começada, Rulo já lhe informou sobre o novo trabalho, ela então pergunta a ele "Nosotros, qué pasa con nosostros?". Ele diz que a visitará a cada dois meses e telefonará sempre que puder. Ela se demonstra desapontada com a situação e diz a Rulo "¡Andá! Hacé tus cosas, hacé tu vida. Cuandó vuelvas, si estoy, hablamos".[78] Corte. Segunda seqüência: vemos uma banda militar e escutamos o narrador anunciar a Parada em comemoração ao "Día Nacional do *gaucho*"[79] à qual assistem Rulo, Walter, Torres e a mãe do protagonista. As duas seqüências marcam uma ruptura no filme: por causa do trabalho, Rulo deixará Buenos Aires, deverá abrir mão de seus poucos vínculos e distanciar-se do seu microcosmo. O impacto dessas mudanças é perceptível nas expressões e gestos de Rulo, que exibem certo distanciamento e ares de tristeza.

Apesar disto, o personagem chega a Comodoro Rivadavia e inicia o aprendizado do novo ofício: operador de escavadeiras. Enquanto em seu primeiro trabalho era Torres que o conduzia pelo ambiente de trabalho, agora é Sartori que mostra a Rulo as acomodações do alojamento precário aonde viverá em meio a outros trabalhadores. É Sartori também quem cuida dos formulários que garantem sua admissão, evitando eventuais problemas. Todavia, novamente por razões que escapam ao controle de Rulo,

[78] Esta seqüência marca o fim da relação de Rulo e Adriana, subtrama amorosa do filme de Trapero, relação que ocorre com extremo pudor e sutileza e é construída por meio de "un sandwich de milanesa, un 'como te estaba diciendo' del Rulo a Adriana, una salida al cine, un motor desvencijado pero efectivo y un par de recuerdos sobre el pasado", permitindo que o filme mostre, como afirma Gustavo Castagna "una relación cálida entre los dos personajes". CASTAGNA, Gustavo J. Mundo Panza. *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, nº88, p.5, julho de 1999.

[79] Estabelecido pela lei 24.303, promulgada em dezembro de 1993, o dia nacional do *gaucho* tem como propósito exaltar o *gaucho* como arquétipo da nacionalidade argentina e é comemorado no dia 6 de dezembro, data de publicação da primeira edição da obra *El gaucho Martín Fierro* (1872). Parece-me importante ressaltar que em nenhuma das entrevistas perguntam sobre essa cena ao diretor, assim como em nenhuma das críticas acerca do filme ou nos três estudos dedicados à análise da obra de Trapero esta cena é mencionada. Esta seqüencia visa mostrar a tristeza de Rulo: sua relação com Adriana acabou, viverá no sul longe de seus familiares e amigos, ou seja, abandonou pelo trabalho as pessoas de quem gosta e seu espaço, em suma, o microcosmo no qual vive. Entretanto, evidencia também o descompasso entre essas identidades míticas da nação argentina e a identidade argentina cotidiana das pessoas que vivem nos subúrbios da Grande Buenos Aires, ao mostrar uma série de imagens ao som da marcha da banda com o desfile de pessoas vestidas como *gauchos* e indígenas montadas a cavalo, praticamente fantasiadas e em contraste com o cenário urbano. É relevante também uma cena na qual vemos Rulo e os amigos de costas assistindo ao desfile e podemos notar como é reduzido o público que acompanha a celebração.

as obras param, e ele volta a ficar sem trabalho. Quando o filho lhe pergunta pelo telefone o que aconteceu, o pai apenas responde "Y acá se fue todo al diablo, se pudrió todo. No sé, después te explico", sem maiores explicações. Em seguida, temos pela terceira vez o tango soando extra-diegeticamente, concomitante a imagens do rosto de Rulo cansado e com olhar a procura de algo. Surge então Sartori para levar Rulo até a estrada para que possa retornar a Buenos Aires, a música se interrompe e ocorre o último diálogo do filme entre Rulo e Sartori:

> Rulo: Vos sabés, tocando ese tema [Paco Camorra] en un boliche en Pacheco, veníamos de otro boliche con una tranca.
>
> Sartori: Whisky e cerveza, seguro.
>
> Rulo: Qué se yo, hasta agua de zanja. Y en este boliche el escenario era redondo. Yo era ... me movía mucho arriba del escenario, en una de esas che, se me termina el escenario y caí. Y cuando caigo, el mango del bajo se lo pongo en la cabeza. Qué cagada che, qué cagada. Y tuve que subir al escenario y seguir tocando ¿pero esto sabés qué? Me enteré después que me contaron los muchachos, así que imaginate la tranca que tenía. Y anécdotas como éstas, viste, un montón. Y paso el tiempo ahora con el kilombo que tenemos, el laburo y todo eso. Ya prácticamente ni me acuerdo de estas cosas, viste. No estoy con el ánimo de estar contando estas cosas que pasaron.
>
> Sartori: Pero Rulo, lo que pasa es que todas esas cosas dejan los amigos, ahora que veniste acá y encontra amigos. Estas son las cosas que deja el tiempo.
>
> Rulo: Sí, pero igual. Cómo está la cosa uno anda bajoneado. Te digo, la verdade, no estoy con esa. Soy un tipo que me gusta joder, me gusta divertirme, pero con estos kilombos qué voy a andar bien.

Ocorre a despedida entre Rulo e Sartori, o protagonista entra no caminhão de um amigo de Sartori rumo a Buenos Aires, e volta a ecoar o tango Corazón de Oro, que acompanha toda a seqüência final do filme. Uma cena de Rulo de perfil, seguida de um quadro da estrada, indicando o caminho de incertezas que o leva de volta a Buenos Aires.

A seqüência que encerra o filme é composta por um quadro escuro, aonde vemos inicialmente apenas a ponta do cigarro queimar, tal como um "ponto final" de *Mundo Grúa*, e, então, uma fraca luz torna possível vislumbrarmos os traços do rosto cansado de Rulo. O final do filme assinala o fracasso do projeto de Rulo no sul. Este se soma ao fracasso anterior como operador de gruas. Ao longo da narrativa, podemos perceber como cada falha que ocorre em seu projeto de garantir um trabalho consome o ânimo de Rulo. Enquanto no começo do filme é um sujeito alegre e tranqüilo, após sua primeira demissão demonstra-se abatido e introspectivo. Com o fim súbito do segundo trabalho, a exaustão toma conta de Rulo. É exemplar, nesse sentido, o fato de que o personagem sempre se mostra esperançoso e evita compartilhar suas angústias com os familiares e amigos. Contudo, diante desta nova derrota, faz confidência a abre-se com Sartori, praticamente um desconhecido, do desânimo frente à situação que vive.[80] A fala do protagonista a Sartori é um resumo verbal de como Rulo encara a vida. Até então, havíamos observado sua maneira de ser visualmente, pelos episódios de seu cotidiano. E então, no auge de seu desespero, perante um desconhecido, Rulo sintetiza-se na frase "Soy un tipo que me gusta joder, me gusta divertirme, pero con estos kilombos qué voy a andar bien" e expõe o esgotamento de suas esperanças após os recentes fracassos.[81]

Como aponta o crítico brasileiro José Carlos Avellar, *Mundo Grúa* nos apresenta "o cotidiano do trabalhador sem trabalho na Argentina da dobra do século. (...) constitui uma história assim como se constitui a imagem que a torna visível: o que

[80] Como comenta Pablo Trapero, Rulo "no se puede quebrar delante de su madre, que carga con lo suyo, ni delante de sus amigos, que tienen que soportar su proprio peso y sin embargo tienen resto como para ayudarlo. El Rulo esta desesperado, cansado, y lo confiesa delante del tipo que menos conoce". ACUÑA, Claudia. El neorrealista bonaerense (Entrevista a Pablo Trapero). *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, nº88, p.3, julho de 1999.

[81] A palavra "joder" aparece várias vezes no filme e é utilizada em um sentido mais amplo dos que os descritos nos dicionários de língua espanhola. Poderíamos traduzi-la nessa cena como "Sou uma pessoa que gosta de brincar/fazer festa, gosto de me divertir, mas com esses problemas como vou ficar bem".

se conta é que um processo histórico se desintegra".[82] O processo histórico em questão é a mudança da ordenação do mundo laboral ocorrida na argentina nas últimas décadas do século XX, e o acentuado aumento do desemprego na década de 1990. O trabalho não é mais o lugar a partir do qual se organiza e se cultiva um projeto de vida, pelo contrário, o projeto de vida reduz no filme a possibilidade de conseguir trabalho.[83]

Mundo cine

As máquinas e outros objetos que funcionam como instrumento de trabalho são um elemento central da narrativa de *Mundo Grúa*. Como afirma Gonzalo Aguilar, esses instrumentos aparecem por todos os lados no filme: no motor do carro de Rulo, que quebra e ele conserta na oficina que mantém em sua casa, estendendo o trabalho e transformando-o em *hobby*; na persiana de metal do *kiosco* de Adriana, situação que permite uma aproximação entre ambos; no baixo feito peça por peça por um *luthier* que Rulo reluta em emprestar para que a banda de Claudio possa realizar seu show; na solda que Rulo utiliza para colocar grades na casa de sua mãe após esta ser assaltada; no automóvel montado por Walter que o conduz junto com Torres a Comodoro Rivadavia para visitarem Rulo. O início do filme, inclusive, é uma discussão entre Torres e Sanchez sobre uma máquina quebrada que Torres deve reparar.[84]

Contudo, a máquina mais importante é a que concede título ao filme e que se faz presente de outras formas, como demonstra Aguilar. Dentro da história do filme, por exemplo, no momento em que Claudio encontra-se num fliperama (casa de jogos) e vemos um close de uma pequena grua na máquina de *pinball* transportando não os materiais de construção, mas a bola de metal que movimenta o jogo. Do ponto de vista

[82] AVELLAR, José Carlos. *Mundo grão* disponível em <http://www.escrevercinema.com/Mundo Grua.htm> consultado no dia 3 de janeiro de 2010.
[83] DRUETTA, Santiago et alii. *Obra citada*, p.100.
[84] AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos – ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006, p.162.

da construção fílmica, a grua remete ao próprio fazer cinematográfico, já que, para a realização de panorâmicas como as exibidas no começo do filme, é necessário que a câmera seja acoplada a uma grua, mimetizando-se com ela na realização das filmagens. Desta forma, essas cenas evidenciam tanto o fascínio do personagem com a grua da construção civil e sua importância na construção da cidade moderna, como o deslumbramento do diretor por essa ferramenta, que é um dos ícones do cinema e de seu esplendor.

A admiração pelo mundo do cinema também se faz presente no filme na seqüência em que Rulo vai com Adriana ao cinema depois de terem jantado. Como ressalta Aguilar, essa curta seqüência de apenas dois planos fixos resume a experiência que os personagens têm do cinema. No primeiro deles, vemos as cadeiras do cinema enquanto escutamos gritos do que parece ser um filme de ação. Corte. Observamos Rulo e Adriana de costas, enquanto ele tenta abraçá-la, admiram os dois grandes projetores de cinema através do vidro. "¡Mira qué cosa hermosa!", exclama Rulo ao reconhecer a "cruz de malta" que utilizam também outras máquinas.[85]

Deste modo, a narrativa duplica-se para falar do mesmo tema: o ofício na constituição da identidade e do mundo, tanto do personagem, no trabalho na construção civil, quanto do diretor, na realização do filme. E os obstáculos que ambos enfrentam na tentativa de realização de suas profissões na Argentina de fins de 1990.

Desta maneira, *Mundo Grúa* estabelece o trabalho como o principal elemento na constituição das identidades. Sempre dependente de instrumentos, de máquinas, o labor funciona como mediação para a sociabilidade dos sujeitos tanto no âmbito privado quanto na esfera pública.

[85] Como pontua Aguilar, a cena se passa no cine Maxi que se encontrava na Avenida 9 de Julio, no qual se podia ver o projetor e o projecionista através de um grande vidro lateral. AGUILAR, Gonzalo. *Obra citada*, 2006, p.162.

Mundo cinza: nostalgia do trabalho

Um importante elemento narrativo de *Mundo Grúa* é o tango *Corazón de Oro* de Francisco Canaro[86], que ressoa fortemente em quatro momentos do filme, que marcam o começo da jornada de Rulo em busca de um trabalho: primeiro, na seqüência inicial, quando se torna operador de gruas; depois, quando viaja a Comodoro Rivadavia para trabalhar com escavadeiras; as duas últimas vezes, na seqüência final, interrompida apenas pela conversa que tem com Sartori antes de partir, a música assinala seu retorno a Buenos Aires na condição de desempregado, tal como começou o filme. A nostalgia e a relação entre presente e passado permeiam a narrativa de *Mundo Grúa*. Trapero expressa desta maneira a idealização do passado, na comparação com a decadência que se vislumbra no presente.[87]

Essa nostalgia aparece, em alguma medida, quando Rulo diz à Adriana sobre seu passado de fama com o sucesso do rock *Paco Camorra* na banda Séptimo Regimiento. Pensá-lo como um roqueiro é absurdo já que vemos apenas um homem gordo, simpático e tranqüilo, o que provoca um contraste entre passado e presente. O filme arma desta maneira uma série de jogos de espelho, de dobras. A história real de Margani e a história fictícia de Rulo, a relação entre Rulo e o filho que não se preocupa em trabalhar, se diverte tocando com sua banda, e possivelmente terá um destino parecido com o do pai, buscando um emprego na velhice, já que não há impressão de que sua banda pode transformar-se em seu sustento.[88]

---

[86] Famoso violinista uruguaio e líder de orquestra de tango, que se naturalizou argentino em 1940.

[87] Como diz Pablo Trapero: "Sinto que o passado é muito forte na personalidade dos argentinos. Isso está claríssimo no tango: todo o tempo chora pelo que não se foi, pelo que poderia haver sido, pelo que se perdeu, pelos grandes que éramos e os pobres que somos. Eu me sinto absolutamente parte disso, me sinto assim. Sinto que tendo tudo isso poderíamos ter sido uma coisa diferente. Sinto muita pressão do passado, como uma força permanente em minha vida cotidiana, na vida da pessoas que eu conheço. Um passado como nas *Coplas* de [Jorge] Manrique, esse romantismo de "todo o tempo passado foi melhor". Que é um engano, mas é uma sensação que todos temos nesse país". PEÑA, Fernando Martín (ed.) *Obra* citada, p.199-200.

[88] Devemos assinalar que a relação entre Rulo e o filho, assim como as que o protagonista estabelece com a mãe, Adriana, e os amigos, está vinculada ao trabalho. Neste caso, pela oposição, Claudio, ao

A busca por trabalho, somada à música *Corazón de Oro* marcam estruturalmente a narrativa do filme, elas estabelecem uma circularidade à história de Rulo: Buenos Aires, desemprego, Comodoro Rivadavia, desemprego, retorno à Buenos Aires. *Mundo Grúa* cria dessa forma um cenário desalentador da década de 1990 evidenciando a insegurança reinante e o fracasso do projeto de modernidade do capitalismo tardio.

Ao dizer para o filho "Yo laburo todos los dias", Rulo evidencia em sua enunciação que é o trabalho que estrutura seu tempo. Por isso, estar desempregado, o que ocorre por duas vezes, implica na perda da única narração possível que o personagem imagina para sua vida. A nostalgia do trabalho ocorre, portanto, pelo fato de ele ser visto como elemento que garante a segurança de identidade do personagem e permite a ele estruturar o mundo. É o tempo do trabalho que estabelece para Rulo suas referências de organização da ação humana, como argumenta Aguilar. Todavia, esta ação não está vinculada à política, mas à vida cotidiana, de modo a lhe conferir sentido.[89] Esta desvinculação entre ação e política é vista, por exemplo, quando o trabalho em Comodoro Rivadavia apresenta problemas na entrega de comida: não aparecem sindicatos, os próprios trabalhadores se reúnem para debater a questão em uma discussão que não chega a ser "nem gremial, nem política".[90] Essa incipiente reunião dos trabalhadores mostra que, apesar das insatisfações, a maior parte dos operários parece descrente de que se organizando possam resolver o problema e também se demonstram alheios à fala de um deles que possui, de forma quase satírica, uma retórica sindical.

---

contrário de Rulo, não trabalha, vive à custa ora da mãe, ora do pai, e, por último, da avó. Após Rulo discutir com o filho por este acordá-lo freqüentemente de madrugada, Rulo questiona "¿No pensás laburar vos?". A reposta de Claudio limita-se a "Yo no tengo otro lugar donde ir". Rulo então acrescenta antes de expulsar o filho "Esto no vá así. Venís a cualquier hora, me sacás de la cama a cualquier hora. Yo laburo todos los días. (...). Te digo algo, hacé lo que quieras, pero a mí dejame tranquilo yo no te banco más así". AGUILAR, Gonzalo. *Obra citada,* 2006, p.160.

[89] AGUILAR, Gonzalo. *Obra citada*, 2006, p.164.

[90] DRUETTA, Santiago et alii. *Obra citada*, p.99.

Ao retratar a história de um homem de meia-idade em busca de emprego encontrando uma série de obstáculos para garantir seu status de trabalhador, *Mundo Grúa* trouxe um elemento que deve ter tido grande empatia com o público numa década marcada pelo desemprego.[91]

Em texto de 1997 dedicado a pensar a situação do mundo do trabalho na Argentina dos anos 1990, a crítica literária Beatriz Sarlo afirmou:

> todos são afetados pela mutação do mundo do trabalho, que eu qualificaria da maneira mais simples: ninguém pode pensar que seu trabalho será igual ou parecido com o de seus pais, ninguém pode mais achar que seu trabalho será necessariamente melhor do que o de seus pais (e esta idéia, recordemos, fez parte do impulso argentino durante quase todo o século XX); ninguém pode mais achar que seu trabalho é seguro e permanente.
>
> Estas são as mudanças, cujas conseqüências culturais serão tão fortes e duradouras como as da penúria econômica. Em muitos lugares, já se fala de um mundo que não vai girar, como girou o Ocidente nos últimos séculos, em torno do trabalho. Mas, na Argentina, esta argumentação poderia soar como uma provocação radical."[92]

Nesse texto, a intelectual argentina pensa sobre a multiplicação de trabalhos do setor terciário e as mudanças ocorridas no mundo do trabalho como um todo, o que implica no fato de haver "velhos, que de maneira trágica, tentam se reciclar em uma idade em que ninguém consegue mais mudar radicalmente". O panorama por ela apresentado avalia que as transformações ocorridas no campo do trabalho condenam essa massa de pessoas em busca de um lugar na nova organização do trabalho a perambular naquilo que a autora chama de "zona cinza". E notável percebemos como as reflexões de Sarlo sobre a situação argentina encontram ressonâncias nas imagens de *Mundo Grúa*, de

[91] Em outubro de 1999, os dados oficiais revelavam um desemprego de 13,8% na terceira maior economia da América Latina, num momento em que ela lutava contra a pior recessão econômica da década. Devemos lembrar que a Argentina é um país que ao longo do século XX sempre teve baixos níveis de desemprego, todavia o quadro mudou a partir dos anos 1980. Em 1993, a taxa de desemprego ultrapassa o limite histórico de 10%, alcançando seu nível mais alto em maio de 2002, ao atingir 21,5% de desempregados. ROMERO, Luis Alberto. *História contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p.261 e 271. Instituto Nacional de Estadística y Censo (INDEC) consulta em <http://www.indec.gov.ar/>

[92] SARLO, Beatriz "Zona cinza" em Tempo presente, P.113. (texto publicado originalmente no periódico *Página 30* ,em 1997).

modo que o filme expõe as condições de sua historicidade, e cristaliza o sentimento de tragédia e falta de horizontes.[93]

Realismo estético e o "efeito de real"

A história de *Mundo Grúa* é extremamente econômica em acontecimentos, ela mostra o mais prosaico e cotidiano, concedendo seqüências longas para atividades aparentemente banais entremeadas por tempos mortos.[94] O excesso de elipses e tempos mortos confere a *Mundo Grúa* uma narrativa fragmentada, impressionista, com uma tênue relação de casualidade entre as seqüências. Como dizem os autores de *A luz del trabajo*, "El film es insistente en la mostración de tiempos muertos, donde aparentemente no pasa nada, pero lo que va pasando, es la vida".[95] De modo a propiciar mais a criação de climas do que a justificação lógica das situações, esses elementos, em conjunto com a economia narrativa, são tão potentes na significação que constroem a ponto de Raúl Beceyro, diretor e estudioso de cinema e fotografia, considerar que não há mediação ou narrativa no filme.[96]

[93] Nesse ponto tornam-se cruciais as palavras de Trapero sobre a relação entre cinema e realidade: "Creio na ficção, em todo caso, como uma forma de debate, de análise, de proposta, de discussão, ou de compartilhar diferentes pontos de vista sobre essa realidade. (...). Pode modificar sua percepção da realidade, ou sua análise, mas daí em diante tudo é responsabilidade nossa, não da ficção". PEÑA, Fernando Martín (ed.) *Obra citada,* p.200-201.

[94] Os tempos mortos da obra podem ser compreendidos, a nosso ver, como elementos constituintes do "efeito de real", tal como proposto por Roland Barthes, na literalidade do registro que pretendem afirmar eles acabam por assumir o efeito conotativo de afirmação do real. Como diz Barthes: "suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, 'o real' volta a ela a título de significado de conotação: no momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente o real, na mais fazem, sem o dizer, do [que] significá-lo (...) não dizem mais do que o seguinte: nós somos o real; é a categoria do "real" (e não os seus conteúdos contingentes) que é então significada; noutras palavras, a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um efeito de real, fundamento desse verossímil inconfesso que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade'. BARTHES, Roland. "O efeito de real" em *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p.164.

[95] DRUETTA, Santiago et alii. *Obra citada*, p.102.

[96] BECEYRO, Raúl; FILIPELLI, Rafael; OUBIÑA, David; PAULS, Alan. Estética del cine, nuevo realismos, representación. *Punto de vista,* Buenos Aires: Siglo XXI, nº67, p.1-9, agosto de 2000.

Esta opinião é compartilhada pelo crítico e cineasta Juan Villegas ao considerar que Trapero "busca um estilo mais 'realista', pela capacidade que tem de chegar a um lugar e poder registrar certo caos, certa realidade".[97] Contudo, Villegas assinala que Trapero finaliza o formato de suas seqüências após as filmagens no processo de montagem. De fato, a montagem possui um papel essencial na forma como o diretor de *Mundo Grúa* elabora sua narrativa, haja vista que esta obra passou por 18 montagens.[98]

Essa impressão de "realidade" e ausência de mediação deve-se, como assinala Miguel Angél Noverro, ao procedimento de ocultamento da narrativa elaborado por Trapero, por meio da *mise-en-scéne,* visando uma aura de espontaneidade à história narrada.[99] Esse argumento é reforçado pelas considerações expostas pelo diretor na oficina "A *mise-en-scène* como ferramenta narrativa" que ministrou, em 2008, durante a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Nela o diretor comentou a maneira como dirige a partir de algumas cenas de seu último filme, *Leonera* e trechos de *Família Rodante* e *Negocios*. Assinalou que filma, geralmente, no máximo três tomadas de cada cena. Mas, por outro lado, ensaia sem dramatização várias vezes, de modo a marcar a posição dos personagens e a sua movimentação na cena e somente então filma.[100] O improviso existente no cinema de Trapero reside principalmente na maneira como os

[97] BERNINI, Emilio. Los no realistas: conversación con Ezequiel Acuña, Diego Lerman y Juan Villegas. *Kilometro111 – ensayos sobre cine: un estado del cine*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, n°5, nov. 2004, p.167.

[98] De acordo com Diego Lerer, Trapero filmou mais de 85 horas das quais selecionou os 82 minutos de filme. Entre o material filmado estão não só tomadas que não deram certo, mas também algumas sub-tramas completas, do Rulo iniciando uma dieta e outros finais possíveis. LERER, Diego. "Pablo Trapero: el hombre suburbano" em BERNARDES, Horacio; LERER, Diego; WOLF, Sergio (eds). *El Nuevo Cine Argentino: temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Tatanka, 2002, p.64. Em entrevista concedida a Claudia Acuña, o diretor de *Mundo Grúa* diz ter pensado outros finais, como o filho indo buscá-lo na estação de trem ao retornar de Comodo Rivadavia, e até filmou parte de outro final no qual Rulo voltava e encontrava o *kiosco* de Adriana fechado. Todavia, como afirma o diretor, "en cualquier caso era como seguir hablando de lo mismo. No aportaba nada nuevo. Era simplemente un epílogo como para que el público se fuera tranquilo". ACUÑA, Claudia. El neorrealista bonaerense (Entrevista a Pablo Trapero). *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, nº88, p.3, julho de 1999.

[99] NOVERRO, Miguel Ángel. "Pablo Trapero: narración submergida" em PAULINELLI, María (coord.) *Poéticas en el cine argentino 1995-2005*. Córdoba: Comunic-arte, 2005, p.67-89.

[100] A marcação de cena também pode ser vista nos *storyboards* nos extras do DVD de *Mundo Grúa.*

atores falam, concedendo um aspecto e interpretações mais “espontâneas” na construção de sua estética realista. O “efeito de real” existente na obra de Trapero é um elemento presente também nas obras de Adrián Caetano e Lucrecia Martel, e é uma questão que discutiremos mais detalhadamente após comentarmos em separado as linhas gerais da obra de cada um dos diretores.

O Pântano / *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001)

Trajetória da diretora e a produção de *O Pântano*

A diretora de *O Pântano* ganhou notoriedade perante a crítica cinematográfica em 1995, quando seu curta-metragem *Rey Muerto* foi selecionado pelo INCAA e integrou o filme coletivo *Histórias Breves (1995)*, considerado um marco da nova geração de cineastas. Nas críticas publicadas à época nota-se um consenso sobre o curta de Martel, considerado um dos melhores entre os nove curtas-metragens que integram *Historias Breves*.[101] Antes de *Rey muerto*, a diretora que nasceu na província de Salta, em 1966 e se mudou para Buenos Aires em 1986 para estudar Comunicação, tinha realizado cinco curtas-metragens: *El 56* (animação, 16 mm, 3 min., 1988), *La otra* (documentário sobre transformismo, VHS, 10 min., 1989), *Piso 24* (videoclipe em animação, 16 mm, 4 min., 1989), *No te llevarás, maldito* (U-Matic, 1 min., 1990) e *Besos rojos* (U-Matic, 24 min., 1991).

Após sua participação em *Historias Breves,* a diretora realizou alguns trabalhos para a televisão e terminou de escrever o roteiro de *O Pântano.*[102] Enviou o roteiro para uma série de concursos e, em 1997, Martel voltou a Salta e iniciou, acompanhada por uma amiga que havia estudado cinema em Córdoba, o processo de seleção de elenco para seu primeiro longa-metragem. O *casting* visava selecionar pessoas para quase

[101] "Y si de realidad social hablamos, aunque con otra estética, la del excelso *Rey muerto* es de temer. Filmada en Salta, esta historia negra y violenta, que no responde a la complacida imagen pintoresquita que se suele dar del interior, tiene uno de los climas más amenazadores de la muestra, con su luz rojiza que grita sangre por los cuatro costados, sus actores nativos, cuyo lenguaje se pierde entre el alcohol, y un universo feudal, feroz y machista. Todo eso en un corto filmado por una mujer sin muestras de feminismo 'blando' (¿le gustará Kathryn Bigelow a Lucrecia Martel o será más bien una chica Scorcese?)". RICAGNO, Alejandro. Al fin, en el camino. *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, ano 4, nº40, p.22, junho 1995. "Los trabajos [de *Historias Breves*] no son equivalentes: hay algunos excelente (a mi juicio, *Rey muerto*), otros muy buenos y también algunos flojos". QUINTÍN. Divisas y dinosaurios. *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, ano 4, nº40, p.20, junho 1995.

[102] De acordo com a diretora, o roteiro inicial do filme tinha cerca de duzentas páginas, era um "roteiro literário" com muitos detalhes e anotações de som. Somente posteriormente quando enviou o roteiro para Sundance a diretora reformulou o roteiro

todos os papéis. A chamada para a seleção era abrangente: "*de seis a ochenta años"*, o que proporcionou grande número de pessoas a serem entrevistadas.

A cineasta considerou o processo de *casting* importante em seu aprendizado, porque apesar de sua formação em animação pela Escola de Cinema de Avellaneda e o curso de cinema na ENERC, considerava-se sem formação profissional propriamente dita. Um dos motivos principais é o fato de que a ENERC, escola pública mantida pelo INCAA, durante a década de 1980-1990 encontrava-se em crise interna, agravada pelas dificuldades financeiras vividas pelo país.[103] Muitos cineastas da geração de 1990 que passaram pela ENERC, à época chamada de CERC, relatam a precária formação proporcionada pela instituição, em contraste à formação da Universidad del Cine, que oferecia disciplinas teóricas mas possuía seu currículo amplamente voltado para a prática cinematográfica.

Sem financiamento para realizar seu filme, ao fim de 1997 voltou a Buenos Aires e foi contratada por Lita Stantic para fazer uma série de documentários sobre mulheres para televisão e realizou, em 1998, dois episódios *Encarnación Ezcurra* e

[103] "Ese *casting* fue muy útil para mí. Yo no tenía uma formación profesional propiamente dicha. Había hecho la Escuela de Cine de Avellaneda, la parte de dibujos animados, y ése había sido en el que me acerqué técnicamente al cine. Ése y el fracaso del CERC [atual ENERC], la escuela del Instituo, que hice entre el 88 y el 90: crisis económica, crisis académica, no teníamos clases, un desastre. Uno sabe lo que cuenta dentro de su formación y yo ahí tuve clases aisladas, siempre atravesadas por las crisis internas nuestras, además. En ese momento era una institución terrible, generaba mucho daño entre la gente que trataba de ir." PEÑA, Fernando Martín (ed.) *Generaciones 60/90: Cine argentino independiente*. Buenos Aires: MALBA, 2003, p. 119. Outra crítica à escola do Instituto pode ser encontrada em entrevista realizada com o cineasta José Martínez Suárez, em julho de 1993, na qual o diretor comenta sobre a situação do cinema argentino do começo dos 1990, época com baixo número de produções por ano e em sua maioria filmes mal feitos, de acordo com o diretor: "Tenemos que buscar la narración, crear guionistas. Me parece terrible que se convoque a chicos a estudiar en el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) y se les pregunte sobre técnica o sobre datos inverosímiles. Conozco el caso, absolutamente real, de una persona que fue interrogada acerca de si conocía el cine indonesio, e inmediatamente después sobre si sabía cúal había sido el gasto mayor en el pressupuesto de *Los intocables* de Brian de Palma. Esta persona supuso que había sido el reparto, y le dijeron que no; luego pensó en los escenarios y también en el vestuario. Finalmente, y prque la terecera había sido la vencida, le explicaron que fue haber retirado las antenas de tevé de todas las azoteas del barrio de Nueva York donde se había filmado la última secuencia. Yo comprobé esto com Simón Feldman, que por entonces dirigía el Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica (CERC), y después de averiguar me dije que sí, que esa pregunta se había hecho en el examen de ingreso". MARTÍNEZ SUÁREZ, José. Entrevista. *La maga*, Buenos Aires, 14 julho 1993.

Silvina Ocampo. A importante produtora argentina que também foi responsável, posteriormente, pela produção de *Mundo Grúa* e *Bolivia,* pediu para Lucrecia mostrar o roteiro que havia escrito.[104] Stantic interessou pelo projeto e sugeriu que a cineasta enviasse o roteiro ao Festival de Sundance, o qual concedeu em 1999, o prêmio para Martel, permitindo que realizasse a obra. Posteriormente, o filme conseguiu outros subsídios graças a produtores conhecidos por meio do Festival de Sundance e teve apoio da produtora argentina Cuatro Cabezas. A cineasta então realizou um segundo *casting,* em agosto de 1999, e iniciou as filmagens em outubro daquele ano. A obra de estréia de Martel foi lançada em 2001, conquistando o prêmio Alfred Bauer de melhor obra de estréia no Festival de Berlim, o que concedeu grande visibilidade para a diretora e para a produção cinematográfica argentina da nova geração. E colaborou para a consolidação da idéia de *nuevo cine argentino* como ruptura estética no cinema argentino, com uma geração de novos diretores e ótimas obras, apesar de somente uma parcela muito pequena dos filmes realizados circularem internacionalmente. Entretanto, essas obras que ganhavam prestígio e reconhecimento internacional acabam sendo vistos como a totalidade da produção argentina.

Como afirma o crítico literário e professor da Universidade de Buenos Aires, David Oubiña, *O Pântano* foi considerado por grande parte dos críticos a mais importante obra do cinema argentino contemporâneo. Algo que pode ser percebido em uma votação realizada pela revista *El Amante* em dezembro de 2001 em matéria dedicada ao pensar o cinema argentino dos últimos dez anos. A obra de Martel obteve o segundo lugar na lista de melhores filmes, com 12,5% das votações, perdendo somente

[104] A atuação da produtora Lita Stantic junto à nova geração de cineastas, transformando-se de produtora de um cinema mais clássico e "industrial", nos anos 1980, para uma figura decisiva na renovação do cinema argentino a partir dos 1990 é comentada no artigo de Marcela Ojea. CF. OJEA, Marcela. "El padre de las películas (ideas, numeros, tareas y algunas paradojas)" em WOLF, Sergio (comp.) *Cine argentino: estéticas de la producción*. Buenos Aires: BAFICI, 2009, p.39-45.

para *Gatica, el Mono* (1993) do renomado diretor Leonardo Favio que teve 15,4% dos votos, de críticos, cineastas e pesquisadores de cinema consultados pela revista.

Ainda em 2001, a cineasta iniciou seu segundo projeto, o qual recebeu uma bolsa de cineasta residente do Festival de Cannes. O segundo longa da cineasta de Salta, *A menina santa*, estreou em 2004, e foi produzido em parceria com a produtora El Deseo, dos irmãos Agustín e Pedro Almodóvar. A cineasta integrou no ano de 2006 o júri do Festival de Cannes, fato que demonstra o impacto da obra de Martel nesse circuito cinematográfico. Os irmãos Almodóvar produziram também *A mulher sem cabeça* (2008), terceiro longa-metragem da cineasta, que se dedicou, a partir de maio de 2008, à produção da adaptação cinematográfica do célebre quadrinho argentino de ficção científica do escritor Héctor Germán Oesterheld e desenho de Francisco Solano *El eternauta* (publicada no periódico *Hora Cero Semanal* entre 1957-1959).[105] O projeto foi abandonado pela cineasta, em novembro de 2009, por divergências artísticas entre a cineasta, a produção e a família de Oesterheld.

A trajetória de Martel evidencia obras que possuem uma narrativa densa e signos bastante potentes que propõem uma reflexão da realidade e das suas formas e percepção. [106] Se uma das questões que podemos destacar de *O Pântano* (2001) é a

[105] Um dos mais importantes quadrinhos argentinos, esta obra possui leituras políticas, que associam a invasão narrada na obra aos golpes militares na Argentina de Pedro Aramburu (1955-1958), Juan Carlos Onganía (1966-1970) e o *Proceso* (1976-1983). Governos que coincidem com as três publicações da obra: primeira parte (1959), uma nova versão da primeira parte (1969) e a segunda parte em (1976). Todavia, Lucrecia considera que na obra original de 1959, o militarismo existente pode ser associado ao sonho revolucionário Montonero mais do que ao governo militar.

[106] Nesse sentido a obra de Martel constitui-se, por meio do questionamento sobre as formas de percepção do real, como um discurso altamente político. Sabemos que não devemos assumir o discurso do diretor como verdade sobre a obra, todavia ignorar ponderações do diretor que, a nosso ver, condizem com aquilo apresentado no documento audiovisual nos parece leviano, considerando que evidencia também o pensamento do cineasta acerca da realidade. "toda película es un juicio de valor, aunque sea desplazado, de la moral estándar; por eso la película es un discurso. (...). La situación política es porque vos hacés público un discurso que es una visión acerca de la realidad, acerca del funcionamento del universo. Y eso, puesto públicamente, compartiéndolo con muchas personas, es un acto político". BERNINI, Emilio (ed.). Tres cineastas argentinos: conversaciones con Lucrecia Martel, Lisandro Alonso e Ariel Rotter *Kilometro111 – ensayos sobre cine*: *la vía política*, Buenos Aires: Santiago Arcos, n°2, set. 2001, p.141.

questão da visão, o desejo de ver a *rata-africana* do jovem Luciano e a busca infrutífera de Momi em ver a imagem da Virgem, em *A menina santa* (2004), o questionamento do mundo é feito através do sentido da audição, a jovem Amália crê ter ouvido um chamado divino que a incumbiu de salvar o doutor Jano que a assediou e em *A mulher sem cabeça* (2008) temos o questionamento sobre a capacidade do juízo, entendimento e a culpa. Na película Veronica atropelou algo, mas não sabemos se foi uma criança ou um cachorro, e isso a faz acreditar que matou uma criança, culpa que acaba por deixar a personagem sem referentes: ela fica confusa, sua identidade e noção temporal se diluem. O questionamento da percepção da realidade proposto por Martel, nos inquietantes signos que cria, trazem semelhanças ao cinema moderno que evocam tanto referências argentinas, como Leopoldo Torre Nilsson quanto o cinema de Michelangelo Antonioni, como mostraremos a seguir.

Estilo e diálogos

A obra de Martel é talvez uma das mais singulares e de difícil classificação dentro da produção argentina da virada do século XX. Apesar de trazer semelhanças pela utilização de uma estética realista com diretores como Pablo Trapero e Adrián Caetano, a forma como articula sua narrativa lhe concede uma atmosfera completamente distinta. A particularidade do filme de Martel é assinalada pelo crítico Gustavo Noriega, à época do seu lançamento:

> A pesar de sus lazos generacionales, el cine que muestra Lucrecia Martel es absolutamente diferente del que venía despuntando y generando en el mundo una cierta expectativa con respecto a un "nuevo cine argentino". El aire de familia que presentaban *Pizza, birra, faso* y *Mundo grúa*, y hasta *Silvia Prieto*, con su universo particular, se pierde con *La ciénaga*. Se trata de otra cosa, asentada en una tradición diferente, con distintas ambiciones y decisiones estéticas. De esta manera, la buena noticia es que hablar de *La ciénaga* no puede reducirse, como en muchos casos se hizo con las películas de Caetano-Stagnaro y Trapero, al saludo alborozado de una nueva generación que viene a rescatarnos del viejo oprobio. Ahora podemos argumentar acerca de qué cine nos gusta y por qué, disfrutar de unas películas

> pero preferir otras. (...). La diferencia entre el cine de Lucrecia y el de los directores de su generación no está dada por un supuesto realismo – en cuypo caso se uniría a *Mundo grúa* en contraposición a *Silvia Prieto* – sino en la forma en que mira al mundo, en la capacidad de ser sorprendido por este.[107]

Em seu artigo Gustavo Noriega, assinala a particularidade do filme de Martel em relação à produção que lhe é coetânea. Apesar de tanto Noriega quanto a crítica de Javier Porta Fouz[108] evidenciarem os traços de estética realista, a aparência de improvisação e impressão de captura do "real", Noriega diferencia a especificidade de *O Pântano* na forma como a obra de Lucrecia aborda seu universo. O título do texto de Noriega alude ao filme *Los jóvenes viejos* (1962), filme de Rodolfo Kuhn, descrito pelo historiador César Maranghello da seguinte maneira

> La nueva generación cuestionaba los valores tradicionales, mientras era invadida por la impotência y la desorientación. "Somos una generación de transición", se sostenía en Los jóvenes viejos (1962), y con ella aporta Rodolfo Kuhn un testimonio sobre la juventud. La inteligente realización acusa influencias de Chabrol y Antonioni, aunque posee originalidad en sus reflexiones sobre la imagen. La falta de oportunidades de los jóvenes lo hace reflexionar amargamente. Es que luego de cinco años de la caída de Perón no se vislumbraba un futuro promisorio, sobre todo tras el fracaso del frondizismo.[109]

[107] NORIEGA, Gustavo. Los jóvenes viejos. *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, ano 10, nº108, p.8-9, mar. 2001.

[108] O realismo mencionado por Noriega, como característica comum que uniria O Pântano, à *Mundo Grúa,* também é destacado por Javir Porta Fouz, de forma a assinalar a sensação de improvisação proporcionada pelas imagens de Martel: "Durante su presentación en Berlín el 13 de febrero de 1960, Ella Fitzgerald interpretó *Mack The Knife* y, según se acepta em general, se olvidó la letra y empezó a improvisar deliciosamente. (…). ¿Habrá preparado la improvisación?, em este caso también ¿importa demasiado? Lo que importa (caballito de batalla de ciertas corrientes del estudio de los signos desde hace algunas décadas) es el efecto de sentido del texto, ya se trate de *Mack The Knife, Mundo Grúa, Primer plano* [Close up (1990), de Abbas Kiarostami] *o La ciénaga*. De la película de Pablo Trapero se elogiaron su autenticidad y su efecto documentalizante (los escenarios reconocibles, los diálogos, la supuesta condición de persona-personaje de El Rulo), la mano de un director para dejar que la película "le sucediera"; más allá de lo discutible de tal afirmación – y que le hace poco honor al trabajo del realizador –, es cierto que el film de Trapero, emocional y fascinante en su aparente inmediatez, en su efecto de transparencia, generaba en su mayor parte esa sensación, aunque, como todos sabemos, la operación de igualar ese sentir con lo que algunos denominan experimentar la "realidad" viene sendo cuestionada desde hace mucho tiempo". PORTA FOUZ, Javier. El arte de los planificadores. *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, ano 10, nº108, p.5, mar. 2001.

[109] MARANGHELLO, César. *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Alertes S. A. de Eds, 2005, p.167.

A referência ao cinema de Antonioni, paradigma cinematográfico na reflexão do esvaziamento provocado pela modernidade na linguagem e na sociedade, somada à contemporaneidade da decepção com o panorama político são sugestivos ao se pensar no filme de Martel.

A sensação de improviso sugerida por Porta Fouz, que proporcionaria a *O Pântano* a característica de exibir o acaso, tamanho o realismo e "autenticidade" existentes nas imagens, nos diálogos e gestos do personagem devem ser compreendidas como escolhas da diretora, mesmo que tenham sido não-planejadas previamente.[110]

A obra de estréia de Martel foi freqüentemente associada também aos filmes do cineasta argentino Leopoldo Torre Nilsson em função de abordar o universo da classe média alta. Como mencionou a diretora em entrevista, *O Pântano* foi comparado por muitos críticos ao filme *La terraza* (1963), filme que também contou com a participação da atriz Graciela Borges. Todavia, a diretora afirmou não ter visto esse filme, apesar de ter familiaridade com partes da obra de Nilsson e mencionar o filme *La casa del ángel* (1957), primeiro filme daquele diretor com roteiro de sua mulher, a escritora Beatriz Guido.[111] É interessante notar as semelhanças na construção de temporalidade e de uma narrativa descontínua, que podemos estabelecer entre este filme de Nilsson e *O Pântano*. Como pondera Daniel Grilli, pesquisador de cinema e docente da Universidade de Buenos Aires (UBA), acerca da cena inicial desta obra de Nilsson:

---

[110] Como argumenta o pesquisador de cinema David Bordwell: "Alguns filmes ou cenas ou seqüências são previamente planejados e executados exatamente segundo o *storyboard*. Otros surgem espontaneamente, por felizes acidentes e revelações imprevistas no *set* de filmagem. Há escolhas nos dois casos. Os diretores podem escolher um mapeamento detalhado ou deixar as coisas ao acaso. (...). Mesmo quando se deixam levar pelo acaso, os cineastas têm de optar entre esta ou aquela improvisação, entre este ou aquele movimento de câmera, entre este ou aquele ângulo. BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2008, p.327-328.

[111] "La película de Torre Nilsson con la que comparan a La ciénaga es La terraza, que no vi. El outro día leí un libro de Beatriz Guido para ver si encontraba algo que me pareciera... Pero creo que lo de Torre Nilsson puede ser perfectamente, porque es un director argentino que retrató la clase media alta... En realidad, no he visto demasiado su cine. Me acuerdo algo de *La casa del ángel*". BERNINI, Emilio (ed.). Tres cineastas argentinos: conversaciones con Lucrecia Martel, Lisandro Alonso e Ariel Rotter *Kilometro111 – ensayos sobre cine*: *la vía política*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, n°2, set. 2001, p.149.

> *La casa del ángel* plantea desde el primer minuto uma voz en off, vinculada de manera ambígua con imágenes discontinuas, que limitan el deseo constante (clásico) de nustra mirada por construir un sentido narrativo completo y acabado. Otra vez nos encontramos con un espacio-tiempo en el cual el primer término no existe sin el outro y viceversa. El tiempo parece haberse detenido en un espacio interno, la mansión, donde los ritos se han momificados poniendo en crisis toda proyección hacia futuro.[112]

A descontinuidade e a fragmentação são características importantes da narrativa de Martel, a constante utilização de situações que acontecem no extra-campo do plano são essenciais na produção de uma impressão de deslocamento e limitação do entendimento, de modo a causar uma desorientação no espectador resultante da fragilidade de informações que ele possui para compreensão da história narrada e dos signos que vê.

As referências mencionadas não têm por objetivo considerar Martel como uma herdeira das obras de Torre Nilsson ou Rodolfo Kuhn: elas visam mostrar como a estética da cineasta dialoga com uma tradição do cinema moderno, argentino e mundial, ao abordar os limites da representação e relatar um universo em decadência. A riqueza do filme de Martel se encontra na espessura de sua narrativa e na polissemia dos signos que elabora, todavia uma polissemia que oferece explicações insuficientes e suscita potencialidades tão variadas que acabam por mitificar sua obra.

O peso dos corpos

O filme de Martel relata a história de duas famílias de classe média – a de Mecha e a de sua meia-prima Tali – durante um verão no período do Carnaval e enuncia seus códigos de vivência e exclusão.[113] Os primeiros minutos do filme exibem um céu

[112]GRILLI, Daniel. P.70.

[113] Como assinalou David Oubiña, a sinopse escrita por Lucrecia Martel é ilustrativa porque não tenta resumir nenhuma historia, detém-se sobre alguns detalhes e o sentido simbólico de alguns nomes e opta por indicar um tom: "Febrero en noroeste argentino. Sol que parte la tierra y lluvias tropicales. En el monte algunas tierras se anega. / Esas ciénagas son trampas mortales para los animales de huella

nublado com um opaco sol, escuta-se sons que anunciam uma tormenta, vemos um balcão com pimentões vermelhos e sons de tiro misturam-se aos da tempestade que parece iminente. E então, uma mão tremulante serve vinho, em meio a pequena mesa repleta de bebidas alcoólicas. E vemos uma série de corpos adultos prostrados ao redor de uma piscina que mais parece um lodaçal, alguns arrastam as cadeiras, vagueando como mortos-vivos. Observamos, então, Momi, agradecendo a Deus por lhe dar Isabel. E em seguida, notamos Mecha, mulher de meia-idade com óculos escuros, embriagada e vacilante recolher os copos, os planos são fragmentários, mostram apenas partes dos corpos inertes. Num descuido, Mecha tropeça e cai sobre os vidros que carregava, fica machucada e sangrando no chão, enquanto os demais adultos continuam inertes e indiferentes a tomar sol. Então, a empregada Isabel que se encontra deitada junto a Momi corre em auxílio à Mecha. Há no texto audiovisual dessa seqüência inicial o anúncio da catástrofe nos sons da tormenta, no vermelho dos pimentões e do vinho, prenunciando o sangue da queda de Mecha, e a atmosfera de constante perigo que predomina ao longo de todo o filme. Do ponto de vista narrativo, tem-se uma indefinição acerca dos vínculos familiares, colocando o espectador na mesma posição dos personagens, cujos corpos perambulam indefinidamente, tal como *zombies*, personagens e espectador deslizam sem referenciais que lhes permitam interpretar sua própria situação.

---

profunda. / En cambio, son hervideros de alimañas felices. Esta historia no trata de ciénagas, sino de la ciudad de La ciénaga y alrededores. // A 90 km está el pueblo de Rey Muerto y cerca de ahí la finca La Mandrágora. / La mandrágora es una planta que se utilizó como sedante, antes del éter y la morfina, cuando era necesario que una persona soporte algo doloroso como una amputación. / En esta historia es el nombre de una finca donde se cosechan pimientos rojos, y donde pasa el verano Mecha, una mujer cincuentona que tiene cuatro hijos y un marido que se tiñe el pelo. / Pero esto es algo para olvidar rápido con un par de tragos. Aunque, como dice Tali, el alcohol entra por una puerta y no se va por la otra. // Tali es la prima de Mecha. / Tambie´n tiene cuatro hijos, un marido amante de la casa, la caza, y los hijos. Vive en La Ciénaga, en una casa sin pileta. Dos accidentes reunirán a estas dos familias en el campo, donde tratarán de sobrevivir a un verano del demonio". (texto disponível em <http://www.litastantic.com.ar>) OUBIÑA, David. *Estudio crítico sobre La ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2007, p.15.

Em *O Pântano* acompanhamos uma diversidade de histórias, embora a maioria delas surja somente como fragmento e não se desenvolva, de forma que não há eixo narrativo claro. Há ausência também de protagonistas. Entre as histórias observadas temos inicialmente a relação entre as famílias das duas matriarcas, Mecha e Tali (meio-prima de Mecha) e a relação de Momi (filha mais nova de Mecha) com Isabel. Com o desenrolar da narrativa insinuam-se outras pequenas histórias: a relação de José (filho de Mecha) e Mercedes (ex-amante de Gregório, marido de Mecha e pai de José); o caso da Virgem que aparece na caixa d'água e que causa grande comoção popular e midiática; as caçadas das crianças, tendo como condutores Martín (filho de Tali) e Joaquín (filho de Mecha), nas quais as crianças observam uma vaca agonizando, atolada em um lamaçal. Essas histórias mal se desenvolvem, não sabemos mais do que limitadas informações, fornecidas por poucas frases e sutis insinuações gestuais e sonoras. As duas histórias que constituem como exceções em termos narrativos, por desenvolverem-se ao longo de todo o filme, ainda que não funcionem como linha narrativa central, são o plano de Mecha e Tali de irem à Bolívia para comprarem materiais escolares por preços menores e que é abortado após Rafael (marido de Tali) comprar os materiais na cidade de *La Ciénaga* para evitar os riscos da viagem de Mecha e Tali, que levariam suas crianças também. A outra história é a relação entre Momi e Isabel, que é narrada de forma vaga e ambígua, não apresentando clareza se o desejo de Momi pela emprega é de natureza sexual, fraternal, maternal e esta relação é interrompida com a partida de Isabel.

A maneira como os espaços são filmados em *O Pântano* elaboram a impressão de descontinuidade e mistério, não vemos entradas e saídas da montanha ou na casa da família, a câmera mostra um plano geral, seguido de um plano dentro do ambiente, mas não fica claro o caminho até estes espaços. Mesmo na seqüência em que Momi pula na

piscina, após o pulo temos um corte e em seguida ela está fora da piscina junto com os demais jovens ouvindo a história sobre a *rata africana.*

Assim como o filme começa com uma queda, a de Mecha, a narrativa é encerrada por duas quedas: a queda física de Luciano, que cai da escada ao tentar ver o cachorro do vizinho, que ele acredita ser uma *rata africana* por causa da história inventada pelas irmãs, e morre desamparado e oculto ao olhar de todos, mesmo estando apenas poucos metros do quarto onde sua mãe e seus irmãos se encontram. A sensação de abandono é ampliada pela seqüência de planos da casa vazia com e o corpo do garoto imóvel no chão do jardim[114]. A outra é a queda metafísica de Momi, que após a partida de Isabel, perde o vínculo que lhe permitia não sucumbir à gravitação e queda que rege o corpo de todos seus familiares, e busca uma forma de transcender o movimento gravitacional na graça espiritual, por meio da imagem da Virgem, todavia ao não ver nada como relata no plano final do filme, a menina evidencia a impossibilidade de transcendência e vemo-la arrastar a cadeira pela margem da piscina tal como os adultos no começo do filme.[115]

A dimensão sonora

Como mencionamos anteriormente, acerca de *Mundo Grúa*, uma das características inovadoras mais marcantes da produção argentina dos 1990, foi a

[114] Apesar da morte trágica de Luciano ser fruto do acaso, ela é anunciada pelo texto audiovisual em várias cenas: em uma das caçadas na montanha, Joaquín, pretende atirar na vaca e Luciano encontra-se no meio da trajetória, o menino diz para Luciano sair de frente, ele continua parado no mesmo lugar e então há um corte com plano geral da montanha e o barulho de tiro, todavia mais a frente o menino aparece como se nada houvesse ocorrido; na brincadeira em que as irmãs fingem atirar em Luciano e dizem "estás muerto"; na cena em que aparece atrás do vidro do carro, dando a impressão de que se encontra em um ataúde; e na seqüência em que finge não respirar. Cabe notar que apesar da sensação de constante ameaça que paira no filme, principalmente em relação aos jovens – a briga de José com Perro, a crianças nadando no lago e caçando peixes com facões, as caçadas com espingardas na montanha – a morte de Luciano acontece no espaço familiar, no lugar civilizado, e não no espaço de barbárie da natureza.

[115] O nome da personagem, "Momi", é sugestivo, pois parece indicar o processo de "momificación" da garota, já que o filme mostra o processo de engessamento e de inércia que domina seu corpo.

mudança no âmbito sonoro, passando da linguagem para a fala, na forma como os diálogos se apresentam[116].

Este é um traço da produção independente, do chamado *nuevo cine argentino*, que foi absorvido também pela produção "industrial", como se pode notar nos filmes de Juan José Campanella e Fabián Bielinsky.[117] Todavía, o filme desses dois cineastas ainda se encontra numa tonalidade sonora, que mantém a "neutralidade", da fala/sotaque bonaerense. Neutralidade esta que é ligeiramente deslocada em *Mundo Grúa* e *Bolivia* para uma fala menos "neutra" ao trazer personagens e maneirismos sonoros das classes populares. Entretanto, amplia-se tal deslocamento no filme de Martel, ao expressar a sonoridade e os modismos de fala particulares da província de Salta.

De acordo com Ana Amado, o cinema argentino das décadas anteriores havia sido demasiadamente portenho, o que acabou por transformar a percepção argentina de modo a considerar o tom bonaerense como "neutro".[118] Sobre essa questão a cineasta Lucrecia Martel relata:

[116] Em entrevista realizada em 1994, o escritor argentino Osvaldo Soriano criticava a forma empostada dos diálogos do cinema argentino daquela época: "En general existe un tendencia a que los proprios directores escriban los guiones, que casi siempre son malos. Y las fallas se dan sobre todo en los dialogos. Escuchás personajes que dicen 'Haré tal cosa', o 'aun tal outra'. Nadie habla así." Os diretores considerados exceções, então, por Soriano, eram Leonardo Favio, Hugo del Carril, Mario Soffici e Adolfo Aristarain. SORIANO, Osvaldo. Los dialogos malos son una tradición en el cine argentino, *La maga*, 14 maio 1994.

[117] BERNARDES, H.; LERER, D.; WOLF, S. "De la industria al cine independiente: ¿hay 'autores industriales'? em BERNARDES, Horacio et alii. *Obra citada*, p.119-132.

[118] Na história do cinema argentino devemos assinalar que houve uma preocupação com os sotaques e maneirismo da fala no cinema dos anos 1930, dedicado a retratar o universo rural e os imigrantes, de modo que fossem representados com suas particularidades lingüísticas. Esta fala popular aparecia em oposição a fala culta. As representações do rural do cinema desse período tiveram um papel fundamental na elaboração de um imaginário criollista que teve como função estabelecer uma identidade argentina que permitisse a homogeneização de uma população composta em sua maior parte por imigrantes. Cf. BERARDI, Mario. *La vida imaginada – vida cotidiana y cine argentino (1933-1970).* Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 2006, p.29. TRANCHINI, Elina. "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista" em Vários Autores. *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional* Buenos Aires: FAIGA, 1999, p.101-173.

> Cuando se estrenó mi corto *Rey muerto*, me preguntaban si era colombiano... Es una rareza, pero las tonadas no están presentes en los medios. Muy poco. (...). Y eso no há cambiado. El día que haya una película santiagueña [da província de Santiago del Estero, localizada no norte da Argentina, próxima a Salta], van a pensar que es mexicana.[119]

Os diálogos em *O Pântano* não são somente o que os personagens dizem, eles também constituem-se de uma tonalidade, um ruído ou musicalidade que percorre de forma transversal a narrativa.[120] Como pondera Gonzalo Aguilar, o som no filme de Martel investiga todas as dobras e os matizes de mando e sujeição, da voz da provinciana burguesia saltenha. Considerando que o corpo quase silencioso da empregada Isabel mostra-se como uma oposição à voz dos patrões, ao atrair o desejo de Momi, de Mecha e de José, sem entrar em diálogo com eles.[121]

Isto faz com que a banda sonora deixe de ser somente um traço técnico-expressivo e se constitua em instrumento narrativo que confere significações à imagem audiovisual, em alguns momentos, adquirindo importância maior do que a dimensão visual na construção de significados e de percepções emanadas do filme.

---

[119] AMADO, Ana. Cine: diálogo con Lucrecia Martel. *Pensamiento de los Confines*. Buenos Aires: Editorial diótima, nº19, p.175, dez. 2006.

[120] Como mencionamos anteriormente, a descrição dos sons faz parte da estrutura do roteiro de Martel, sobre o assunto a cineasta assinalou: "yo le doy muchísima importancia al sonido. En lo que estoy escribiendo, sé sobre todo cómo va a ser la banda de sonido. Es como uma cosa previa..., es lo más táctil que uno tiene para hacer una película. La estructura es otra cosa; em cambio, el sonido es algo concreto, y posee una potenciade penetración infinitamente superior a la imagen. En la combinación de ambos puede que esse poder se potencie". BERNINI, Emilio (ed.). Tres cineastas argentinos: conversaciones con Lucrecia Martel, Lisandro Alonso e Ariel Rotter *Kilometro111 – ensayos sobre cine*: *la vía política*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, n°2, set. 2001, p.127. A cineasta evidencia também sua preocupação com os diálogos, pois considera que "no processo de conversação há uma diluição das pessoas que conversam e uma diluição do tempo, que pode também ser condensado: as pessoas vão para o passado, futuro, se perdem na infância... A mutação e metamorfose permanentes da realidade, a impossibilidade de chegar a um objeto e a sensação de estar perdendo tempo... É tudo isso que me determina na minha criação, a estrutura da fala, da linguagem e da forma de conversar". Entrevista realizada por Natália Barrenha com Lucrecia Martel em 03 jul. 2008. BARRENHA, Natália. *Crujidos, vueltas, rodeos: uma análise da voz em O Pântano.* São Paulo, 13p. Texto não publicado. "Hay dos aspectos del sonido que son extramadamente interesantes para mi; el sonido puro y el sonido que significa, la conversación, por ejemplo. En particular me interesa cómo desaparecen las categorias rígidas bajo las cuales organizamos nuestra percepción cuando estamos absortos en una conversación. Al hablar, la edad y la identidad de una persona pasan a segundo plano. Este es uno de los pilares en la construcción de mis películas". GUEST, Haden. Entrevista a Lucrecia Martel. *Bomb*, nº106, inverno 2009. Disponível em <http://bombsite.com/issues/106/articles/3231> Acessado em 15 jan. 2010.

[121] AGUILAR, Gonzalo. *Obra citada,* 2006, p.95-96.

Alegoria

O filme de Lucrecia Martel expressa na literalidade da história narrada o estado de torpor e decadência da classe média, todavia considerá-lo como uma alegoria, aonde a classe média decadente representaria uma metáfora da crise em que se encontra o país é uma interpretação mais problemática. Como argumenta Joanna Page, a variedade de contradições existentes no debate acerca de *O Pântano* evidencia as complexas relações entre diretor, críticos e público. E, na visão da autora, essas contradições são geradas a partir de ambigüidades arraigadas no próprio texto audiovisual. Page considera que os filmes aludem a possibilidades de leituras simbólicas,

> La amenazadora presencia de la naturaleza em *La ciénaga* – el calor agobiante, los cielos cubiertos y los estruendos frecuentes – nos invita a leer las actividades prosaicas de los personajes dentro de un marco mítico. Imágenes de la entropia en la naturaleza parecen corresponder a la decadência tanto social como moral que caracteriza la vida de las familias. La ciénaga, epónima es uma fuente de fascinación para los chicos, que miran uma vaca hundirse en el barro y vuelven más tarde para encontrar su cadáver hediondo que se convirtió en alimento para las moscas. Incluso el nombre de la finca, La Mandrágora, evoca el uso tradicional de la mandrágora como sedativo. Todas estas referencias nos conducen a comprender que el significado del film va más allá del contenido literal, y a leer las vicisitudes de las dos familias representadas como símbolo de una decadencia social más generalizada.[122]

Todavia, como argumenta a autora, nenhum dos filmes de Martel "proporciona una base suficientemente elaborada para sostener un análisis alegórico, según el cual se podrían leer como comentários políticos o sociales". Podemos considerar que as contradições existentes nas interpretações acerca da obra de Martel, e em relação à produção independente do cinema argentino como um todo, resultam não só das ambigüidades desses textos audiovisuais – como dizia Barthes "os signos são monstros" – como também da conjuntura comunicativa no qual eles se inserem, ou seja, devido ao

[122] PAGE, Joanna. "Espacio privado y significación política em el cine argentino de Lucrecia Martel" em RANGIL, Viviana (ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007, p.158-159.

processo de comunicação de circulação e recepção dessas obras e a temporalidade em que esse processo ocorreu.[123]

Os motivos que Page apresenta do ponto de vista da narrativa audiovisual são dois: em primeiro lugar, o fato de a câmera, tal como os personagens, se moverem de forma letárgica e míope através de um espaço bastante delimitado; segundo, os cenários claustrofóbicos somados com a banalidade das vidas representadas não permite alusão alguma a acontecimentos políticos pra além do marco da câmera. Por isso, ela conclui que as leituras alegóricas estão

> deliberadamente perturbadas por una serie de recursos que llaman la atención sobre la ruptura de relaciones de referencia entre lo literal y lo simbólico, entre lo material y lo transcendente, y entre lo privado y lo público, y de ahí surge un posible análisis político de los films de Martel.[124]

No caso de *O Pântano*, a ruptura deve-se a ausência de narrativa linear. A fragmentação narrativa do filme afeta sua capacidade de funcionar alegoricamente, ao mesmo tempo em que, de forma paradoxal, estimula a busca por significações simbólicas para compensar a falta de sentido literal. A ansiedade e incômodo provocados pela ocultação de informações não é satisfeita posteriormente quando estas são reveladas.[125]

---

[123] Como sugere Stuart Hall é possível e útil conceber a estrutura comunicativa – considerando as várias instâncias relacionadas: a obra, os diretores, os festivais, os críticos, a academia e o público etc – de modo a "pensar esse processo em termos de uma estrutura produzida e sustentada através da articulação de momentos distintos, mas interligados – produção, circulação, distribuição/consumo, reprodução. Isto seria pensar o processo como uma 'complexa estrutura em dominância', sustentada através da articulação de práticas conectadas, em que cadaqual, no entanto, mantém sua distinção e tem sua modalidade específica, suas próprias formas e condições de existência". Estrutura que realiza uma tensão no campo semântico das significações acerca dessas obras. HALL, Stuart. "Codificação/decodificação" em *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/ Brasília: UNESCO, 2003, p.387.

[124] PAGE, Joanna. "Espacio privado …" em RANGIL, Viviana (ed.).*Obra citada,* 2007, p.159.

[125] PAGE, Joanna. "Espacio privado …" em RANGIL, Viviana (ed.).*Obra citada,* 2007, p.159-160.

A temporalidade e o estado das coisas

O aspecto perturbador da obra de Martel despertou várias leituras entre os críticos argentinos. O ritmo lento, a composição de uma narrativa que evidenciava uma catástrofe que poderia irromper a cada instante são alguns dos pontos que sugerem as referências ao tempo presente. O filme de Martel enquadra-se na temporalidade de puro presente proposta por Sergio Wolf.[126] Contudo, internamente existem nuances temporais. O tempo e as velocidades dos corpos não são as mesmas para todos os personagens, apesar do eterno agora que predomina o relato. Para os indígenas que aparecem na figura de Isabel, e Perro (namorado de Isabel) e seus amigos o tempo transcorre acelerado, ele flui normalmente, diferenciado da estagnação e inércia que se apresenta nas cenas na casa de Mecha ou de Tali. O mesmo acontece com as cenas fora dos ambientes familiares, os acontecimentos na rua (os garotos jogando bexigas com água nas meninas) e a festa de Carnaval transcorrem numa temporalidade na qual os corpos não tendem à queda, não estão sujeitos a uma gravidade avassaladora. O peso do tempo se faz sentir na precipitação dos corpos. Nos ambientes familiares a horizontalidade ou inclinação dos corpos é constante, eles são letárgicos, quase imóveis. Entre os adultos a apatia e estagnação temporal se impõem. No caso de Mecha, soma-se, o temor fatídico da repetição do destino de sua mãe, que um dia não se levantou mais da cama e por lá permaneceu por 15 ou 20 anos até morrer.

Outra exceção à ordem temporal vigente, apesar de apenas em momentos pontuais, são as crianças e adolescentes. Sejam as filhas de Tali correndo pela cidade, Joaquín correndo nas montanhas enquanto caça ou José e Verônica brincando. Entretanto, existe certo peso pendendo sobre os corpos dos mais velhos (Joaquín,

[126] WOLF, Sergio "Aspectos Del problema del tiempo en el cine argentino" em YOEL, G.(comp.) *Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologias*. Buenos Aires: Manantial, 2004, p.171-185.

Verônica e, principalmente, José). A exceção maior dentro desse grupo é Momi esta só é tomada pela inércia após a partida de Isabel.

Em *O Pântano* o passado é obscuro e não há perspectiva de futuro, todavia há uma clausura repetitiva que sugere a possibilidade de um tempo cíclico, seja no temor de Mecha, seja na transformação de José na débil figura de seu pai Gregório ou nas crianças e adolescentes rumo à letargia dos adultos. Entretanto, não é uma repetição diagnosticável, da qual se têm certeza que irá acontecer. As imagens apenas insinuam a possibilidade da reiteração do ciclo na potencialidade endogênica presente nas tradições e vícios familiares que envolvem os personagens. O que não implica a garantia dessa repetição.

Não sabemos quase nada sobre os personagens – apesar de terem densidade psicológica pelas pulsões (não-realizadas) de seus corpos – desconhecemos suas histórias ou a conhecemos insuficientemente. *O Pântano* não faz um diagnóstico evidenciando as causas, ele mostra os problemas e oferece elementos extremamente limitados para que seja possível inferir quais as causas. O olhar que a câmera nos oferece está longe de ser uma perspectiva objetiva ou onisciente, a fragmentação é excessiva e propicia indagações ou invés de fornecer respostas ou conclusões. A obra de Martel é repleta de potencialidades e sugestões, que a fazem a ambigüidade permear a narrativa. Entretanto, não com a intenção de trazer um ganho de realidade como intencionava a defesa de Bazin ao neorrealismo, mas sim como uma forma de manter a tensão, de modo que o mistério sobreviva às significações das imagens

O Pântano não busca diagnósticos, menos ainda soluções. Para o crítico e cineasta brasileiro Eduardo Valente, os sentidos propostos são rarefeitos e obscuros e concentram-se somente nos próprios planos, na matéria (corpos, paisagens). Todavia, não parte delas para se chegar a algo além, para transcendê-las ou metaforizá-las

alegoricamente. Ao contrário, a significação está na própria imagem, nas suas elipses e arbitrariedades, proporcionando o predomínio de um subjetivismo que coloca a câmera como um personagem, não como observador descritivo e conclusivo. O conteúdo não é *a priori* importante, todavia a temática e as idéias presentes no filme engrandecem pela eficácia da escritura cinematográfica de cada quadro e cada plano. Diferentemente do cinema argentino dos anos 1980 ou em grande parte do cinema brasileiro contemporâneo a imagem não diz (no sentido de explicar via fala), ela é (no sentido de se mostrar visualmente e isso bastar).[127]

A cineasta argentina põe em cena um estado das coisas, mas não o naturaliza, ao contrário, mostra como ele se arraiga e é reiterado nos gestos mais banais e cotidianos. O pessimismo e o sufocamento elaboram-se nos menores detalhes corporais e na vivência de uma temporalidade fechada em si mesma, num agora que indefinidamente é escolhido (consciente ou inconscientemente), apesar das contingências mais perturbadoras desde a indiferença dos adultos perante o acidente de Mecha até a morte acidental de Luciano.

A crise e o desamparo

A sensação de queda e fragilidade dos personagens diante de um desamparo evidente reiteraram a noção de crise vivida pela classe média argentina no momento de lançamento do filme. Mesmo que a proposta de Martel não tenha sido esta – pois roteiro e produção são anteriores aos processos econômicos de estagnação e grande crise – o filme não deixou de expressar o espaço da vida privada em crise.

A sensação de impotência, a erosão de valores e a expressão de uma indiferença incômoda são algumas das pistas alinhavadas em *La Ciénaga.* O fracasso e as frágeis

[127] EDUARDO, Cléber. "Paralelas e transversais: Diários de motocicleta e O Pântano". Contracampo – Revista de Cinema n°60. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/60/cienaga-diarios.htm>

relações não impedem as ações cotidianas dos personagens em férias, mas o enfado, o desolamento de que uma tormenta poderá se abater, além dos acidentes e quedas apresentados, ilustram um mal-estar. Na há transcendência que ultrapasse o cotidiano das pessoas prostradas, a não ser em momentos quase mágicos de relatos como o da Virgem ou da *rata africana.* A capacidade de reação não é inexistente, porém, não é esboçada numa perspectiva política ou de qualquer configuração social mais ampla: as alegorias às quais o filme remete são tão limitadas quanto as aparentes soluções dos processos políticos vividos pelos argentinos nos processos políticos, econômicos e sociais de 2001.

Bolivia (Israel Adrián Caetano, 1998/2001)

Defensor do povo

No ano de 2002, Israel Adrián Caetano estreou não só dois filmes, *Bolivia e Un oso rojo,* mas também o seriado televisivo *Tumberos*, que narra a vida de um grupo de presidiários.[128] "Año Caetano", assim a revista *El Amante* definiu o ano de 2003, na sua capa de janeiro de 2003 e abordou a obra do diretor em um artigo de Eduardo Antín (Quintín) intitulado "Defensor del pueblo". O título justifica-se na descrição que o autor faz do diretor uruguaio, nascido em Montevidéu em 1969, Caetano mudou-se com a família para Buenos Aires, em 1982, e passou a adolescência na cidade de Córdoba. Cidade na qual realizou suas primeiras filmagens em vídeo (VHS), formato que utilizou depois nos seus primeiros curtas-metragens *Paz* (1992) e *Calafate* (1993) e que revelam desde aquela época sua preferência por personagens marginalizados e sua preocupação em diálogos que soem autênticos.[129]

Em seu texto Quintín, o define da seguinte maneira o universo criado pelo diretor:

> El imaginario político-estético de Caetano permite juntar el anarquismo ("toda la plata es afanada") con el nacionalismo ("El hundimiento del Belgrano"[130], título de un capítulo de la última parte [de *Tumberos*], o la ejecución del himno en *Un oso Rojo*), el marxismo y el lumpenaje, y absorber cualquier episodio histórico incluyendo la lucha de los indios a lanzazos contra los conquistadores del desierto. Por supuesto, en el horizonte de estas luchas por la libertad y la justicia, la democracia no juega ningún papel, como no lo jugaba en los 70. Caetano coincide con el más rabioso "que se vayan todos"[131] y no deposita ninguna fe en las instituciones, excepción hecha de la familia, que opera como fuente de legitimación de la acción y

[128] Apesar de ter estreado na Argentina apenas em 11 de abril de 2002, *Bolivia* foi exibido em vários festivais no ano de 2001, tendo estreado em maio no Festival de Cannes, participando da Semana da Crítica.

[129] SCHWARZBÖCK, Silvia. *Estudio crítico sobre Un Oso Rojo: entrevista a Israel Adrián Caetano.* Buenos Aires: Picnic Editorial, 2009, p.93.

[130] Episódio ocorrido durante a Guerra das Malvinas, no dia dois de maio de 1982, quando um submarino nuclear britânico afundou o cruzador argentino ARA General Belgrano.

[131] Lema popular dito nas revoltas populares ocorridas na Argentina durante a crise de 2001-2002

> talismán de sus héroes, lo que cierra el círculo del populismo en su faceta más conservadora. [132]

Na eclética descrição que elabora sobre Caetano, Quintín, evidencia a combinação entre idéias revolucionárias com o nacionalismo, e sua crença na instituição familiar, algo que não aparece tanto em *Bolivia*, mas muito presente em *Pizza, birra, faso* (1998), filme que realizou em parceria com Bruno Stagnaro e *Un oso rojo*.

O elemento comum que perpassa a obra do diretor é a dedicação de Caetano em retratar histórias das classes baixas e/ou de indivíduos marginalizados, sejam os jovens lumpen de *Pizza, birra, faso* (1998), os imigrantes de *Bolivia* (2001), a vida no cárcere em *Tumberos* (2002), a história de um ex-presidiário em *Un oso rojo* (2002) ou a fuga de jovens de um centro clandestino de detenção, em 1977, durante a ditadura militar em *Crônica de uma fuga* (2006), baseado no livro de Claudio Tamburrini, *Pase libre: la fuga de la mansión Seré*, publicado em 2002, que relata o acontecimento real do único caso de fuga registrado.

A identificação de Caetano com as classes populares aparece também em suas declarações sobre sua relação com o cinema. Como podemos ver na descrição que José Carlos Avellar apresenta do cineasta, o diretor uruguaio tentou estabelecer uma imagem de alguém que não é do meio cinematográfico e está muito mais vinculado ao mundo proletário:

> Até os 25 anos [1994] jogou futebol e trabalhou como metalúrgico, tal como o pai, em Córdoba. Quando a fábrica em que trabalhava acabou, na metade dos anos 90, veio para Buenos Aires e começou a se aproximar do cinema. "Sinto que estou aqui de penetra. Nunca estudei cinema. Fiz uns filmes curtos, depois trabalhei como eletricista, assistente de câmera, e percebi aos poucos como é a estrutura do cinema *"industrial"*, entre aspas, porque não creio que exista mesmo uma indústria de cinema na Argentina". Adrián se define como um espectador absoluto, até obsessivo: "quando vemos muitos filmes, inevitavelmente acontece algo, adquirimos uma cultura, adotamos um

[132] QUINTÍN. Defensor del pueblo. *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, ano 12, nº129, p.15, janeiro de 2003.

> comportamento cultural. Vi muitos filmes, sobretudo filmes norte-americanos, que são os que mais se exibem, mas nunca fui a uma escola de cinema".[133]

Entretanto, diferentemente do que declarou, o diretor havia realizado os curtas antes mencionados em 1992 e 1993, além de ter estudado roteiro em Córdoba e direção na *Sociedad Argentina de Relaciones Culturales con la Unión Soviética* (SARCU) de Buenos Aires.[134] E em 1994, o roteiro de *Cuesta abajo* é um dos ganhadores do concurso anual de curtas-metragens em 35mm do INCAA, integrando, no ano seguinte, o filme coletivo *Historias Breves* (1995).

Agustín Tosco Propaganda

Caetano é um dos poucos diretores da nova geração que publicou não apenas textos críticos sobre cinema, mas um manifesto sobre a situação do cinema argentino, expondo panfletariamente suas críticas ao cinema argentino. Em julho de 1995, Adrián Caetano publicou na revista *El Amante* o manifesto "Agustín Tosco Propaganda", tendo como subtítulo "En contra del llamado cine argentino y a favor del pueblo y del cine propriamente dicho".[135] Caetano fala do cinema argentino generalizando-o, sem nomear diretores ou referir-se a períodos específicos. Como assinala Silvia Schwarzböck, a professora de estética da Universidad Nacional de Rosario, a crítica genérica de Caetano

[133] Em seu texto Avellar utiliza várias citações de Caetano, todavia, não específica exatamente a fonte de cada uma delas, indicando apenas no fim de seu texto "As declarações de Adrián Caetano foram extraídas de debates realizados no Festival de Cannes, de um depoimento ao crítico e historiador Jorge Ruffinelli e de entrevistas aos jornais argentinos *La Nación, La Prensa, Página 12, Clarin, La Razón, Hoy* e *El Litoral* e também ao jornal espanhol *El país."* CAETANO, Adrián Apud in AVELLAR, José Carlos. "O ar difícil de respirar" (texto escrito para o ciclo de filmes de maio de 2009 organizada por ele no Cinema do Instituto Moreira Salles – RJ, no qual foi exibido o filme *Bolivia*). disponível em <http://www.escrevercinema.com/Bolivia.htm>

[134] As informações não indicam o ano em que Caetano realizou seus estudos, mas podemos deduzir que foram em algum momento no final dos anos 1980 e primeiros anos da década de 1990, já que a URSS deixou de existir em 1991. Esses dados sobre a formação de Caetano estão presentes em artigo dedicado aos realizadores de *Historias Breves* (1995) publicado em *El Amante*. Buenos Aires: Tatanla, ano 4, nº40, p.27, junho de 1995.

[135] Caetano, Israel Adrián. Agustín Tosco Propaganda, *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, ano 4, nº41, p.50, julho de 1995.

direcionava-se a um mal considerado endêmico nas telas argentinas: o fato de que cada vez que se realiza um filme espera-se que a crítica o elogie e que o público o assista massivamente apenas por ser argentino.[136] O cineasta ainda bradava em seu texto:

> preferimos la honestidad, la austeridad, la simplicidad. Pedimos La cabeza de los pomposos, hipócritas y cipayos, como si el cine fuera patrimonio de alguien o de algún país. Cine argentino *for export*. Actitud cómplice con el imperialismo cultural. El pueblo no prefiere el cine extranjero. Al pueblo nadie le impone. Al pueblo se lo engaña y luego se lo suelta en el campo con la seguridad de que el adiestramento há sido eficaz y que volverá más temprano que tarde al corral. Pero el hastío no tarda en llegar y ante la falta de propuestas uno suele aferrarse a cierta clase de esperanza por mínima que esta fuere. Quebremos esta situación. Destapemos la falácia. Digamos que el cine extranjero es masivamente visto gracias a la ayuda de la obsecuencia del sistema cinematográfico argentino. Más de lo mismo pero peor. Y no estamos en contra el cine extranjero. Pero sí Del cine extranjerizante. Y más, del cine extranjerizante argentino (...).[137]

A crítica ao cinema argentino "*for export*" devia-se a filmes, como os do cineasta Eliseo Subiela, que construíam uma imagem da argentinidade baseados em características do país que os estrangeiros consideram interessantes devido ao seu exotismo. Dentre os elementos exóticos, Schwarzböck, destaca três: o tango, a memória da repressão e o apelo do "realismo mágico" na narrativa, elementos que ampliavam a circulação internacional e as chances de prêmios a esses filmes argentinos no circuito de festivais de cinema.[138]

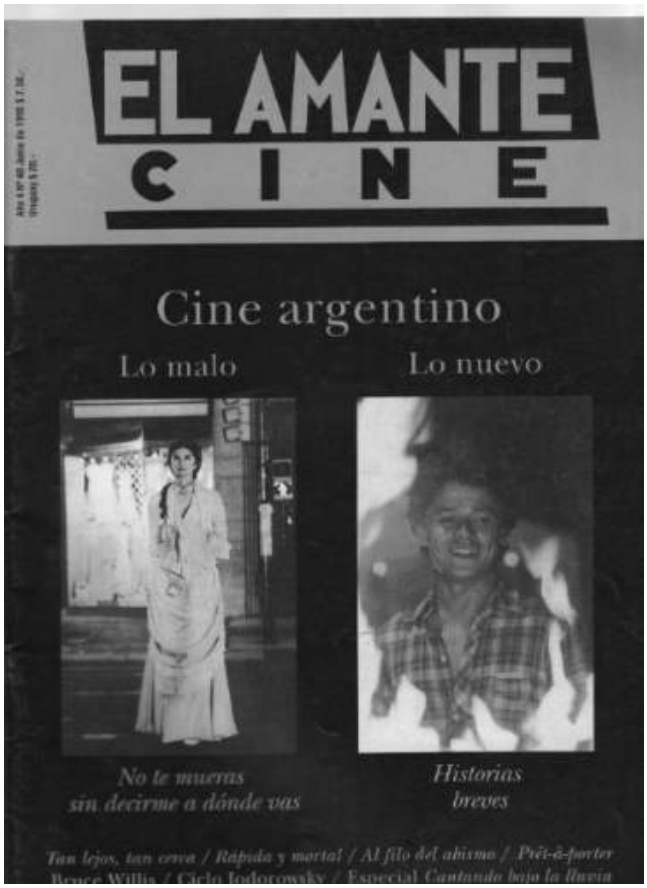
Este texto de Caetano deve ser compreendido em sua historicidade, um dado importante é o fato de a capa anterior da edição anterior da revista *El amante* de junho de 1995 trazia a crítica explícita ao filme *No te mueras sin decirme adónde vas* (1995)

[136] SCHWARZBÖCK, Silvia. *Obra citada*, 2009, p.21.

[137] CAETANO, Israel Adrián. Agustín Tosco Propaganda. *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, año 4, nº41, p.50, julho de 1995.

[138] Curioso notar que o chamado *nuevo cine argentino* conseguiu grande parte de seu prestígio graças aos prêmios ganhos em Festivais Internacionais. Nesse ponto deve-se assinalar que existe uma continuidade por parte do público estrangeiro, e mesmo de alguns críticos e estudiosos, a continuar olhar a nova produção de forma a acentuar os elementos de exotismo. Muda apenas o tipo de exotismo que delas extraem, de uma narrativa denuncista (*História Oficial*, 1985) ou de realismo mágico (*O lado escuro do coração*, 1992) para histórias de uma estética realista da tragédia cotidiana das classes baixas (*Bolivia*) e médias argentinas (*O Pântano* e *Filho da Noiva*), valorizando aspectos de declínio social e o contexto da crise econômica.

do diretor Eliseo Subiela, na época um dos mais importantes diretores argentinos em atividade, enquanto elogiava os jovens diretores de *Historias Breves*.[139]



A crítica de Caetano dialogava também com o debate da primeira metade da década acerca da lei de incentivo ao cinema, que foi aprovada no final de 1994, e começou a funcionar no ano seguinte. O debate acerca da nova lei oscilou de forma geral entre uma corrente que defendia elevar o custo médio do concedido a longas-metragens e criar um "super" concurso reservado a diretores que já houvessem recebido prêmios em festivais internacionais, o que implicava a produção de poucos filmes de grande orçamento por ano, e outra corrente que argumentava que a lei de incentivo deveria servir para dar suporte aos novos diretores de modo que deveriam produzir um número maior de filmes de baixo orçamento. A lei aprovada favoreceu o primeiro

[139] Esta capa da revista *El Amante* gerou muita polêmica dentro dos debates sobre cinema argentino por posicionar-se tão explicitamente.

grupo, para "a satisfação de Aristarain, Subiela e Puenzo", como afirma Raúl Beceyro.[140] Entretanto, surgiram modificações nos anos posteriores que incentivaram filmes de novos diretores com o concurso do INCAA exclusivo para primeiros filmes (*operas primas*).

Produção de *Bolivia*

Primeiro filme solo de Adrián Caetano, o diretor que considerou o chamado *nuevo cine argentino* "apenas de uma mudança geracional" e assinalou que "sempre houve esse tipo de cinema, sempre houve um [Leonardo] Favio, um [Leopoldo] Torre Nilsson".[141] *Bolivia* teve roteiro baseado no conto de Romina Lanfrichini, escritora e mãe dos dois filhos de Caetano. Segundo o diretor, o conto era uma pequena história de amor de Rosa e Freddy a partir da qual ele desenvolveu a trama do filme. Apesar de esta ter sido a intenção inicial, o diretor acabou por se afastar da história de amor e "tratou de contar outras coisas", como ele mesmo disse. Caetano sempre expressou em suas entrevistas a adoração que tem pelos filmes que sabem entreter e emocionar, enfatizando a dificuldade de realizar filmes com essas qualidades.[142] Para o diretor, "é mais fácil fazer *A chinesa* (Godard, 1967) que *As Pontes de Madison* (Eastwood, 1995). É difícil, muito difícil emocionar. É muito difícil ser John Ford".[143]

As filmagens de *Bolivia* foram iniciadas em 1998 e realizadas em 26 dias dispersos ao longo de três anos, em um bar localizado entre as ruas Lavalleja e Loyola, no bairro de Villa Crespo em Buenos Aires.[144] O filme só foi terminado e lançado em

[140] Um balanço detalhado sobre esse debate pode ser encontrado em BECEYRO, Raúl. Carta de Santa Fe: cine y política. *El Amante*, Buenos Aires: Tatanka, ano 4, nº44, outubro de 1995.
[141] ACUÑA, Claudia; NORIEGA, Gustavo. El oficio de Caetano. *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, nº91, p.34, out. de 1999.
[142] ACUÑA, Claudia; NORIEGA, Gustavo. El oficio de Caetano.*El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, nº91, p.32-37, out. de 1999. PEÑA, Fernando Martín (ed.) *obra citada*, p.62-79.
[143] PEÑA, Fernando Martín (ed.) *Obra citada*, p.69.
[144] CAETANO, Adrián Apud in AVELLAR, José Carlos. *Obra citada.*

2002 devido a problemas de produção, no caso, a falta de dinheiro.[145] Assim como Trapero, deu preferência ao trabalho com não-atores para os papeis principais. De acordo com o Caetano, tal escolha visava garantir um realismo ao filme, dando a impressão de uma história filmada por uma câmera que se intromete, "não porque quisesse que os intérpretes escolhidos interpretassem a si mesmos", mas, porque "queria que o filme transmitisse uma atmosfera de naturalidade".[146] Desta forma, temos no papel do boliviano Freddy, como protagonista do filme, um enfermeiro boliviano e a atriz que interpreta a garçonete Rosa é uma paraguaia e empregada doméstica. Os dois personagens principais receberam na obra ficcional os mesmos nomes dos não-atores: Freddy e Rosa.

A cena do romance entre Rosa e Freddy foi a primeira a ser gravada, dada a intenção inicial de ser um filme romântico. Contudo, ao longo das filmagens, o diretor dedicou-se a narrar a história de uma pessoa que vai da Bolívia para a Argentina trabalhar, na intenção de estabelecer-se, ganhar dinheiro e levar sua família para condições melhores de vida, aquilo que o diretor considerou "nossa versão do sonho americano". Ao deslocar o eixo da história do romance para o relato da vida de um imigrante e os percalços que ele enfrenta, o tema da xenofobia tornou-se o assunto central do filme.

Apesar de a xenofobia ser um assunto que interessava ao diretor, ele não tinha a intenção de torná-la o tema do filme, o que nas palavras do diretor "acabou por

[145] Caetano relata em entrevista a revista El Amante que realizou as filmagens graças a vinte latas de película preto e branco que tinha e com a ajuda da equipe e amigos que entraram com dinheiro e empréstimo de equipamentos. Houve divergências com o produtor inicial que tinha planos diferentes para o tamanho orçamentário necessário, o que fez com que o filme fosse realizado por Caetano, e, a partir do meio das filmagens, contou com o apoio de Lita Stantic, o que permitiu maior montagem na construção das cenas graças à ajuda da produtora, que possibilitou a compra de mais película. Em entrevista a Pablo Scholz, contudo, Caetano diz que Lita Stantic tornou-se produtora do filme quando estava "tudo feito e terminado". ACUÑA, Claudia; NORIEGA, Gustavo. El oficio de Caetano. *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, nº91, p.37, out. de 1999. SCHOLZ, Pablo "Adrián Caetano: el construtor de tragedias" em BERNARDES, Horacio et alii. *Obra citada*, p.57.

[146] CAETANO, Adrián Apud in AVELLAR, José Carlos. *Obra citada.*

acontecer". Esse ponto é importante pra termos consciência de que nem sempre as intenções do diretor se realizam nas imagens criadas por ele e sua equipe. Entretanto, também devemos levar em consideração como as entrevistas e a divulgação de um filme servem de espaço para um diretor imprimir sentidos e impressões à sua obra. Isso não significa que o diretor expressasse *avant la lettre* os efeitos da crise de 2001. O filme sem dúvida constrói uma representação trágica sobre a questão dos imigrantes que vivem na Argentina. Ele pensa a questão a partir da violência desse universo, devemos lembrar, contudo, que essa violência, apesar de presente na realidade, encontra-se no filme como um recurso de proposição, de modo a criar uma reflexão sobre o assunto, e de estilo narrativo.

O filme de Caetano pode ser descrito como uma luta de pobres contra pobres, um dos acontecimentos que pode ter contribuído para a mudança de enfoque do romance para a questão da xenofobia pode ter sido o episódio descrito por Caetano em uma entrevista de abril de 2002 ao jornal *La nación* :

> Seis años atrás, en un bar del barrio porteño de Belgrano, un grupo de hinchas argentinos mató a golpes a un brasileño porque gritó un gol que Nigeria le hizo a la Argentina. Creo que ese racismo fue alimentado hace muchísimo tiempo, desde Roca. Pero creo que la gente no es xenófoba. Creo que ha habido un discurso muy perverso desde los gobiernos que todo el tiempo han tratado de delegar culpas y confundir a la gente para que no se fijen en qué es lo que realmente pasa. Y las circunstancias actuales hacen que la gente esté *limada*. Tengo amigos que dicen: "A la Argentina viene gente de cualquier lugar y consigue trabajo". Y yo les digo que ése no es el problema: "Si querés, andá y pelealo, pero vas a pelear con un tipo que está igual de muerto de hambre que vos". Y ahora pienso en que, como siga así el país, vamos a terminar yéndonos todos a vivir a Bolivia".[147]

Para Caetano a questão social não é assunto entre bons e maus, mas sim um assunto do âmbito econômico. Na visão do diretor todos os personagens de Bolivia se relacionam em torno dessa questão e os problemas existentes são financeiros. Os filmes

[147] GARCÍA, Lorena. "Bolivia, segun Caetano". *La nación*, 10 de abril de 2002. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=387438>

de Caetano freqüentemente trazem a tensão dramática não no conflito entre classes, contra o inimigo comum daqueles que se encontram no universo das classes baixas ou marginalizadas, mas sim no conflito interno entre grupos antagônicos dessas classes.[148]

Palavras que ferem: identidade e descriminação

Bolivia conta a história de Freddy, imigrante boliviano que vai trabalhar em um bar-restaurante em Buenos Aires no bairro de Constitución como "ajudante" cumprindo as funções de garçom, churrasqueiro e lava-pratos. O dono do bar é Enrique, um típico patrão paternalista, a outra funcionária é a garçonete Rosa, filha de mãe paraguaia e pai argentino, ela é cobiçada pelo chefe e alguns clientes e acaba por se tornar amante de Freddy. Os clientes rotineiros são os taxistas Oso, Marcelo e Mercado e o gay Hector.[149]

O filme começa com a cena de um relógio que será recorrente, marcando a passagem do tempo, a circularidade, reiteração e acentuando o clima claustrofóbico de modo a ampliar a tensão narrativa.[150] A estrutura circular da história é pontuada imageticamente pelo cartaz, presente tanto na cena inicial quanto na final, que anuncia "Se necesita parrilero/cocinero".

Após ser mostrado o relógio, uma seqüencia de planos do bar onde transcorrerá a maior parte da história é exibida. Vemos as mesas, a máquina de café, o balcão, a churrasqueira, a cozinha, os utensílios necessários na rotina de funcionamento de um

[148] PEÑA, Fernando Martín (ed.) *Obra citada*, p.77-78.

[149] Há também um personagem que nunca aparece e o único que teve êxito financeiro, "o Turco". Como assinala Aguilar, é também uma figura estereotipada na associação que realiza entre "os turcos" e suas habilidades de fazer comércio associada a sua falta de moral. AGUILAR, Gonzalo. *Obra citada,* 2006, p.168.

[150] Caetano disse sentir a falta de alguns planos que não pode filmar pela falta de película devido às condições orçamentárias da produção. Comenta, por exemplo, que o relógio que possui um protagonismo e ao longo do filme deveria ser acertado pela bala que mata Freddy, fazendo com que o último plano da morte de Freddy fosse o relógio quebrado e o tempo estancado. Na última cena do filme, veríamos apenas a parede branca com uma mancha sebosa indicando que havia algo de formato arredondado. Olhando a seqüência final, quando os policiais falam com Enrique, percebe-se a presença do relógio. Não fica claro se a idéia de Caetano estava no roteiro e não foi realizada ou se surgiu depois de o filme finalizado. SCHOLZ, Pablo. "Adrián Caetano: el construtor de tragedias" em BERNARDES, Horacio et alii. *Obra citada*, p.57.

bar, fotos da seleção argentina de futebol e avisos burocráticos. Ao longo desses planos, escutamos Enrique descrevendo a Freddy como funciona o trabalho, os dias e horários, o salário, pergunta se os papéis de Freddy estão em ordem e se pode começar a trabalhar no dia seguinte (sábado). Fica feliz ao ouvir a afirmativa do imigrante, pois é dia de casa cheia e a garçonete Rosa fica perdida em meio a tanto movimento. Pergunta há quanto tempo Freddy está na Argentina; "uma semana" diz o boliviano. A cena é encerrada com a imagem externa do bar e a voz do patrão perguntando "Você aprendeu a fazer assados no Peru?", ao que Freddy responde: "Eu não sou peruano, sou boliviano". Nesse instante, entra a música "Condor Mallcu" do grupo boliviano Los Kjarkas[151]. Simultaneamente, aparecem intercaladas os créditos iniciais, as imagens televisionadas e a narração de um jogo de futebol das eliminatórias sul-americana entre Argentina e Bolívia, no qual a seleção argentina foi vitoriosa por 3 a 1. Vemos entrar o time boliviano, em seguida o time argentino e acompanhamos os gols da Argentina encerrando o jogo com a imagem de triunfo dos jogadores argentinos comemorando.

A cena inicial define o caminho a ser seguido pelo filme: temos o espaço da ação mostrado detalhadamente na exibição de cada parte do ambiente e da rotina a ser seguida; o tema da imigração e a questão das identidades na fala de Freddy; e o conflito dramático de bolivianos contra argentinos no paralelismo indicado por meio do jogo de futebol.

A música de *Los Kjarkas* é fundamental na criação da identidade boliviana e desempenha também um papel importante de reflexão sobre as mudanças históricas ao

[151] Popular grupo de música andina surgido na década de 1960 na província boliviana de Cochabamba. Letra da música "Condor Mallcu": *Cual ave que brota de los sueños mas alla de toda realidad remontando cruzas por los andes llevando un mensaje de hermandad. Cual coloso vuelas por los cielos desafiando toda inmensidad entre mitos y leyandas de los incas y Dioses que bajan desde el sol. Desde el corazón americano junto a un hermoso cielo azul. vuelve el condor mallcu boliviano al encuentro de su libertad.* Sobre identidade boliviana na música de Los Kjarkas cf. CÉSPEDES, Gilka Wara. "Huayno," "Saya," and "Chuntunqui": Bolivian Identity in the Music of "Los Kjarkas". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 14, No. 1 (Spring - Summer, 1993), pp. 52-101. Disponível em <http://www.jstor.org/pss/780009>

contrastar o espírito de irmandade latino-americana dos anos 1960 – que ainda permeia o imaginário de alguns setores – e o conflito violento e trágico articulado por meio do nacionalismo xenófobo fruto dos problemas econômicos, os quais décadas antes haviam inspirado a idéia e a representação de fraternidade entre os excluídos.

Como propõe Aguilar, *Bolivia* expõe como se produzem estruturalmente os estereótipos; o principal é o estereotipo do imigrante, no caso o estereótipo do boliviano. Mas também são exibidos o estereotipo do turco bem sucedido no comércio, o patrão paternalista, a sensualidade da paraguaia, o gay, os argentinos xenófobos e preconceituosos. O filme exibe o caráter artificial e construído dos estereótipos ao evidenciar a dissonância entre o discurso e os acontecimentos.[152] Um momento exemplar desse descompasso é quando estão assistindo a um filme norte-americano que se passa em Buenos Aires na televisão do bar. O taxista Marcelo comenta, "siempre los malos son latinos, latinoamericanos, negros, hasta haitianos, cualquiera, son de terror". E Oso lhe diz "Sí, podría ser vos también". E mais adiante Marcelo apóia Oso quando este briga com Freddy: apesar de perceber com acuidade a presença dos estereótipos em um filme, não vê como eles funcionam em sua própria vida.[153] A diferença existente entre o que vemos e o que escutamos ao longo do filme nos leva a uma postura de distanciamento em relação aos personagens, olhamos para eles com suspeita.

Os planos fixos e a câmera lenta utilizados no filme estabelecem a idéia de rotina e reiteração e acompanha como funciona a pressão econômica e o preconceito cotidiano no bar aonde se passa a história. [154] O personagem que propicia o estopim da tragédia é Oso, ao longo do filme somos informados que ele encontra-se em dificuldades financeiras, tem uma dívida que não consegue quitar. Deve para o dono do bar que em dado momento proíbe que Freddy lhe venda qualquer coisa sem que pague

[152] AGUILAR, Gonzalo. *Obra citada*, 2006, p.168-169.
[153] AGUILAR, Gonzalo. *Obra citada*, 2006, p.169.
[154] PEÑA, Fernando Martín (Ed.). *Obra citada*, p.77-78.

adiantado. Ao acatar as ordens do patrão, Oso se enfurece com Freddy. O clima claustrofóbico do filme cresce progressivamente. Uma noite, Marcelo e Oso estão bebendo como sempre fazem. Oso pede dinheiro emprestado ao amigo, mas este não tem a quantia e tenta consolá-lo, dizendo que a conta do bar é por sua conta. Pedem outra cerveja e Enrique pede que paguem a conta, Oso se irrita com Enrique e começa a discutir com ele. Ataca-o, dizendo que ele deixa qualquer paraguaio dormir em seu bar a noite toda, e ele trata assim a eles, que vão lá todo dia gastar dinheiro e propiciar ganhos para Enrique. O dono responde que sabe dos problemas de Oso, mas que ele tome sua cerveja e vá embora. O taxista ofende-se e diz "Yo no soy este bolita [termo preconceituoso para boliviano]" e que a ele o dono do bar terá de respeitar. Oso parte para cima de Enrique, Marcelo o impede e tenta tirá-lo do bar, Freddy vai ajudá-lo ambos rejeitam a ajuda de Freddy. O taxista se acalma e diz que terminará de beber sua cerveja, que está paga, ofende novamente paraguaios e bolivianos. Toda cena transcorre em close-ups e planos médios (ou americano) com enquadramento que alterna entre lateral, *plongée* e frontal. Quando Freddy retorna para trás do balcão, Oso o ataca, derrubando-lhe, Freddy machuca o rosto.

O ódio de Oso por seus problemas econômicos, pela humilhação causada por Enrique é deslocado para a figura do imigrante, que na visão do taxista "rouba o emprego de argentinos". Após ser atacado, Freddy parte para cima de Oso e lhe acerta o nariz, quebrando-o Essa cena acontece com leves movimentos de câmera e rápidos cortes. Os taxistas são expulsos do bar. Marcelo leva Oso até seu táxi para levá-lo embora; quando eles passam na frente do bar, Freddy está na porta. Oso saca um revólver e atira no boliviano. Vemos que o tiro acerta seu coração e os rostos assustados de Enrique e Hector. A partir do momento do tiro, a cena transcorre em silêncio e em câmera lenta, de modo a dilatar a percepção temporal e ampliar o seu sentimento

trágico. O corpo de Freddy cai sem vida no chão. Surge Rosa pegando as coisas de Freddy na pensão aonde o tinha colocado, o dono da pensão reclama que é sempre a mesma coisa, eles vêem ficam uns dias e somem deixando tudo para trás. Dois policiais aparecem no bar levando a intimação para Enrique e Rosa darem seus depoimentos sobre o assassinato; o oficial informa que Enrique terá problemas porque o imigrante que trabalhava lá não tinha os documentos. O dono do bar termina de escrever o mesmo cartaz de "*Se necesita cocinero-parrillero*" que abriu o filme. E diz a Rosa que irão juntos à corte e que não comente com ninguém o que ocorreu no bar. Segue-se uma tomada da frente do bar com os policiais indo embora e Enrique colando o cartaz, inicia-se a música *Bolivia* de *Los Kjarkas* e aparecem os créditos. [155]

A tragédia que encerra o filme causa imenso impacto e a cena final funciona como uma demonstração pedagógica do preconceito cotidiano. Evidencia como os sistemas de representação excludentes atuam na reconstituição da integridade por meio da violência. Algo que acontece quando Oso ataca verbalmente Freddy após tentarem tirá-lo do bar, violência que depois se transforma em física e desemboca no aniquilamento do outro. O drama é acentuado pela forma como Enrique e os policiais tratam do assunto. Ele terá problemas, porque seu funcionário era imigrante ilegal e diz que Rosa não fale nada a ninguém. O silêncio perante o assunto impõe um novo ato de violência contra o boliviano Freddy. Reiterada pelo aviso "Se necesita cocinero-parrilero", que, como diz Christian Gundermann, "simboliza toda a brutalidade estrutural em um ambiente no qual o trabalhador imigrante não somente é substituível,

[155] Letra da canção "Bolivia": *Ser tu bravura, ser la fuerza y juventud, de tu letargo mudo, labró su inquietud, Bolivia... Quiero pegar un grito de liberación, después de siglo y medio de humillación, Bolivia… Quiero pegar un grito de liberación, después de siglo y medio de humillación. Quiero tengan tus días destino mejor, y el futuro sonría prometedor, Bolivia… En las faldas de tus cerros haré mi hogar, donde felices los niños irán a jugar, Bolivia... En las faldas de tus cerros haré mi hogar, donde felices los niños irán a jugar. Bolivia…*

mas também que sua morte (no cumprimento do dever) é um não-evento, um acontecimento que não se pode elaborar".[156]

Polêmicas em torno de Caetano

Em artigo publicado em agosto de 2003 na revista *Punto de Vista*, David Oubiña relativizou os sucessos do chamado *nuevo cine argentino* em geral e deu destaque particular à análise da obra de Adrián Caetano. Considerava que o diretor havia realizado um movimento reativo e anti-moderno no filme *Un Oso Rojo* (2002), acusando-o de reacionário. As críticas de Oubiña a Caetano foram embasadas em diversas declarações do diretor sobre sua concepção de cinema[157], questionando fortemente a idéia de cinema elitista, "de arte", e criticando o desprezo ou indiferença de grande parte dos diretores pelo público. O que se somava à sua admiração pelos filmes clássicos de Hollywood, sua capacidade narrativa e de comunicação com um amplo público.[158]

Crítica semelhante, contudo mais sutil, foi feita também por Emilio Bernini, ao apontar que o olhar estabelecido pelo diretor demonstrava uma posição de superioridade e de julgamento perante seus personagens, considerando que o cineasta construiu uma imagem das classes baixas a partir de valores morais da classe média que acabavam por proporcionar uma posição de distanciamento e recriminação na narrativa fílmica. [159]

Em seu artigo, Bernini argumenta que Caetano, pretende impactar certa classe média com a "apresentação direta, abrupta, do mundo anti-social", no caso de *Bolivia*,

[156] GUNDERMANN, Christian. "La obturación de los flujos. Deseo y objetividad en el Nuevo Cine Argentino", mimeo, 2005. APUD em AGUILAR, Gonzalo. *Obra citada*, 2006, p.174.
[157] ACUÑA, Claudia; NORIEGA, Gustavo. El oficio de Caetano. *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, nº91, p.32-37, out. de 1999.
[158] OUBIÑA, David. El espetáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino. *Punto de vista*. Buenos Aires: Siglo XXI, nº76, p.28-34, ago. 2003.
[159] BERNINI, Emilio. Un proyecto inconcluso: aspectos del cine contemporáneo argentino. *Kilometro111 – ensayos sobre cine: La escena Contemporanea*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, n°4, Out. 2003, p.101-105.

com o tema dos imigrantes e uma visão classes populares que mostra como estas articulam sua sociabilidade em grande medida por meio do preconceito, da exclusão e da violência, ora verbal, ora fisicamente. Contudo, as formas de representação estabelecidas por Caetano não deixam de corresponder, como afirma Bernini, às idéias do mesmo destinatário que ele pretende chocar, a classe média. O espectador dos filmes de Caetano é descrito, pelo autor, como aquele que compreende e julga, mas às vezes é surpreendido pelo que assiste. Seria então um espectador que não pertence ao universo dos filmes de Caetano, porém compartilha do "mundo ideológico do cineasta e de seu olhar sobre os párias sociais".

Desta forma, na proposição de Bernini, os filmes de Caetano induzem a um tipo de identificação cinéfila, que se relaciona não com os personagens e suas situações, mas com o modo como o cineasta os apresenta e o juízo estabelecido pelo olhar do diretor. Se existe alguma empatia com os personagens, ela acontece nas situações controladas pelo destino e pela tragédia, no caso de *Bolivia*, no momento do assassinato de Freddy por Oso. Assim, a situação em que se encontram os personagens é menos conseqüência de seus atos do que resultante de um estado das coisas no âmbito social.

Esta "ausência de cálculo" também ocorre em *Mundo Grúa.* As demissões de Rulo são apresentadas como fruto de forças exteriores e um pouco abstratas, a ART não o aprovou seu trabalho em Buenos Aires, problemas interromperam as obras em Comodoro Rivadavia. A situação social dos personagens de *Mundo Grúa* ocorre apesar deles. Todavia, no filme de Pablo Trapero, subsiste um pouco de autonomia para os personagens, Rulo poderia ter escolhido não ir para Comodoro Rivadavia. Soma-se a isso, o argumento de Bernini de que Trapero concede alteridade ao universo que

representa, enquanto Caetano realiza uma homogeneização que apaga a alteridade do mundo por ele relatado.[160]

Mariano Barsotti, todavia, discorda da postura adotada por Oubiña e Bernini em relação à obra de Caetano. A divergência de Barsotti se calca nos elementos que constituem a obra de Caetano e tornam possível pensá-lo como realizador de cinema autoral. Isso é fundamental para diferenciá-lo de um diretor artesanal interessado apenas em emocionar o público e que não possui características estilísticas ou preocupações no campo da linguagem. Barsotti ressalta os seguintes elementos:

> a representação de um mundo distanciado das convenções da classe média argentina (deixamos a palavra marginal para mais adiante); uma encenação em que são decisivas um tipo de oralidade, no sentido que recria o jargão de um setor social determinado; a ausência de uma cenografia no sentido tradicional (por uma evidente predileção pelos espaços já constituídos; a utilização de um elemento trágico. [161]

Com base neles, Barsotti argumenta que a obra de Caetano constitui a representação de um universo social que agrega tanto "a classe média erodida pela devastação menemista" quanto os setores despossuídos, que já se encontravam nesse lugar ao qual a classe média decaiu. Desta forma, Barsotti considera que Caetano retrata esses setores "tal qual o menemismo os deixou: unidos na pobreza e fragmentados na solidariedade". O que faz com que a delinqüência ou o assassinato a sangue frio que permeiam a obra de Caetano sejam expostos como problemas coletivos, e, portanto, questões de responsabilidade da sociedade e isentos de culpa individual.[162]

Dentro do debate acerca da obra de Adrián Caetano, e em particular de *Bolivia*, a reflexão mais rica nos parece ser a de Gonzalo Aguilar, o qual considera que o diretor

[160] BERNINI, Emilio. Un proyecto inconcluso… *Obra citada*, Out. 2003, p.102.
[161] BARSOTTI, Mariano. "Un espacio, un tiempo, una forma de narrar: aproximación al cine de Adrián Caetano"em PAULINELLI, María (coord.) *Poéticas en el cine argentino 1995-2005*. Córdoba: Comunic-arte, 2005, p.51-52.
[162] BARSOTTI, Mariano. *Obra citada*, p.52.

utiliza os estereótipos como forma de criticá-los. E mostra como os mecanismos narrativos estabelecem as identidades e naturalizam grupos nacionais ou étnicos a adjetivos de modo a lhes atribuir características intrínsecas. [163] *Bolivia* constitui assim uma expressão de si mesmo, ela relata uma história de preconceito e violência na medida em que a encena, expondo como a linguagem, tanto verbal quanto visual, atua ativamente na realidade e constitui também uma forma de violência, que no filme atinge o extremo da eliminação física do outro.

Ao realizar uma reflexão sobre a questão dos imigrantes na Argentina e o modo como eles são representados narrativamente utilizando os estereótipos na elaboração de uma crítica a essas representações, o risco assumido por Caetano é reafirmar os estereótipos ao reencená-los. Ainda que o filme mostre que são construções que ordenam o mundo de forma excludente na relação com o outro e que as formas como o filme é visto não são unívocas, como podemos perceber nas interpretações apresentadas anteriormente. A densidade de significação das imagens e das possibilidades de reflexão que podemos realizar a partir delas não é transparente. Por ser uma estância de mediação, ela está sujeita a transformações no âmbito da recepção, algo mais difícil de mapear. O que pudemos apresentar foram as concepções do diretor, a obra realizada – que evidencia diferenças em relação à visão do diretor – e as leituras estabelecidas por estudiosos do filme.

[163] AGUILAR, Gonzalo. *Obra citada*, 2006, p.166-174.

Cinema "industrial":
A trilogia de Juan José Campanella

Diferentemente do que acontece às produções do cinema independente, as obras de Campanella receberam cobertura, em geral, apenas dos grandes jornais, ocupando um espaço secundário nos debates da revista *El Amante* – mais importante periódico de cinema dedica-se principalmente a produção argentina independente – e mencionado nos estudos sobre cinema argentino, na maior parte dos casos apenas quando estes abordam questões relativas à produção industrial e aos resultados de bilheteria.[164]

Enquanto nos estudos internacionais que consultamos, no caso, publicações americanas e brasileiras, a menção aos filmes de Campanella acaba por incluir suas obras dentro da nova produção argentina, não necessariamente citam o nome *nuevo cine argentino*, em alguns aparecendo o termo "nova onda". Desta forma, não realizam a distinção de que o termo é empregado na Argentina estritamente para se referir às produções independentes. Em certos casos, se estabelece a distinção, assinalando as obras de Campanella como filmes de um "autor industrial".[165] Um dos motivos da

[164] Duas exceções são o capítulo que investiga as mudanças no mundo do trabalho em *O mesmo amor, a mesma chuva* no livro escrito por Santiago Druetta e o estudo da crítica literária *Gabriela Copertari* que dedica um capítulo à análise de *O filho da noiva*. O silêncio que mais chama atenção em relação aos filmes de Campanella encontra-se no livro de Joanna Page sobre capitalismo e crise no cinema argentino contemporâneo, nele a autora realiza somente duas rápidas menções a *O filho da noiva*, ao comentar produções argentinas que tiveram ampla distribuição internacional, e em seguida, destaca que mesmo essas obras dependem de subsídios. Apesar de realizar uma ampla análise dos principais filmes, tanto do cinema independente quanto do cinema "industrial", que mostram a relação entre capitalismo e crise na Argentina, elemento que se faz profundamente presente ao menos em *O filho da noiva* e *Clube da Lua*. Cf. DRUETTA, Santiago et alii. *A luz del trabajo: las representaciones de lo laboral en el cine argentino de los ´90.* Córdoba: Comunic-arte, 2005, p. 137-149. COPERTARI, Gabriela. *Desintegración y Justicia en el cine argentino contemporáneo*. Woodbridge, UK: Tamesis, 2009, p.95-114. PAGE, Joanna. *Crisis and capitalism in contemporary argentina cinema.* Durham: Duke University Press, 2009, p.12-13.

[165] A definição de "autores industriais" é proposta por Horacio Bernardes, Diego Lerer e Sergio Wolf, acerca de diretores que trabalham com uma estrutura narrativa clássica e com o cinema de gênero, e buscam inserir-se dentro de um modelo de cinema industrial, mas, ao mesmo tempo, desenvolvem em suas obras um olhar pessoal. Entre os diretores classificados desta forma, os autores citam Marcelo Piñeyro, Fabián Bielinsky, Juan José Campanella, Lucho Bender, Daniel Burman, Eduardo Milewicz e Fernando Spiner. BERNARDES, H.; LERER, D.; WOLF, S. "De la industria al cine independiente: ¿hay 'autores industriales'? em BERNARDES, Horacio et alii. *Obra citada*, p.119-132.

constante menção à obra de Campanella, principalmente em estudos fora da Argentina, é a circulação de seus filmes, dentro da produção cinematográfica argentina recente. Seus filmes são as obras de mais fácil acesso – se compararmos a maior parte da produção argentina contemporânea. O lugar de destaque que Campanella ocupa junto aos jornais e ao público se deve a dois fatores em particular. O uso de um modelo narrativo que dialoga com o a matriz hollywoodiana, mas que também mantém vínculos com a tradição do melodrama argentino. E, em segundo lugar, o uso que faz da situação política e social argentina como pano de fundo para suas histórias. Elemento que somado ao uso do gênero melodramático cria uma relação alegórica, ao estabelecer por meio de um espelhamento entre a vida dos personagens e a situação moral e social da classe média argentina. Exibindo uma representação da Argentina que aos olhos da crítica e do público é vista como um retrato do país, questão que pretendemos problematizar.

O contraste que realizamos entre a produção independente e o cinema "industrial" não pretende estabelecer dicotomias do tipo "cinema de arte" versus "cinema comercial", consideramos que tanto a produção independente quanto a ligada a estúdios são cinema, na duplicidade que ele estabelece sendo uma arte e um produto. Sem dúvida, existem diferenças de linguagem, temas, público e circuito, sendo que grande parte da limitação de circulação existente ao cinema independente deve-se aos interesses de distribuidoras e exibidores.

Entretanto, a importância de mencionarmos a obra de Juan José Campanella serve como contraste para se perceber as mudanças trazidas pelo *nuevo cine argentino* em termos de estética e, em que medida, ela influenciou a produção "industrial". Assim como percebermos qual a representação da crise presente nesses filmes, os quais foram os mais vistos pelo público argentino e internacional.

Diretor

Juan José Campanella nasceu em Buenos Aires, em 1959, e estudou cinema na Universidad de Avellaneda, entre 1979 e 1983.[166] Seu primeiro longa-metragem realizado em Super-8, *Victoria 392* (1982), marca sua primeira parceria com o ator Eduardo Blanco e com o roteirista Fernando Castets, o qual participou como co-diretor do filme que não estreou comercialmente.[167] Em 1988, viajou para os Estados Unidos aonde estudou cinema e televisão na Universidade de Nova Iorque, no mesmo ano, seu curta-metragem de ficção científica *The Contortionist* foi premiado no *N.Y.U. Films Festival*.[168] Dirigiu dois filmes nos EUA, *The Boy Who Cried Bitch* (1991) e *Love Walked In* (1997), este último baseado em romance do escritor e filósofo argentino José Pablo Feinmann.

Retornou a Argentina em 1999, quando realizou seu primeiro longa-metragem no país lançado comercialmente, *O mesmo amor, a mesma chuva* (*El mismo amor, la misma lluvia*), com roteiro seu e de Fernando Castets e a participação dos atores Ricardo Darín e Eduardo Blanco. A parceria com este trio rendeu mais dois filmes, que misturam melodrama e comédia, *O filho da noiva* (*El Hijo de la Novia,* 2001), indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2002 e *Clube da Lua (Luna de Avellaneda,* 2004), ambos, sucesso de bilheteria na Argentina.

Em 2009, lançou seu quarto longa-metragem argentino, o filme policial *El secreto de sus ojos*, baseado no livro de Eduardo Sacheri, que obteve sucesso de público

[166] Atual Escuela de Arte Cinematográfico de Avellaneda (EDAC).

[167] Há discordância entre os dados encontrados. Enquanto no dicionário de diretores do cinema argentino de Adolfo Martínez consta que o filme não estreou comercialmente, o site Cine Nacional (base de dados online sobre cinema argentino) indica na filmografia de Juan José Campanella que o filme não estreou comercialmente, entretanto, na ficha técnica do filme aparece como data de estréia 19 de outubro de 1984, a mesma data consta no Internet Movie Database (IMDB). Em entrevista ao *Clarín* o diretor disse que o filme foi exibido no cinema do Teatro San Martín. DOMINGUE, Walter. Volver a pensar en argentino, *Clarín,* Buenos Aires, 12 ago. 2001.

[168] MARTÍNEZ, Adolfo C. *Diccionario de directores del cine argentino: de comienzos del sonoro a nuestros días.* Buenos Aires: Corregidor, 2004.

com 2,5 milhões de espectadores na Argentina e foi premiado com o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2010.[169] O diretor mais importante da produção *mainstream* argentina reside nos EUA, onde trabalha dirigindo seriados para TV norte-americana, como *Law & Order: Special Victims Unit* (2000-2009), *House* (2007 e 2009) e *30 Rock* (2006). [170] Algo importante de assinalar, pois demonstra os lugares ocupados por este cineasta e o conhecimento que ele possui tanto do modo de produção quanto do estilo narrativo característicos do *mainstream* norte-americano. Elementos que utiliza na composição de suas obras argentinas, aliando-os à tradição narrativa melodramática do cinema clássico argentino (1940-1950) e características da cultura argentina contemporânea.

O mesmo amor, a mesma chuva / *El mismo amor, la misma lluvia* (1999)

Quando retornou à Argentina, umas das transformações que mais chamou a atenção de Campanella foram os efeitos negativos da década de 1990 à classe média, historicamente o maior setor social do país. *O mesmo amor, a mesma chuva*, uma comédia romântica, mostra a queda moral de um indivíduo de classe média, o escritor de contos e jornalista Jorge Pellegrini (Ricardo Darín), anti-herói que protagoniza o filme, ao longo da década de 1980 e 1990. O eixo da história é a história de amor de Jorge com Laura Ramalo (Soledad Villamil), garçonete, aspirante a atriz e,

[169] Até então o único filme argentino premiado com o Oscar era *História Oficial* (Luis Puenzo, 1985), e outros quatro filmes argentinos já haviam sido indicados ao prêmio: *La tregua* (Sergio Renán, 1974), *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984), *Tango* (Carlos Saura, 1998) e *O filho da noiva* (Campanella, 2001). A indicação, em 2001, e a vitória, em 2009, do Oscar, não é um mero prêmio, evidencia o sucesso de um tipo de cinema. E acarreta conseqüências práticas nas políticas de fomento existentes na argentina, enunciando qual tipo de cinema se prefere produzir. Como assinalou Leonardo D'Espósito, recentemente Liliana Mazure, presidente do INCAA, propôs a criação de *focus group* com os espectadores para ver qual o cinema argentino que preferiam. O que pode comprometer a pluralidade/heterogeneidade da produção cinematográfica, tanto em termos de produção quanto esteticamente. D'ESPÓSITO, Leonardo. Una mala excusa. Disponível em <http://www.elamante.com/content/view/2511/1/> (acessado dia 8 de março de 2010)

[170] O período refere-se ao ano em que dirigiu episódios nessas séries.

posteriormente, artista plástica. Enquanto vemos as transformações ocorridas na vida dos personagens, que incluem os amigos e colegas de trabalho de Jorge e Laura acompanhamos as mudanças ocorridas na Argentina da ditadura militar até os anos 1990, sob o neoliberalismo de Carlos Saul Menem.

Enquanto a história de amor entre Jorge e Laura desenvolve-se pelas ruas e restaurantes de Buenos Aires ou em espaços residenciais, o principal espaço coletivo da história é a redação da revista *Cosas*, na qual trabalha Jorge.[171] Espaço de ação a partir do qual o diretor mostra as transformações ocorridas na Argentina, que funcionam como referentes temporais que marcam a mudança dos personagens e o declínio moral de Jorge: o fim da ditadura, a guerra das Malvinas, a vitória de Alfonsín, a posse de Menem. Mencionaremos alguns momentos do filme, de forma a evidenciar como a obra aborda e representa estes episódios da história argentina.[172]

Entre os personagens secundários que trabalham na *Cosas*, temos o justicialista Roberto (Eduardo Blanco), secretário de redação, que com o fim da ditadura torna-se chefe de redação; Antonio Márquez (Ulises Dumont), jornalista político da revista, compõe a oposição política a Roberto, por ser partidário da União Cívica Radical, contudo ambos são amigos; Micky (Rodrigo De la Serna), jovem jornalista que chega ao posto de subdiretor, transforma-se com a ascensão, de um rapaz que respeita os colegas a um chefe arrogante; por fim, Mastronardi, ex-jornalista da revista, exilado político nos primeiros anos da ditadura, ao retornar ao país tenta retomar seu trabalho, todavia, Roberto não o contrata argumentando apesar de a situação política ter se

[171] O nome da revista é visto reproduzido repetidamente na parede de entrada da redação e cria um efeito visual que permite ler o nome da revista como "Ascos", como assinalou o crítico Pablo Scholz. SCHOLZ, Pablo. Lograda comedia romántica. *Clarín*, Buenos Aires, 16 set. 1999.

[172] O espaço concedido por Campanella ao contexto político argentino em sua comédia romântica é tão grande que o crítico Gustavo Noriega reprova o diretor: "Campanella ha olvidado la lección número uno del cine de Hollywood: cuando se cuenta el romance de Jorge e Laura, nada es más importante que Jorge y Laura. Y muchísimo menos Galtieri, Alfonsín y Menem". NORIEGA, Gustavo. A mitad de camino. *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, ano 8, nº91, p.23, outubro 1999.

flexibilizado, “as listas seguem”, Mastronardi, acaba morrendo em sua casa sobre seu instrumento de trabalho (a máquina de escrever) e, posteriormente, com o fim da ditadura é homenageado pela revista.

O filme começa com Jorge Pellegrini, protagonista e narrador do filme, nos anos 1990 junto a seus amigos, comentando sobre a idéia que teve para um conto – seqüência que será também o final do filme. O conto mencionado pelo protagonista é o próprio filme que relata a vida de Jorge ao longo de duas décadas. O personagem se apresenta, enquanto a câmera passeia por seu apartamento, vemos uma imagem de Julio Cortázar, e em seguida, Jorge à máquina de escrever enquanto sua voz em *off* questiona sobre as formas narrativas

> - Dejemos que los genios jueguen con las formas, yo, bueno,yo soy yo, Jorge Pellegrini, revelación de la literatura argentina en 74. Premio America en 75, que me gasté en viaje a Europa en el 76. Tres meses después, Europa bárbara, Argentina en la lona y yo en la Argentina. ¿Qué hacer con tanto talento, poca salida, y menos entradas? Seguir escribiendo, donde sea. Esta revista se llama “Cosas”.

A apresentação que o personagem faz de si expõe sua trajetória no campo literário e a situação do país “Argentina en la lona”, a qual afeta sua prática literária, mas não o impede de seguir escrevendo, na busca por uma elevação na realização da sua arte, o que evidencia uma dignidade inicial do personagem ao persistir apesar das circunstâncias.

Em seguida, vemos o personagem na redação da revista, e somos assim apresentados aos personagens secundários: Roberto, Antonio Marquez, Micky, Mastronardi e Leti, garota que Jorge convida para ir a uma sessão de cineclube, aonde é apresentado um curta-metragem *Tormentos Aislados* baseado no conto “Despojos”, escrito por Jorge. A adaptação é considerada um fiasco pelo protagonista, contudo,

durante a exibição do filme ele conhecerá Laura, atriz do curta. Este episódio marca o início da história de amor que é o eixo do filme. Estamos, então, no ano de 1980.

No segundo encontro de Jorge e Laura, o casal encontra-se num bar que é surpreendido por uma batida policial, Laura está sem documentos e é presa, Jorge tenta ajudá-la e acaba preso também. Na prisão, Jorge mostra-se inquieto, um rapaz comenta para que não se preocupe, pois como foi fichado não corre perigo, o problema é quando não tiram as digitais. O filme alude dessa maneira aos desaparecidos, pessoas assassinadas pela ditadura militar.

Salto temporal, 1982. Vemos a redação da revista *Cosas*, uma bandeira da Argentina pende sobre a entrada[173], os funcionários diante de TV, o ditador Leopoldo Galtieri faz um pronunciamento, a voz em *off* de Jorge anuncia,

> Y volvio la fiebre del importado. Esta vez, causava furor la confección inglesa de un ejército de primera calidad. El gobierno, ebrio de orgullo por su êxito nacional decidió ampliar sus horizontes y nuestra capacidad de asombro.

Simultaneamente à fala de Jorge: um plano frontal da TV, uma garrafa de vinho é colocada à esquerda da TV, plano com o rosto de Jorge perplexo, plano em close da TV, de modo que o rosto de Galtieri fique distorcido pelo grosso vidro da garrafa, enquanto o general diz "Al gran pueblo Argentin, ¡salud!", reiterando imageticamente a ebriedade do governo. O jornalista de assuntos políticos Márquez pronuncia satiricamente, "Parto a Cancillería, no quiero perderme esta jornada de gloria, la arrogancia británica postrada ante el alcoholismo criollo". A guerra das Malvinas é dessa forma apresentada como um acontecimento resultante da embriaguez nacionalista do governo, que assombrou a população, que apenas assiste com espanto o que passa. Como reiteradamente assinalou Beatriz Sarlo, é consenso na memória da sociedade

[173] Inicialmente, esta única bandeira se faz presente na redação, após o início da guerra, dezenas de bandeiras tomaram conta da redação da revista.

argentina que a culpa pelas Malvinas é dos militares, todavia, algo que não costuma ser lembrado, é o fato de que grande parte da população apoiou, num nacionalismo recém-descoberto, essa aventura da ditadura militar.[174]

No plano do romance, Jorge trai Laura, ao dormir com Carola. Com o fracasso da guerra, o retorno à democracia. Vemos Jorge na redação da revista, o ano é 1983, Márquez aparece cantarolando "*¡Adelante, radicales! ¡Adelante sin cesar!*", a marcha da União Cívica Radical (UCR). Entrega lenços ao justicialista Roberto para que ele distribua entre o pessoal da unidade básica, e recebe como resposta que eles, os radicais, desfrutem cada momento, porque com "la garcada" que irão fazer, na próxima os justicialistas voltarão ao governo. Então, a voz em off do protagonista assevera, enquanto vários planos dele à máquina de escrever evidencia a passagem do tempo,

> Y se vino la democracia, nomás. Una democracia joven, una democracia linda, virgen. Y, si es joven, linda y virgen con nosotros, mejor que se cuide. Fue una época de mucha pasión, de gran alegria. Yo me enterre en mi trabajo, durante dos años cumpli con una vieja meta. En junio del 85, lo superé a Dostoievski en paginas escritas. Pero había un cuento que no se dejaba escribir. [MASTRONARDI, aparece datilografado no alto da folha de papel] Le faltaba algo, um hilo conductor, una imagen.

[174] "Para a ditadura militar, a aventura nas Malvinas foi uma ocasião para tentar construir uma unidade nacional indispensável à sobrevivência política de seu regime. Enquanto no teatro da Argentina continental, durante os meses de guerra, esse objetivo foi parcialmente alcançado, na medida em que milhões de pessoas encontraram, num patriotismo recém-descoberto no dia 2 de abril, um ponto de identidade que, como tantas outras coisas, a própria ditadura havia corroído". SARLO, Beatriz. "Não esquecer a Guerra das Malvinas" em *Paisagens Imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: EDUSP, 2005, p.47. "De um modo mais terrível, já que houve centenas de mortos, a Guerra das Malvinas também levou o povo às ruas e provocou, durante algumas semanas, um estado de exaltação coletiva que se parecia bastante com a celebração de uma vitória popular quando, na realidade, tratava-se de uma cumplicidade sinistra e definitiva. (...). Dezenas de milhares de argentinos, os olhos cobertos pela bandeira nacional, amordaçados pela bandeira da pátria, aglomeravam-se diante do balcão do qual o ditador Leopoldo Galtieri anunciava os avanços bélicos dos combatentes. Os argentinos têm muita dificuldade em reconhecer a existência miserável dos veteranos das Malvinas, e por isso é necessário examinar as recordações, particularmente nebulosas, da embriaguez patriótica vivida em abril de 1982. Não se pode olhar para os veteranos, vítimas vivas da ditadura, sem deixar de lembra que em todas as praças do país pretendeu-se acreditar que eles seriam os heróis de um processo de liberação territorial. Elas, as vítimas, pelo fato de continuarem vivas, são as provas materiais de um ato de irresponsabilidade coletiva que procurou apoio no impulso cego do nacionalismo". SARLO, Beatriz. "Mundiais de futebol" em *Tempo presente.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p.122-123. A Guerra das Malvinas é um acontecimento bastante traumático para os argentinos, percebe-se isso no número pequeno de filmes de ficção que abordam o assunto, podemos citar entre eles *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamín, 1984), *El visitante* (Javier Olivera, 1999), *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005) e *Palabra por palabra* (Edgardo Cabeza, 2008).

Quando Jorge pronuncia “una imagen”, um plano com desenhos do obelisco de Buenos Aires, representando o ressurgimento da Argentina. Os desenhos são de Sebastián Mastronardi, filho do jornalista Mastronardi, homenageado por ser um “lutador durante a ditadura”. Sebastián declara emocionadamente que era muito jovem quando seu pai morreu, mas que sua mãe lhe contou como todos o apoiaram durante a ditadura, ao mesmo tempo, vemos então planos com os rostos de Jorge e Roberto, ambos mostram-se atormentados pela culpa, pois não ajudaram Mastronardi quando este lhes pediu auxílio para retomar seu trabalho.

O retorno à democracia é mostrado como um momento de mudança e tentativa de acerto de contas com a memória da ditadura. A revista homenageia Mastronardi, pois, de acordo com Roberto, ficou como uma espécie de símbolo da ditadura, e simultaneamente realiza uma reforma em sua estrutura, para dissociar-se de tal imagem. A revista terá uma nova sessão dedicada a temas que atraiam público jovem, que para Roberto resume-se a “rock”. Micky será promovido e cuidará desta nova sessão. Roberto comunica a Jorge que o protagonista será o novo crítico de cinema e teatro da revista, pois com a mudança o periódico não publicará mais contos. Jorge enfurece-se, pede demissão e dedica-se então a seus contos, finalmente consegue escrever o conto sobre Mastronardi. Empenha, então, as energias e todo o dinheiro que tem para realizar a montagem da peça “Allá en el cielo”, baseado em seu conto sobre Mastronardi. Sua tentativa de acertar as contas com o passado. A peça é um fracasso. Laura aparece para assistir a peça, que não é apresentada, por falta de público mínimo. Jorge a vê na platéia e briga com os outros produtores para que haja função. Ela espera à porta do teatro para falar com ele, que não aparece. Ao ir embora, escuta alguém chamando por ele na porta lateral, e entende que ele não quer falar com ela e vai embora triste. Há, então, uma

seqüência, no planetário, aonde Jorge sonha com Mastronardi, este pede ao amigo que cuide de seu filho.

Avanço no tempo, o ano é 1987, sua função na narrativa é unicamente desenvolver a trama amorosa do filme. Jorge está com uma nova namorada e almoça com Roberto e Marita, amiga de Laura que conheceu Roberto quando Jorge e Laura namoravam. Após o fracasso de sua peça, o protagonista aceitou o emprego de crítico de teatro e cinema na revista. Roberto e Marita anunciam que vão se casar, Marita comenta que Laura também se casará. Jorge fica incomodado, e em seguida, vemos uma seqüência na qual ele segue Laura e finge encontrar-se por acaso com ela. Conversam, e Jorge tenta sem sucesso recuperar a relação com Laura.

Novo corte temporal, imagens televisivas de um pronunciamento de Alfonsín, o ano é 1988, e o presidente diz "No creo que sean productores agropecuarios los que tienen este comportamiento, son los que muertos de miedo se han quedado en silencio cuando acá vinieron a hablar en representación de la dictadura".[175] Vemos então um plano Márquez ao fundo profere apoio ao governo, "sí, señor" e Roberto em primeiro plano mostra sua discordância. Novas imagens na TV concedem a falsa impressão de continuidade, escutamos "¡Viva la patria! ¡Viva el doctor Carlos Saul Menem!" e imagens exibem a posse de Menem, é o ano de 1989.

O filme avança então para os anos 1990, enquanto até então os letreiros identificavam precisamente o ano, agora aparece somente "los 90". Jorge está sentado em um café, seu rosto exibe um olhar vazio e indiferente, assinalando seu cinismo, encontra-se com Manlio, diretor que realizou o curta-metragem baseado no conto de Jorge, em 1980. Este agora é o diretor da peça sobre a qual Jorge deve fazer uma crítica

[175] Este pronunciamento de Alfonsín foi realizado na abertura da exposição rural de 1988, em momento de grande tensão entre governo e produtores agropecuários ligados à *Sociedad Rural* e outras similares devido ao "Plano Primavera", criado na tentativa de recuperação econômica que tentou deter a inflação por meio do controle de preços, tarifas públicas e congelamento dos salários estatais.

para Cosas. O jornalista diz que não vai publicar a crítica, por que não gostou da peça, achou demasiado "infantil" e "pretensiosa". Porém, comenta que pode ajudar e escrever uma boa crítica se Manlio lhe pagar 500 dólares. O caráter do protagonista alude ao estado do país nos anos 1990. Tal como o país, Jorge tornou-se corrupto. O jornalista, durante o casamento de Márquez e Leti, recebe um telefonema de Manlio, combinam se encontrar para realização do pagamento. O protagonista chega ao local combinado e depara-se com Laura, considera uma coincidência, e descobre que ela é uma das produtoras da peça, Laura demonstra-se decepcionada com a atitude de Jorge Pellegrini. Desorientado, ele rejeita o dinheiro e diz que ajudará a peça assim mesmo.

Na seqüência seguinte, voltamos para a redação da revista. Márquez está com sua filha recém-nascida, apresentando-a aos colegas. Aparece Micky, agora subdiretor, completamente transformado, nas roupas, no gestual e forma de falar, o jovem que era um respeitoso aprendiz na revista tornou-se um arrogante chefe. O subdiretor informa Márquez que o artigo relativo ao plano econômico não será publicado, pois precisa de espaço para a notícia sobre a relação entre um senador e uma vedete, a qual deve ser escrita por Márquez. Este responde "Yo soy editorialista político, y esto es chisme, pachanga, cotilleo, farándulo", o subdiretor rebate autoritariamente "Que yo sepa, Perales es senador, lo que es un senador es política, no es chisme, ni farándula. Tres paginas, y es tapa". O velho jornalista recusa-se a escrever sobre fofocas e entra em conflito com Micky, que lhe diz, "¿Qué le importa a la gente lo que hace un senador en el Congreso?". E acusa Márquez de ter um ataque de dignidade. Este responde que a dignidade não vem por ataque, ou se tem ou não se tem. Márquez é demitido e encara os colegas dizendo: "¿No les da vergüenza?".

O conflito entre Micky e Márquez funciona narrativamente para a retomada de consciência por parte do protagonista. O episódio deixa Sebastián, filho de Mastronardi,

desiludido, o garoto se dá conta de que assim como nada fizeram para ajudar Márquez, os colegas não apoiaram seu pai. Ele queima textos de Jorge e os seus próprios desenhos e o protagonista conversa com o jovem, admite que não fizeram por Mastronardi e tenta argumentar que era uma época muito difícil. Sebastián diz "Al final, como se sufrieron más los que quedaron vivos de los qiue murieron". Jorge, então, consciente do declínio moral, tenta o suicídio. É salvo pelo colega Roberto.

Após a tentativa fracassada de suicídio ocorre uma festa em homenagem a Márquez, aonde os colegas anunciam que os doze empregados restantes da revista irão fazer uma "vaquinha" para ajudar o velho jornalista, enquanto ele não conseguir trabalho. Na festa Jorge encontra Laura, descobre-se, que a idéia de dar apoio financeiro à Márquez partiu de Jorge, fato que redime o protagonista. Recuperada sua dignidade, Jorge reaproxima-se de Laura. Na conversa final entre Jorge e Laura, o protagonista confessa seu fracasso ao dizer "Yo siempre pense que lo que tocara, se iba a convertir en oro. Mira vos. Todo lo que toco se convierte en mierda". Laura responde: "No está mal, para empezar". Sua atitude ao apoiar Márquez, sinaliza a possibilidade de um recomeço e anuncia uma promessa de futuro. Então, repete-se a seqüência inicial, do jornalista junto aos amigos debaixo de chuva, comentando sobre a idéia que teve para um conto, "es un épico, comienza hace unos años, como en los 80".

Desta forma, o filme estabelece a chance de esperança no futuro, apesar do declínio vivido pelo protagonista – de escritor idealista nos anos 1970 a crítico corrupto – e pelo país ao longo dessas duas décadas. Apesar da história se concentrar em um único indivíduo, podemos considerar que seus colegas de trabalho constituem o universo familiar de Jorge, que permite sua redenção e o reestabelecimento de um mundo ordenado, apesar da decadência pela qual passou e a desordem neoliberal que toma conta do país.

O filho da noiva / *El hijo de la novia* (2001)

Esta obra de Campanella, conta a história de Rafael Belvedere (Ricardo Darín), homem de classe média de 40 anos, divorciado e sem ideais, que trabalha administrando o restaurante que herdou dos pais, deixando sua família (pais, filha e namorada) em segundo plano. O começo do filme apresenta os personagens e mostra a situação de queda na qual se encontra Rafael, seu restaurante está à beira da falência e sua relação familiar extremamente deteriorada. Sua mãe, Norma (Norma Aleandro), sofre de mal de Azheimer e está internada em um asilo há alguns anos, Antonio/Nino (Héctor Alterio), pai de Rafael, a visita todos os dias, diferentemente do filho que pouco a vê. Logo no começo do filme, Nino visita Rafael e o convence a ir visitar Norma, relembra-o que faz um ano que ele não a encontra, o protagonista diz que não faz tanto tempo, e seu pai lhe lembra que a última vez que a visitou foi em seu aniversário há exatamente um ano.[176]

Há um motivo para Rafael evitar encontrar sua mãe, ele sente culpa, pouco antes dela adoecer, mãe e filho tiveram uma exasperada briga, porque ela queria que ele fosse advogado e ele decidiu largar a faculdade. E com a doença, Rafael não pode se

[176] Os atores Hector Alterio e Norma Aleandro já haviam trabalho três vezes juntos – em *Los siete locos* (Leopoldo Torre Nilsson, 1973), *La Tregua* (Sergio Renán, 1974) e *História Oficial* (Luis Puenzo, 1985) – sendo que no filme de Puenzo eles também desempenhavam o papel de marido e mulher. É curioso que o filme de Campanella traga novamente o casal de *História Oficial*, agora num contexto pós-menemismo, e a atriz que antes interpretava o papel de uma professora de história que descobria que a filha era uma criança seqüestrada pela ditadura, filha de militantes políticos, presos e assassinados pelo regime militar, seja agora uma mulher que sofre de Alzheimer. Essa leitura de Norma como a Argentina sem memória sobre as atrocidades da ditadura não parece ser sugerida explicitamente pela obra de Campanella, algo que pode ser visto sobre o silêncio em torno desta questão existente na bibliografia e em críticas, apesar do fato do casal de atores ser emblemático na história do cinema argentino, e de que não se deveria menosprezar tal escolha do diretor para seu filme. O único estudo que comenta sobre tal assunto é a obra de Graciela Copertari, apesar da autora não se referir ao famoso filme de Puenzo, ela argumenta que o filme de Campanella permite ler Norma como uma metáfora da Argentina, a mãe-pátria, não só como símbolo de uma Argentina de uma idade de ouro que desapareceu ou está agonizante ("muerta em vida"), mas como a construção deliberada de uma Argentina sem memória. COPERTARI, Gabriela. *Desintegración y Justicia en el cine argentino contemporáneo*. Woodbridge, UK: Tamesis, 2009, p.111.

desculpar com a mãe e mostrar que apesar de não ter sido advogado tinha conseguido algumas vitórias no restaurante. Todavia, com o fracasso ressurgindo, não só nos negócios, mas também no âmbito doméstico, o divórcio, a filha com quem mal se relaciona e prefere ficar com a mãe mesmo nas quintas-feiras, dia em que deve passar com o pai, Rafael volta sente que ter se mostrado um inútil, tal como sua mãe temia que acontecesse caso ele não se formasse advogado. No momento em que Rafael e Nino vão para o asilo, o pai confessa ao filho o amor que sempre teve e continua a ter pela esposa, diz ter realizados todas suas vontades, menos uma: casar-se na Igreja. O motivo é que Nino era um ateu socialista, e Norma em respeito a seus ideais, renunciou em amor ao marido, ao seu sonho de moça de bairro de se casar na Igreja. Rafael considera um delírio do pai, dado a doença de Norma, mas Nino insiste que foi a única coisa que não fez por ela, e devido a sua maturidade, gostaria de poder realizar este antigo desejo da esposa e lhe proporciona esta alegria antes de morrerem.

Desta forma, o filme apresenta seus personagens e o estado em que se encontra a vida de Rafael. A mudança na história acontece no momento em que Rafael sofre um infarto, a consciência de mortalidade propiciada pela situação de quase morte, faz o personagem repensa sua vida. A cena de Rafael caído após o ataque cardíaco é reveladora, o plano compreende um *close* do rosto do personagem sobre uma antiga foto de sua família, que ele havia recente encontrado, da foto sobre a qual seu rosto jaz vemos apenas sua mãe Norma.

Após o infarto, Rafael decide ajudar o pai e apoiá-lo na realização do casamento. Opta também por vender o restaurante e dedicar-se mais à sua filha Vicky (Gimena Nóbile). E depois de terminar com sua namorada, Naty (Natalia Verbeke), se dá conta que ela é sua grande paixão e acaba reconquistando-a ao fazer uma declaração de amor pelo interfone, após ser barrado pelo segurança do prédio aonde ela vive.

Então, Rafael e Nino iniciam os preparativos do casamento, ao falar com o padre, são informados de que dependerão da decisão do Conselho de Direito Canônico, já que a noiva sofre de Alzheimer. Ante a falta de discernimento em que se encontra Norma, do ponto de vista médico, o Direito Canônico, nega a realização por parte da Igreja do casamento entre Nino e Norma. Rafael então encena a cerimônia tendo como padre, Juan Carlos (Eduardo Blanco), seu amigo de infância, com quem perdeu contato há mais de duas décadas e que recentemente reencontrou Rafael. Juan Carlos trabalha como ator, na verdade como figurante, ao encenar a cerimônia de casamento, Rafael concede ao pai a chance de realizar o sonho de Norma e ao amigo a possibilidade de interpretar seu mais importante personagem. A atitude do protagonista evidencia a valorização do sentimento e do sonho perante os obstáculos e limitações da racionalidade material que rege a realidade.

A cerimônia simulada evidencia a reconstrução de uma identidade argentina popular, no pastiche cômico do melodrama de Campanella. Como demonstra Gabriela Copertari, o discurso do "padre" Juan Carlos ao casar Norma e Nino é um pastiche do Gênesis bíblico e do *Martín Fierro*, de José Hernández, a "Bíblia *criolla*".[177] Citamos a fala de Juan Carlos:

> En el principio Dios creó los cielos y la tierra y tinieblas cubrían la superficie del abismo, eh, superficie del abismo. Mientras el espíritu de Dios aleteaba, aleteaba sobre la superficie de las aguas, dijo Dios: haya luz. Y hubo luz. Vio Dios esa luz, estaba bien, le pareció. Y separó entonces Dios la luz de las tinieblas, ¿verdad? Llamó Dios luz a la luz, día, y a las tinieblas llamó noche. Y atardeció y amaneció el día [. . .] así podríamos seguir por los siglos de los siglos [. . .]. El señor, que observa todas nuestras acciones y pensamientos, nos permite hoy celebrar el matrimonio de Norma y Antonio. El señor quiso que todas sus criaturas tuvieran una razón de ser, un sentido. *Dios formó lindas las flores, delicadas como son, les dio toda perfección y cuanto él era capaz, pero al hombre le dio más cuando le dio el corazón. Le dio claridad a la luz, juerza en su carrera al viento, le dio vida y movimiento dende el águila al gusano, pero más le dio al cristiano, al darle el entendimiento*. (grifo meu)

[177] COPERTARI, Gabriela. *Obra citada,* p.105.

A justaposição entre a Bíblia e a obra de Hernández, tem como objetivo reinscrever a noção de discernimento no mundo dos afetos, no universo melodramático que Campanella constrói. Em oposição à lei da Igreja, que por meio do Direito Canônico vincula discernimento à razão, o filme ressignifica tal noção no segundo trecho da fala de Juan Carlos, ao relacionar coração a entedimento, como argumenta Copertari.[178]

Realizado o casamento, a festa é feita no estabelecimento recém adquirido por Rafael localizado na esquina próxima ao seu antigo restaurante. Seu novo negócio é um restaurante de bairro, mais simples que o antigo, Rafael reinicia sua vida com seu próprio negócio, criando tal como seus pais o seu restaurante familiar e termina o filme tendo recuperado a estabilidade financeira e das relações familiares. A cena final mostra Nino, Rafael e Norma, na frente do novo restaurante do filho, posando para uma foto familiar, a qual constitui um paralelo ao retrato de família de quando Rafael era criança e que é visto no começo do filme e na cena do infarto de Rafael. O recomeço exibido pelo protagonista funciona como metáfora para o país, o retorno aos valores tradicionais locais, como possibilidade de recuperar o passado perdido e garantir um futuro de felicidade.

A família constitui em *O filho da noiva* o lugar de refundação, como se o tempo não tivesse transcorrido, de modo que se posso recuperar uma Argentina que desapareceu simbolizada no sorriso de Norma, de acordo com Copertari.[179] Esta recuperação impossível é realizada pelo filme, através da anulação imaginária da história, que pode ser vista, por exemplo, no começo do filme, na seqüência em que Rafael conversa com o representante dos investidores italianos interessados em comprar seu restaurante. Para convencer Belvedere da necessidade em vender seu negócio, o

[178] COPERTARI, Gabriela. *Obra citada,* p.106.
[179] COPERTARI, Gabriela. *Obra citada,* p.110-111.

advogado lembra-o das dificuldades financeiras e da crise econômica que assola o país, e recebe como resposta de Rafael:

> - ¿Cómo "esta" crisis? ¿Cuándo no hubo crisis acá? Quiero decir, si no hay inflación hay recesión, y si no hay recesión hay inflación, si no es el Fondo Monetario es el Frente Popular, la cuestión es que si no es en el frente es en el fondo pero siempre alguna mancha de humedad en esta casa hay.

A fala de Rafael *des-historiciza* a situação sócio-econômica do país, ao naturalizar o estado de crise como algo constante na história argentina. Como sugere Copertari, a fala de Rafael evidencia seu movimento de ahistoricização, ao mencionar *Frente Popular*, nunca houve um movimento político chamado Frente Popular. A dicotomia que estabelece ao mencionar "Frente Popular" e "Fundo Monetário" enuncia os dois "agentes" que sempre desestabilizam o país, "frente popular" como símbolo daqueles que "lutam por um mundo melhor" e "fundo monetário" como símbolo do capital transnacional. Em face dessas duas ameaças, o filme de Campanella aponta como solução, a família e o retorno a um restaurante de bairro, retomando o ponto inicial do filme quando Rafael era criança e seus pais mantinham seu restaurante, e tendo o sorriso de Norma como símbolo do passado de ouro que pode ser recuperado por meio da integração familiar.

Clube da Lua / *Luna de Avellaneda* (2004)

O roteiro do filme surgiu quando Campanella e seus colaboradores trabalhavam no conto "Esperándolo a Tito" do escritor Eduardo Sacheri, sobre times de futebol, em conjunto com Atilio Pozzonbón, que conhece esse universo, e convidou o grupo para visitar a Juventude Unida de Llavallol, para que conhecessem como funcionavam os clubes de bairro. Ao se deparem com o clube e seus sócios, a equipe do filme

considerou que era mais urgente, nesse período de intensa crise econômica, contar a história de um clube social de bairro e a relação do indivíduo com a comunidade.[180]

Depois de ter contado a história de um indivíduo em *O mesmo amor, a mesma chuva*, e em seguida, dedicar-se a uma narrativa sobre a família em *O filho da Noiva*, a história de *Clube da Lua*, relata não a queda de uma pessoa ou de uma família, mas de toda uma comunidade de classe média, através da crise de um clube social de bairro que está a ponto de ser vendido para que se construa em seu lugar um cassino.

Outrora majestoso, o clube que existe há 70 anos, chegou a ter 8 mil sócios, encontra-se no presente com apenas 392 sócios e em crise financeira, agravada por uma multa de 40.000 pesos por não ter apresentado balanços durante quinze anos (1988-2003). O processo de degradação do clube é exposto na seqüência inicial, no contraste entre passado e presente, de uma majestosa e alegre quermesse de carnaval com o clube repleto de gente, no ano de 1959, temos uma continuação da cena, que mostra o clube nos dias atuais, vazio, as paredes desbotadas, a quadra em mau estado e o protagonista pequeno e sozinho no meio da quadra, limpando o chão.

O filme acompanha a história do grupo de pessoas que constituem a diretoria do Clube Social e Desportivo Luna de Avellaneda, apesar de centrar a narrativa na vida de Román e sua relação com o clube, a obra de Campanella apresenta sub-tramas. O protagonista é Román Maldonado (Ricardo Darín), membro da diretoria, nasceu durante

[180] RESPIGUI, Emanuel. Entrevista al director Juan José Campanella, *Página 12*, Buenos Aires, 15 maio 2004. SCHOLZ, Pablo O. Entrevista con Juan José Campanella: En la Argentina no hay éxito comprado, *Clarín*, Buenos Aires, 16 maio 2004.

um baile de carnaval no clube, em 1959, seu parto foi realizado pelo "doutor do tango" Alberto Castillo[181], em conseqüência de nascer no clube recebeu a carteira de sócio vitalício. Román é casado com a professora Verónica (Silvia Kutica), "a mulher mais linda do bairro", tem dois filhos, Darío e Macarena, e seu casamento encontra-se em crise. O melhor amigo de Román é Amadeo (Eduardo Blanco), um velho roqueiro que tem problemas com álcool, vive de biscates e apaixona-se por Cristina (Valeria Bertucelli), professora de dança no clube. A contadora do clube é Graciela (Mercedes Morán), que tem problemas financeiros para cuidar do filho Bruno, face ao desamparo em que a deixou seu ex-marido. O principal membro da diretoria do clube é Don Aquiles (José Luis Lopéz Vázquez), imigrante galego fundador e presidente do clube, foi ele quem concedeu a carteira de sócio vitalício a Román. Por fim, outro personagem constante na história é Alejandro (Daniel Fanego), funcionário da prefeitura[182] a quem Don Aquiles recorre para tentar anular a multa, dada a impossibilidade do clube de arcar com tal valor. Alejandro consegue que parcelam a dívida, algo que não resolve a situação e por fim apresenta a oferta de venda do clube e instalação de um cassino, ao qual se refere como "centro recreativo para jogos de azar", que resultará na criação de duzentos postos de trabalho para a comunidade.

[181] O filme faz uma referência ao cantor de tango e ator argentino Alberto Castillo (1914-2002), que também era médico ginecologista.

[182] Não fica claro no filme qual seu cargo, Don Aquiles diz que ele é vereador, Ismael o corrige dizendo que é secretário da prefeitura, Román encerra dizendo que não sabe seu cargo, mas que ele trabalha na prefeitura.

O fato de Román ter nascido no clube amplia o sentido social que este espaço possui para o protagonista. Juntamente à decadência em que se encontra o clube e a crise que a todos empobreceu, a maioria dos personagens evidencia a falta dinheiro e o fato de estar com dificuldades de emprego, Román descobre que sua mulher tem um caso, e que desconhece a vida de seu filho Darío, ao descobrir que ele juntou dinheiro e irá para Espanha e que tem uma namorada. O fracasso de Román é tanto público quanto privado, até porque a fronteira entre uma esfera e outra não é clara, para o personagem sua vida pessoal e a vida com a comunidade são coisas interligadas, seu espaço de sociabilidade está à beira do colapso tal como a sua família.

Como tentativa de saldar as dívidas Román organiza uma quermesse, tal como aquela em que nasceu, arrecadam algum dinheiro, mas ao fim da festa percebe-se que não será o suficiente. A festa funciona como um "canto do cisne" do Clube Luna de Avellaneda, ao fim da celebração, Román pede a Don Aquiles que conte sua história sobre os galegos, tanto na festa de 1959, quanto na recém realizada o velho imigrante fundador do clube tenta narrar seu conto sobre os galegos, mas é sempre interrompido. Don Aquiles surpreso com o pedido de Román diz que já disse centenas de vezes seu conto, o protagonista insiste dizendo que é uma bela história e assim conhecemos a origem do clube:

> Tres galleguitos, que volvían de jugar un partido de fútbol y el Chevrolet que los traía quedo averiado en médio del campo. Mientras uno lo arreglaba, los otros intentaron jugar un picadito. Y de a poco empezaron a acostumbrarse a la oscuridad. Y se veía perfecto, perfecto. Y ahí la vieron, una luna llena rozando el horizonte. Enorme, amarilla. En Galicia, entre las montañas nunca

> se veía así con tanta luz. Al final del partido, pues, pensamos que sería bueno tener un lugar así siempre con luz, con luna permanente, parece tontería.

A história de origem do clube reitera-o como espaço que satisfaz o desejo por um lugar que proporcione felicidade e segurança para as pessoas. O clube funciona como espaço de sociabilidade e refúgio, uma instituição tangível e amigável para esta comunidade de indivíduos desamparados frente a um país no qual as instituições governamentais se mostram são vulneráveis e insuficientes.[183]

Pouco depois da quermesse, Don Aquiles sofre um infarto, seu último pedido a Román antes de falecer é que o amigo abra a janela do hospital para que ele veja a lua, o taxista lhe diz que não há janela e, além disso, o tempo encontra-se nublado. O velho galego volta a pedir para ver a lua, Román então encena uma lua cheia utilizando uma luminária e um biombo, atitude que alude à própria ilusão do cinema e demonstra mais uma vez a valorização dos sentimentos e dos sonhos por parte do personagem e do filme.

Um dos temas principais do filme é a busca pela dignidade, que também se constitui como anseio central do protagonista em O mesmo amor, a mesma chuva e O filho da noiva.[184] Após o enterro de Don Aquiles, realiza-se então a assembléia que decidirá a venda ou não do clube, da qual participam os 60 sócios ativos do clube. O debate é intenso, vários sócios falam, mas o conflito principal acontece entre Román e Alejandro. Em votação prévia, 43 membros são favoráveis a venda, Jorge relembra que

[183] BERTAZZA, Juan Pablo. El mismo amor, el mismo héroe, *Página 12*, Buenos Aires, 9 ago. 2009.

[184] Na assembléia aonde os sócios discutem a venda ou não do clube, Alejandro e Román expõe seus argumentos. Enquanto o primeiro diz que eles perderam a dignidade e esta se recupera com o trabalho, Román concorda com a importância do trabalho como necessidade material, mas acrescenta, "Yo no sé ustedes, pero yo no tengo que recuperar mi dignidad porque todavía no la perdi. Estuve a esto lo reconozco, pero todavia no la perdi". A postura de Román ao longo do debate mostra que para ele apesar das seqüelas sofridas pela crise, os laços sociais e os valores coletivos, imateriais, respeito e amizade, se sobrepõe às questões da esfera material. Pode-se considerar que os protagonistas de Campanella em seu desejo de retorno ao passado de ouro perdido, funcionam como alter-ego do diretor, o qual também nasceu em 1959.

apesar do estado decadente do clube no presente ele foi construído por milhares de pessoas ao longo de seus 70 anos de história e propõe que se dobrem as cotas de sócios, de forma que os sócios que possam contribuir paguem um pouco a mais de modo a manter cotas para pessoas que não podem. Alejandro diz que isso é um delírio, e Román relembra que foi assim que o clube se formou. Acontece então a votação definitiva, e decide pela venda do clube por 33 votos contra 26.

Apesar do fracasso de Román em manter o clube, ele recupera a admiração perante sua família e recupera sua esposa. Então, a seqüência final mostra um churrasco na casa de Román junto a seus amigos, seu filho irá para a Espanha. No momento em que o taxista vai colocar a mala do filho no carro para levá-lo ao aeroporto, esta rasga, e o obriga a ir até a garagem em busca de outra. Neste momento Román encontra sua carteira de sócio vitalício da Instituição Clube de Avellaneda, o personagem se dá conta que o clube não é uma instituição material, mas sim um coletivo de pessoas que se organizam. Amadeo vem em sua procura e o protagonista lhe pergunta com os olhos marejados "¿Cómo se hace un club nuevo?", obtendo como resposta do amigo que sorri emocionado "Habría que averiguarlo", escutamos então a música "Siga el baile" a mesma que tocava no instante em que Román nascia durante a quermesse de 1959. Mais uma vez temos uma narrativa cíclica.

Enquanto, a temporalidade cíclica nas obras de Trapero, Martel e Caetano, aponta para uma impossibilidade de mudança, concedendo uma atmosfera de fracasso e asfixia; nas obras de Campanella esse retorno ao ponto inicial mostra, por meio de uma matriz narrativa que tem a nostalgia como principal característica, a recuperação de uma idade de ouro perdida. E expressa esperança na chance de um recomeço que garanta a construção de um futuro que recupere a segurança e ordem do passado, tal como idealizado por Campanella.

Nostalgia e Pedagogia da Nação

A obra de Campanella, por meio de filmes ficcionais com histórias de amor e relatos familiares, narra, portanto, a história recente da Argentina. Se em *O mesmo amor, a mesma chuva* o diretor aborda as transformações vividas pelo país entre 1980-1999, *O filho da noiva* pensa o estado do país envolto pelo projeto neoliberal e *Clube da Lua* assinala as conseqüências desse projeto com a agudização da crise financeira e do empobrecimento do país entre 2001-2002.

Em termos de estilo e temas Campanella pode ser vinculado à narrativa da tradição da "comédia dramática costumbrista e sentimental de acento italiano cujos protagonistas são portenhos de classe média e meia-idade que aspiram a representar arquétipos *criollos*".[185] Características que fazem Quintín relacionar o cinema de Campanella com o de Eliseo Subiela. Todavia, o crítico considera que apesar dessas semelhanças há uma diferença extra-fílmica: no começo dos anos 1990 os únicos filmes dos quais um crítico podia se ocupar seriamente, mesmo que para falar mal, eram aqueles feitos cineastas veteranos que representam a hierarquia mais alta do cinema argentino, no caso eram Aristarain, Subiela, Pino Solanas, Leonardo Favio, María Luisa Bemberg ou Luis Puenzo; já em início do século XXI, o panorama apresentado pelo cinema argentino é muito mais heterogêneo.

Quintín estabelece o paralelismo entre a obra de Campanella e Subiela na intenção de mostrar que o cinema "industrial" argentina, mantém algumas continuidades em relação ao cinema que o precedeu, diferentemente da produção independente, que são considerados sem vínculos com a geração anterior e dotados de

[185] QUINTÍN. "De una generación a otra: ¿hay una línea divisoria?" em BERNARDES, Horacio et alii. *Obra citada,* p.111.

uma originalidade.[186] Como mostramos anteriormente, mesmo que não seja intencional, existem laços, temáticos e estéticos entre a obra de Trapero, Martel e Caetano, com o cinema argentino dos anos 1960, tanto pela proposta de um cinema moderno, com uma estética nova, como pelos temas tratados, ambas as gerações deram espaço para a representação de segmentos marginalizados.[187]

De fato, encontramos semelhanças, entre o cinema de Subiela e Campanella, na utilização de personagens de classe média que são apresentados como arquétipos da sociedade argentina, e funcionam como alegorias dela. Cabe ressaltar, porém, que enquanto o drama existencial em Subiela utiliza de uma narrativa que tendem ao "realismo fantástico", Campanella situa-se na tradição narrativa do melodrama, permeado por situações cômicas, que mais atrativa para o público e apesar de criar um relato da argentinidade não o faz de forma pretensiosa como no cinema de Subiela.

---

[186] "las alegorías han desaparecido también, lo que desmarca a la nueva generación de cualquier influencia Del cine de Solanas, el referente internacional más importante del cine argentino hasta comienzos de los años noventa. Este alejamiento tiene una importante consecuencia en lo narrativo: los personajes dejaron de representar conjuntos o categorías para hacerse singulares en algunos casos (Trapero, Martel, Alonso) o vacíos (Rejtman, Villegas, Carri) em lugar de artistas, militantes, profesionales o represores". QUINTÍN. "De una generación a otra: ¿hay una línea divisoria?" em BERNARDES, Horacio et alii. *Obra citada,* p.113.

[187] Essa relação foi proposta pelo pesquisador Emilio Bernini, que sugere que o *nuevo cine argentino* dos 1990 conclui o projeto de cinema moderno iniciado pela geração de 1960: "El cine argentino de la última década parece asentar su actualidad en una persistencia de la idea moderna del cine y en relación de éste com la historia. Con ello legitima sus propuestas desde esa tradición cinematográfica pero, sobre todo, con ello se sitúa en una impensada línea de continuidad respecto de aquellos programas interrumpidos por motivos políticos que la generación del sesenta, el grupo de los cinco y aun las vanguardias estética y política habían iniciado hacia mediados del siglo veinte. La modernidad, que llegó al cine argentino de la mano de la nueva ola francesa, del cine de Antonioni, del de Bergman, y del neorrealismo italiano, obtiene con el cine contemporáneo una conclusión tardía, aunque ahora con otros referentes cinematográficos. Las diferencias no obstante son, entre unos y otros, evidentes, especialmente porque el cine contemporáneo es irreconocible como conjunto. (…). Sin embargo, en ambos prevalece una idea del cine y una moral de la imagen en parte semejantes; así como una afirmación de la relación del cine con el presente, a la vez que una oposición al cine de las décadas anteriores. Esto ubica al cine contemporáneo en la línea de aquel proyecto moderno, cuyo término, en efecto, viene a tener lugar más de los décadas después de su interrupción brutal por parte del terrorismo de Estado de mediados de los setenta que no sólo arrasó con la política y los cuerpos. Una vez cumplidos el testimonio, la recensión, la crítica y la denuncia relativos al proceso militar en el cine de los años ochenta (Puenzo, Doria, Pereyra, Agresti, Fischerman, Solasn, Filippelli…), los cineasta actuales parecen, de modo imprevisto, haber abierto una nueva vía para un programa a medias realizado. BERNINI, Emilio. Un proyecto inconcluso... *Obra citada*. Out. 2003, p.87.

Os filmes de Campanella aqui analisados retomam o "modelo de integração familiar", elaborado pelo cinema argentino dos anos 1940-1950, proposto por Mario Berardi, pesquisador da história do cinema argentino. O autor assevera que este modelo foi o modo de representação mais duradouro da história do cinema argentino, entre suas principais características destaca o otimismo sentimental, o triunfo da família e o trabalho honesto, elementos que edificam na argumentação do filme uma visão de mundo ordenada, completa e tranqüilizadora. [188] Uma cena emblemática da visão de trabalho das obras de Campanella que mostra também a mistura entre melodrama e comédia é o discurso de Don Aquiles à Román e Alejandro em *Clube da Lua*: "El club no se vende. Lo salvará el trabajo de gente honrada, y si no, iremos a la justicia. Y si no sirve la honradez, ni el trabajo, ni la justicia, pondremos un abogado. Vamos a trabajar."

Nos três filmes o trabalho e a família são elementos de desenvolvimento da trama e essenciais à identidade de seus personagens, que tem como objetivo recuperar a o bem-estar e segurança do tempo passado, criando assim um otimismo sentimental em relação ao futuro, na possibilidade de retorno à estabilidade.

Em oposição a esse elogio ao trabalho e a família, existe uma profunda descrença pelas instituições, que são vistas negativamente: a imprensa silenciosa durante a ditadura e, posteriormente, corrupta, dedicada a fofocas de celebridades em detrimento da política, ignorando assim seu papel perante a sociedade; a igreja que mercantilizou seus rituais, despojando-os da sua essencial espiritual, assemelhando-se mais à venda de uma mercadoria do que a realização de um ato religioso[189]; a

[188] BERARDI, Mario. *La vida imaginada – vida cotidiana y cine argentino (1933-1970).* Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 2006, p.41-42, 111.

[189] Representada na seqüência em que Rafael e Nino vão à igreja acertar os preparativos para o casamento, reproduzo os diálogos entre o padre Mário, Nino e Rafael: "Padre Mario: El sacramento matrimonial, la Iglesia lo presta sin cobrar ningún tipo de honorario. Pero claro, estamos hablando de la pareja y el sacerdote solos en la sacristía, sin ningún tipo de aditamento. No es la imagen que uno tiene de una boda. Rafael: ¿Y cuánto sale la imagen que uno tiene? Mario: Bueno, hay para todos los bolsillos. Desde una cosa sencilla hasta algo más lujoso. Rafael: Nosotros queremos algo sencillo. Nino: No, no.

burocracia municipal que prejudica um clube de bairro sem fins lucrativos e isento de impostos, por ter se esquecido de apresentar balanço do seu orçamento irrisório e o vereador/secretário municipal, membro da comunidade, mas que defende o projeto do cassino, em auxílio aos empresários que lucraram com este projeto, ao invés de colaborar para a permanência do clube e assim defender a instituição comunitária que o clube representa.

Contudo, a nostalgia representa um sentimento fundamental nos relatos de Campanella, na representação que o cineasta realiza da situação de crise e na possibilidade de sua superação. Se em *O mesmo amor, a mesma chuva*, a nostalgia é de um país e uma sociedade que tinha ideais que foram interrompidos com o fracasso desse sonho com a ditadura militar, em *O filho da noiva* e em *Clube da Lua* existe uma nostalgia da sociedade argentina dos anos 1950, retomando o mito argentino de passado glorioso. A nostalgia perpassa as três obras e se apresenta como forma de redenção e construção de um futuro melhor do que o presente, que se aparece como momento de crise.[190]

¿Cómo sencillo? Lujoso, lujoso. Mario: El básico por la Iglesias son 600 pesos. [começa a digitar os custos na calculadora] ¿Música grabada u órgano em vivo? Nino: El órgano grabado suena muy feo. Mario: Cuatrocientos pesos. ¿Monaguillo? Nino: ¿Cuánto sale el monaguillo? Mario: doscientos. Nino: Deme dos. Rafael (irônico):¿No queres un coro también, papi? Nino: Ah! Mario: mil más. Rafael: Debe ser de ángeles. Mario: Todos ojos celetes. Angelicales. Nino: ¿Viene con aire acondicionado? Mario: No, pero la Iglesia es fresca. (...) Bueno, en este momento estamos en 3.700. Si a eso Le agregamos alfombra, velas, flores, y otros gastos chicos, yo después les voy a pasar un presupuesto detallado, estaríamos en el barrio de los 5.000 pesos." CAMPANELLA, Juan José; CASTETS, Fernando. *El hijo de la novia (guión).* Buenos Aires: del Nuevo Extremo, 2002, p.100-103.

[190] Existe aí também uma idéia cíclica de tempo, evidente no documento fílmico, e reiterada nas declarações do cineasta sobre sua idéia de história. Mencionamos um trecho relativo à produção de *O filho da noiva* por ser uma síntese das afirmações que se encontram em outras entrevistas do diretor: "¿No íbamos a hacer un mosaico de nuestra época? Un hombre preocupado por su tiempo, un símbolo de nuestro tiempo. (…). Hablemos de nosotros. ¿Qué buscamos? ¿Qué tipo de romance, de amor, de felicidad cinematográfica buscamos? No hay ideologías, ni ideales, ni sueños. Todo está bien, todo es negociable y, al mismo tiempo, nada nos satisface. Creo que esto es un mal muy extendido y del que nadie ha hablado todavía. Esta sensación de ansiedad aumenta ya que está fuero de ritmo con la historia, por lo menos de este siglo. En el siglo, el ciclo era una década de joga y superficialidad, seguida por una década de espiritualidad, seguida por una etapa de desilusión con la espiritualidad. Los locos años 20 fueron seguidos por los sociales 30, seguidos por los cínicos 40, seguidos por los locos 50, seguidos por los espirituales 60, seguidos por los cínicos 70, seguidos por los superficiales 80, ¿y el 90? El

A nação narrada por Campanella, por meio das alegorias e metáforas que constitui em sua trilogia, recria uma identidade argentina calcada nos valores do universo familiar e das tradições locais, em oposição às transformações do mundo capitalista global do final do século XX. Há dessa forma uma visão conservadora, pois se nos filmes de Campanella os personagens mudam para conseguir melhorar suas relações e construir um futuro, a sua transformação sempre visa recuperar um estado anterior, uma idade de ouro, tida como ideal.

pescado sin vender. Nos quedamos sin contrapeso. Sigue siendo cada vez más superficial." CAMPANELLA, Juan José; CASTETS, Fernando. *Obra citada*, p.166-167.

CAPÍTULO 3

Nuevo cine argentino como "cinema da crise"

Se o cinema político dos anos 1960 acreditava, e isso pode ser claramente lido numa expressão da época em que se veiculava que os filmes expressavam a identidade nacional verdadeira que estaria oculta sob a ideologia dominante, no *nuevo cine* a questão torna-se mais complexa. O cinema da década de 1990 e da virada do século, questiona sobre a possibilidade de representação e dos gêneros cinematográficos, problematizando as leituras entre imagem/real.[191] Existe uma desconfiança da imagem e da possibilidade de estabelecer grandes narrativas. O que não significa que não exista uma permanência de crenças na imagem como expressão do mundo, impregnada da verdade.

Como argumenta Ilana Feldman, as narrativas audiovisuais contemporâneas apelam cada vez mais intensamente à "dramatização da realidade, renovando seus códigos realistas e intensificando seus efeitos de real", e relembra a idéia de Roland Barthes de que quando a linguagem desaparece como construção e surge fundida nas coisas é o próprio real é que parece "falar", sem mediações. A intenção da autora a partir de tal afirmação é investigar as implicações estéticas e políticas dessa concepção que vê o fim das mediações nas práticas audiovisuais e que "em nome da 'vida real' e da 'realidade', produzem conseqüências políticas nada inocentes, revelando-se

[191] Cf. BECEYRO, Raúl; FILIPPELLI, Rafael, OUBIÑA; PAULS, Alan. Estética del cine, nuevos realismos, representación. *Punto de Vista*. Buenos Aires: Siglo XXI, nº67, p.1-9, ago. 2000.

estratégias biopolíticas de legitimação, naturalização e desresponsabilização dessas narrativas e imagens".[192]

Perder de vista que o realismo é uma ferramenta narrativa é acreditar que não existe mediação entre a imagem e o real, e que a imagem é transparente e expressa a realidade. Ignora-se que toda imagem audiovisual é produto de trabalho de composição (enquadre, montagem, sonorização) e que perante a câmara tudo muda, tudo se transforma em encenação. Não significa que seja uma farsa, uma mentira, mas que a câmera ao conceder duplamente exposição e fixação de uma determinada imagem muda por completo aquilo que registra. E ao possibilitar diferentes formas de rever a imagem transforma também as possibilidades de como a imagem é integrada, veiculada e apreendida.

O exemplo do filme *O Pântano,* obra dirigida e roteirizada pela cineasta Lucrecia Martel, é um bom caso para se perceber a abordagem que foi feita do cinema argentino no período entre 1999-2004 e a formação da noção de "cinema da crise". O filme recebeu, em fevereiro de 2001, no Festival de Berlim, o prêmio Alfred-Bauer de melhor longa-metragem de diretor estreante e foi lançado na Argentina em 13 de abril de 2001.

Em um pequeno artigo feito para a mostra de cinema argentino realizada pelo CINUSP, em agosto de 2002, Ana Amado, pesquisadora de cinema da Universidade de Buenos Aires, desenvolve a idéia de que os filmes do *nuevo cine argentino* apresentam-se esteticamente como "fábulas do mal-estar". Apesar de mencionar vários filmes que fazem parte da mostra, o centro do argumento da autora está na análise do filme de Martel. Apesar de aparecer de modo sutil, a idéia do cinema argentino contemporâneo

[192] FELDMAN, Ilana. "O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica" em HAMBURGER, Esther et alii (orgs.). *Estudos de cinema SOCINE IX.* São Paulo: Annablume, 2008, p. 235.

como produto da crise sócio-econômica vivida pelo país permeia o artigo, como se pode perceber no seguinte trecho:

> Cinemas da ficção – subjetiva, absolvida da obrigação documentária sobre o mundo –, mas com uma presença ao mesmo tempo avassaladora do documentário em sua variante testemunhal, que ensaia códigos diretos para a representação da história, a memória e a realidade social. (...) a geração nascente de cineastas está impulsionada a inventar novos dispositivos para seus relatos, capazes de captar nada ou quase nada. *Consequência da crise* que absorve tudo: corpos, figuras, imagens com uma velocidade centrífuga que deixa a realidade aturdida, inconseqüente.[193] (grifo meu)

Em outro texto, datado de 2004, Ana Amado analisa novamente *O Pântano.* Todavia, a autora apresenta uma perspectiva distinta e considera o pessimismo e a idéia de anulação do futuro como temas recorrentes não só no cinema argentino contemporâneo, mas também no cinema mundial e na tradição cinematográfica moderna. Esses temas são vistos na reflexão que o cinema moderno estabelece de questões da modernidade tardia[194], ao invés de conceber tais questões como derivadas de uma pontual situação da história argentina.[195]

Os filmes estudados nesta pesquisa foram realizados dentro de um momento bastante específico a Argentina na virada do século XX, após as transformações resultantes do governo Menem. Analisar a cultura argentina nesse momento implica debater as formas encontradas por estes cineastas para construir narrações da sociedade argentina, as quais evidenciam o reconhecimento do fracasso do projeto neoliberal argentino nas enunciações e figurações de mal-estar e fracasso expressas nessas obras.

Esses filmes não apresentam, a nosso ver, uma elaboração nítida de "alegoria da Argentina", no sentido de colocar o espectador em uma postura analítica face à uma

---

[193] AMADO, Ana. "Novo cinema argentino: fábulas do mal-estar", *Sinopse - Revista de cinema*, Ano IV, N° 9, Agosto 2002, CINUSP, Universidade de São Paulo, p.81.

[194] Basta pensarmos no cinema de Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Tsai Ming-Liang.

[195] AMADO, Ana. "Velocidades, generaciones y utopías (A propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel)" em YOEL, Gerardo (comp.) *Pensar el cine2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologias*. Buenos Aires: Manantial, 2004, p.187-197.

significação cifrada dessas obras audiovisuais. Eles apresentam muito mais um estado das coisas, compondo um "mapa arrasado da argentina do período menemista" – para usarmos a afirmação de David Oubiña já citada anteriormente – do que um diagnóstico que enuncia os problemas nacionais.

O artigo foi publicado na revista *Sociedad* com o tema "Argentina desvertebrada", no intuito de refletir sobre o país após os acontecimentos da década de 1990 e a crise financeira de 2001, e nele David Oubiña analisa os filmes *La ciénaga* e *Silvia Prieto* para demonstrar como a produção do chamado *nuevo cine argentino* constitui um mapa arrasado do país. O autor pondera da seguinte maneira a relação entre cinema e política nos anos 1990 e as transformações no campo da produção cinematográfica

> Este pesimismo no escéptico sino crítico es un rasgo persistente en muchas películas de lo que se há *nuevo cine argentino*: en *Picado Fino* (Esteban Sapir, 1996), en *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997), en *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999), en *No quiero volver a casa* (Albertina Carri, 1999), en *Bolivia* (Adrián Caetano, 2000), en *Sábado* (Juan Villegas, 2001), en *Todos Juntos* (Federico León, 2002). Frente al cruce optimista entre vanguardia estética y militancia política a fines de los '60 o la denuncia oportunista en los '80, los filmes de los '90 parecen, a primera vista, menos comprometidos. Pero aun cuando no se ocupan explícitamente de la represión durante la dictadura militar ni del horror económico y social durante la reconstrución democrática, los nuevos cineastas no hacen otra cosa que poner en escena sus secuelas.[196]

A rejeição a uma interpretação alegórica ou na chave dos "grandes temas" é afirmada também por Gustavo Aprea, pesquisador e docente da Universidad Nacional de General Sarmiento. A ruptura que ocorre no cinema argentino na década de 1990, com o chamado *nuevo cine argentino*, pra além da mudança em termos de produção, que passa de um modelo que se ambiciona industrial para uma produção independente

[196] OUBIÑA, David. Un mapa arrasado. Nuevo cine argentino de los '90. *Sociedad: revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA*, Buenos Aires, n°20/21, p.194, outono de 2003.

bastante variada, é no campo das representações, para este autor, uma rejeição à alegoria e às identidades coletivas:

> Las representaciones que genera el nuevo cine definen un nuevo tipo de individuo que no construye su identidad en función de la pertenencia a una clase social o la nacionalidad argentina, ni organiza su actuación a partir de móviles colectivos y valores compartidos. En consecuencia no pueden ser la voz de ningún grupo que defina una estrategia común para pensar la sociedad en su conjunto. Si quiebra la posibilidad de asumir una tradición - otro de los temas recurrentes del momento es la incomprensión entre las diversas generaciones.[197]

É evidente, que o conceito de alegoria pode ser utilizado na interpretação desses filmes. O que aconteceu, principalmente, com *O Pântano*, considerado por alguns pesquisadores como uma metáfora da Argentina, ao associar a vaca atolada no pântano como alegoria do país que agonizava lentamente. Imagem que apesar de marcante constitui na narrativa fílmica mais um paralelo à situação dos personagens, estabelecendo atmosfera de incômodo e asfixia e evocando a fragilidade da vida, do que uma função pedagógica que intenta narrar a situação do país. Uma coisa é avaliarmos que essa cinematografia e o sentimento de mal-estar que elas expressam são a elaboração e expressão cinematográfica da *estrutura de sensibilidade* da Argentina na virada do século XX, sensibilidade essa nitidamente pela ditadura e o menemismo. Outra bastante distinta é lermos as imagens do filmes como alegorias, que propõe associações ocultas entre as obras e grandes temas que elas abordam metaforicamente. A leitura alegórica das obras do *nuevo cine* é considerada, pela crítica literária Angela Prysthon, professora da Universidade Federal de Pernambuco, "forçada, inadequada e

[197] APREA, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento/Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008, p.74.

postiça por tentar impor talvez uma função pedagógica" que em última análise não se encontra na obra.[198]

Todavia, a associação entre a produção cinematográfica, realizada anteriormente a 2001 e a crise de dezembro de 2001, não raro foram realizadas. Um exemplo pode ser encontrado nos excertos abaixo:

> O cinema argentino, notadamente após a queda do presidente Fernando de la Rúa (2001), vive um momento de urgência, marcado pela valorização de imagens onde transparece o real. A proliferação de filmes, muitos deles independentes, busca no realismo sua estratégia de base. Um novo grupo de realizadores, descontentes com uma Argentina simbolizada apenas por imagens de uma Buenos Aires que se movimenta em cenografias de cafés europeus, embrenha-se em bairros pobres, em cidades nada glamorosas da Província de Buenos Aires e na poeira da longínqua Patagônia.[199]

> "Por isso, o filme poderia se chamar também Paraguai, Peru ou Jujuy" (província do Noroeste da Argentina), diz Adrián. "Usar como título *Bolívia* foi uma decisão arbitrária. Gosto da palavra, que soa doce. E queria também utilizar, por sua sutileza, a música desse país. Adoro a música boliviana e ao colocar a música, o que eu queria contar ganhou mais força. Adrián diz que fez um filme claustrofóbico, "se passa quase inteiro num bar". E como "Bolívia é um país que não tem saída para o mar, podemos dizer que se trata de um país claustrofóbico". E a Argentina em que se passa esta história, às vésperas da crise social e política de dezembro de 2001, apesar de colada no mar, se transformou num espaço absolutamente claustrofóbico: *Bolívia*. O

[198] "Há um marcado distanciamento de um discurso alegórico, não há lições morais a serem a aprendidas em filmes (...) do Nuevo Cine Argentino, justamente por apresentarem esse realismo desinteressado, exatamente por delinearem um universo político não-panfletário. É lógico que a chave da leitura alegórica pode ser apropriada mesmo para esses filmes (como aconteceu, por exemplo, com *La Ciénaga*, de Lucrecia Martel, 2001, no qual alguns viram uma espécie de fábula sobre a Argentina – a vaca atolada no pântano, por exemplo), mas ela se revela forçada, inadequada e postiça por tentar impor talvez uma função pedagógica que esses filmes em última instância não têm". PRYSTHON, Ângela. *O último "nuevo cine argentino"*. (Texto publicado na Revista Virtual O *Grito*! no dia 9 de julho de 2008) Disponível em <http://www.revistaogrito.com/page/2008/07/angela-prysthon-o-novo-cinema-argentino>

[199] Neste artigo, apresentado em 2005 no IX Encontro da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), Ivonete Pinto, doutora em comunicação e Professora de história do cinema da Universidade Federal de Pelotas, analisa especificamente os filmes *O cachorro* (Carlos Sorín, 2004) e *La mecha* (Raúl Perrone, 2003). Em momento posterior, ao nomear os diretores o cinema argentino que falam da crise econômica ela diz: "Basicamente, falam da crise econômica três grupos: os herdeiros do *Terceiro Cinema* (no caso, o próprio fundador, Solanas), os cineastas que trabalham de olho em grandes platéias, como Daniel Burman e Juan José Campanella, e os diretores *alternativos*, como Perrone, Sorín, Pablo Trapero e Lucrecia Martel. Estes últimos têm a derrocada econômica apenas como pano de fundo, não fazem enunciados proselitistas e ao realizam concessões para agradar grandes platéias". PINTO, Ivonete. "Realismo e histórias mínimas no novo cinema argentino" em MACHADO JR, Rubens et alii(orgs.). *Estudos de cinema SOCINE VII*. São Paulo: Annablume, 2006, p.85 e 87.

> drama que vemos aqui se passa na crise, no instante em que termina a paridade entre o peso argentino e o dólar americano.[200]

Cabe assinalar não só a hierarquização dos saberes presentes nas análises que vêem os filmes dos países do chamado Terceiro Mundo sempre como uma alegoria da questão nacional, mas que essas interpretações também surgem em alguns casos devido ao contexto no qual os filmes estréiam ou são vistos, situação que acaba influenciando o olhar dos espectadores e estudiosos naquilo que eles selecionam do vasto conjunto de signos apresentados na obra e nas significações que eles atribuem a ela.[201]

Por exemplo, em um artigo publicado no periódico *Sociedad,* de maio de 2003, Davi Oubiña argumenta que apesar de não ser possível identificar um programa conjunto ou uma estética homogênea no *nuevo cine*, ao se considerar esses filmes lado a lado, eles compõe um mapa arrasado da Argentina menemista.[202] É preciso ressaltar que esse volume da revista *Sociedad* tem como tema a desagregação social e política vivida Argentina, sendo tal tema abordado por diferentes ângulos, e dedica-se a analisar os processos vivenciados pela Argentina ao longo da década de 1990 e a crise econômica e política vivida pelo país entre 2001-2002.[203] Ressalto essas especificidades pra mostrar o contexto no qual Oubiña elabora uma leitura do *nuevo cine* como um "mapa arrasado da Argentina menemista".

---

[200] Percebemos que o professor e pesquisador de cinema, José Carlos Avellar, que também é curador do Festival de Gramado, lê o filme, realizado em 1998, como se passando no presente no qual foi lançado/visto, em 2002. A menção ao fim da lei de convertibilidade, que garantia a paridade entre peso e dólar demonstra isso, já que a paridade foi extinta somente em janeiro de 2002. Todavia após afirmar isso, adiante em seu texto, realiza uma ressalva: "É certo, o filme não se reduz a uma radiografia ou alegoria da crise econômica argentina. Foi na realidade realizado às vésperas da crise. Mas a história, aqui, se passa numa Argentina sentida tragicamente como país fechado, de ar pesado e difícil de respirar, claustrofóbico e sem cores". Apesar da ressalva o equívoco histórico permanece, assim como em termos enunciativos a associação entre a obra de Caetano e a crise de 2001, pois ao dizer "vésperas da crise", *Bolivia* fica associado à crise posterior a sua realização como mostramos anteriormente. AVELLAR, José Carlos. "O ar difícil de respirar" (texto escrito para a programação de cinema de maio de 2009 organizada por ele no Cinema do Instituto Moreira Salles – RJ). Disponível em <http://www.escrevercinema.com/Bolivia.htm>

[201] RABINOW, Paul. "Representações são fatos sociais: modernidade e pós-modernidade na antropologia" em *Antropologia da razão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p.71-107.

[202] OUBIÑA, David. Un mapa arrasado. Nuevo cine argentino de los. *Obra citada*, p.195, out. 2003.

[203] O volume também é composto por um conjuntos de documentos retirados de periódicos argentinos do verão de 2002 que compõe um panorama de interpretações da crise a partir de textos de diversos jornais e intelectuais.

Na visão do autor há nesses filmes

> una hermenéutica visual que testimonia en imágenes un cierto estado de cosas y, en el mismo movimiento, hace su crítica: el desmontaje despiadado de un neoliberalismo omnipresente que, como una *microfísica*, atraviesa (y produce) los hábitos y los comportamientos.[204]

Ao comparar a produção da década de 1990 com a da década anterior, Oubiña considera que

> la mayoría de las películas de los '80 pretendía acercarse a los grandes temas, pero no lograba atravesar la superficie de un viejo costumbrismo adornado por la denuncia amarillista. (…) los nuevos cineastas no miran sus personajes por encima del hombro, pero tampoco entablan con ellos una complicidad ingenua. (…). En la observación se instala la dimensión crítica de un diagnóstico. De *Rapado* a *Sábado*, de Mundo grúa a *Todos juntos*, de *Picado Fino* a *El bonaerense*, no se tratan de arquetipos sino de singularidades irreductibles que transparentan un contexto. (…). Hay, en esa crítica, una intervención transformadora. Y esa intervención es política, entonces, no porque sustente una ideología en particular sino porque funda una nueva comunidad de lo visible.[205]

Todavía, em um texto posterior, o autor critica duramente a estética de Adrián Caetano (*Bolivia*) questionando a espetacularização que o diretor realiza dos universos marginais, em particular dos personagens da periferia urbana da Grande Buenos Aires. O que assinala a diversidade estética e narrativa existente na produção argentina desse período, e que os gêneros cinematográficos – no caso de Caetano, o policial e o *western* – em grande parte dos filmes possuem uma dimensão mais central dos que os acontecimentos sociais.[206]

Apesar da avaliação de Oubiña de que os filmes vistos como um todo compõe uma mapa da sociedade argentina arrasada, ele não propõe uma análise que considera o cinema como uma expressão cultural que é resultado automático, ou determinado pelos acontecimentos políticos, nem como um reflexo da crise de 2001 na produção

[204] OUBIÑA, David. *Obra citada*, p.195, out. 2003.
[205] OUBIÑA, David. *Obra citada*, p.204, out. 2003.
[206] OUBIÑA, David. El espetáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino. *Punto de vista*. Buenos Aires: Siglo XXI, nº76, p.29-31, ago. 2003.

cinematográfica argentina. Ele não condena o campo cultural, no caso o cinema, a uma mera determinação do campo político ou econômico, algo que não levaria em conta a autonomia do campo cultural na produção de discursos e imagens que são elementos ativos nos embates sociais pela construção de representações de uma memória e uma história. Como afirma o autor,

> no se trata de contemplar pasivamente la desolación sino articularla a través de una ética de la mirada (...). Mostrar no es reflejar, es hacer ver. Al mostrar el cine impone una imagen y, como afirma Serge Daney: si la cámara permite ver es, justamente, porque obliga a ver.[207]

David Oubiña considera que os vínculos sociais no filme *O Pântano* estão estancados, e com isso, a diretora mostra que a ausência de alternativas não é uma fatalidade, mas o produto de uma larga deterioração social imposta no campo das relações entre pessoas. Deterioração ocasionada pela fratura social imposta pela ditadura militar da década de 1970 e pelo descalabro socioeconômico dos anos 1980.[208] Como assevera Beatriz Sarlo, os dois maiores traumas da sociedade argentina, principalmente da classe média, são os fatos referentes à ditadura militar (os desaparecidos, os filhos dos desaparecidos, a omissão ou conveniência que vários setores da sociedade tiveram em relação às práticas autoritárias do regime, e a falta de punição dos envolvidos) e o medo da hiperinflação.[209]

Os acontecimentos ocorridos na Argentina na virada do século XXI, principalmente os eventos de 2001-2002, influenciaram as interpretações dos autores por causa das abordagens teóricas utilizadas na compreensão das práticas culturais e da sua relação com a história. O fato de os estudiosos e de grande parte do público

[207] OUBIÑA, David. *Obra citada,* p.195, out. 2003.
[208] *Ibidem*, p.204.
[209] SARLO, Beatriz. *Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. *Tempo passado:cultura da memória e guinada subjetiva.* São Paulo: Companhia das Letras/Belo Horizonte; UFMG, 2007.

conceber as práticas culturais como conseqüência e como reflexo da realidade influenciou o modo como eles assistiram e analisaram um número restrito de filmes argentinos desse período e os consideraram como os representantes ou símbolos de *todo* cinema argentino realizado nessa época.

O filme de Martel teve seu roteiro terminado em 1998 e as filmagens realizadas no final de 1999.[210] Em entrevista realizada em maio de 2000, publicada num livro sobre mulheres e o cinema argentino, nem Lucrecia Martel nem a entrevistadora Viviana Rangil mencionam o tema do menemismo e da crise social e política dos anos 1990.[211] Os assuntos mais debatidos nessa entrevista são a questão de gênero existente no filme e o temas de uma memória da classe média saltense, a desagregação social provocada pela ditadura argentina (1976-1983) e a forte presença do catolicismo no âmbito familiar. O catolicismo é um elemento marcante na obra de Martel, haja vista seu segundo longa *A menina santa,* lançado em 2004, no qual a temática da religião e do desejo aparece mais densamente, junto com reflexões de metalinguagem acerca do cinema e da possibilidade da representação, sem deixar brecha interpretativa para o filme como uma alegoria da crise argentina.[212]

A jornalista e historiadora Sylvia Colombo, em um texto de 2006, comentando sobre o *nuevo cine argentino* afirmou que o

> novo cinema argentino passou a ter a crise econômica e política como pano de fundo para os enredos, mas não só. A crise também se tornou a principal arma de marketing dessa cinematografia. "Os cineastas argentinos tomaram carona na crise e passaram a ser saudados no exterior por estarem produzindo em condições precárias. Muitos deles, entretanto, não chegaram perto de retratar a realidade argentina. Tome um filme como "El Bonaerense" (2002, Pablo Trapero) e compare a vida daquele policial com as notícias dos jornais.

[210] RANGIL, Viviana. *Otro punto de vista: mujer y cine en Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005, p.109.
[211] *Ibidem*, p.93-112.
[212] AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos… Obra citada,* p.97-105.

> Aquilo é uma coisa para crianças.", na visão de Fernando Solanas, cineasta da geração de 1960. [213]

O texto de Colombo também considera a questão da representação no cinema como uma questão de retratar mais ou menos a realidade; todavia, a autora apresenta uma idéia interessante, apesar de não a desenvolver. Ela menciona o uso da idéia de "cinema de crise" como uma estratégia de marketing que gerou fascínio tanto nos intelectuais ávidos por uma leitura base/superestrutura quanto nos espectadores, principalmente os do Primeiro Mundo, ansiosos pelo retrato da situação instável e subdesenvolvida existente no imaginário acerca do Terceiro Mundo. Podemos sugerir que houve uma capitalização do fascínio pela crise e pela idéia, que aparece na explicação do literato Juan José Saer[214] sobre a efervescência cultural em tempos difíceis.

Entretanto, nesse fascínio pela idéia de retrato do subdesenvolvimento existe também uma visão eurocêntrica em relação às produções artísticas do Terceiro Mundo. Em 2006, quando questionado por um jornalista no Festival de Berlim sobre o fato de o contexto argentino ser "quase abstrato" em seu filme *Derecho de Família (2006)*, o cineasta argentino Daniel Burman respondeu

> Creio que essa pergunta revela um preconceito eurocentrista de que os diretores de países subdesenvolvidos devem mostrar em todos os seus filmes o quanto somos subdesenvolvidos. Ninguém cobra dos diretores franceses que eles mostrem as pessoas queimando carros nos Champs Elysées, mas isso tem ocorrido com muita freqüência lá. Agora, nós, argentinos, temos de mostrar sempre a miséria... Isso é um preconceito. A expectativa que se tem na Europa é de que estejamos vestidos de crise. As pessoas acordam, abrem a

[213] COLOMBO, Sylvia. *Crise gerou renovação no cinema*, Folha de S. Paulo, São Paulo, 17 out. 2006, Ilustrada.

[214] "Trata-se de um reflexo da falência do país. É uma maneira de responder à moléstia que o aflige e de tentar conservar um sentimento de coesão social, de reconhecimento mútuo de nossa sociedade. O cinema argentino é um fenômeno. São filmes muito pobres em termos de produção, com uma estética quase neo-realista. Creio que não se pode esquecer de que há influência brasileira, do cinema novo e da primeira fase de Glauber Rocha, por exemplo." SAER, Juan José Apud em COLOMBO, Sylvia. *À sombra dos escombros*, Folha de S. Paulo, São Paulo, 12 maio 2003, Ilustrada.

> geladeira, levam as crianças para a escola, e isso não significa negar o contexto. [215]

O incômodo de Burman é significativo e bastante justificável, já que tal pensamento sobre a produção artística do mundo subdesenvolvido lembra a idéia – bastante controversa e criticada – de Frederic Jameson sobre a produção literária no Terceiro Mundo, de que toda produção textual está fadada a representar alegorias nacionais ou a reproduzir as formas norte-americanas: uma forma de pensar que condena a produção cultural do Terceiro Mundo a realizar encenações dos dramas sociais e políticos, enquanto o Primeiro Mundo cria novas estéticas e linguagens.

É interessante notar que estudiosos de grande originalidade e consciência política, como Fredric Jameson e Gilles Deleuze, realizaram uma leitura colonialista ao pensarem a relação intelectual e artística do "Terceiro Mundo". Esses dois pensadores avaliaram que é tarefa dos países centrais (EUA e nações européias) produzirem as experiências artísticas de ponta, enquanto caberia aos países periféricos apenas preencherem estas formas produzidas no "centro" com conteúdo político centrado em temáticas nacionais, pressupondo desta maneira uma incapacidade de criação própria da "periferia" e negando a constante circularidade entre as diferentes produções artísticas existente.[216] Em Deleuze tal idéia aparece em seu livro *A imagem-tempo* na reflexão que este faz sobre o cinema terceiro-mundista, ao analisar a obra de Glauber Rocha e Ousmane Sembene.[217]

No caso de Frederic Jameson tal polêmica surge em seu ensaio sobre a literatura "terceiro mundista" – "*Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism*"-, no qual Jameson afirma: "*all third-world texts are necessarily (...) national*

[215] CYPRIANO, Fabio. *A Argentina não é apenas crise, afirma Burman* [entrevista com Daniel Burman], Folha de S. Paulo, São Paulo, 17 fev. 2006, Ilustrada
[216] XAVIER, Ismail. *Sertão-mar*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p.12.
[217] DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005, p. 264-265.

allegories".[218] A única outra escolha possível ao "terceiro mundo" seria, de acordo com Jameson, a "cultura pós-moderna americana global". Ao generalizar, "todos os textos do terceiro mundo são...", Jameson cria uma essência, um "tipo ideal" do que seria o texto "autenticamente" terceiro-mundista. E todos os textos que não se encaixam no modelo de alegoria nacional de Jameson são vistos como distorções da "verdadeira" produção "terceiro-mundista". Aijaz Ahmad, crítico literário marxista indiano, que possui grande apreço pelos textos de Jameson, evidenciou seu espanto ao dar-se conta de que ele - que também escreve poesia em urdu – era objeto da teorização de Jameson sobre as literaturas e as culturas do "terceiro mundo".

A crítica de Ahmaz ressalta a homogeneização que Jameson faz do "terceiro mundo" e a redução de experiências tão variadas a um binarismo entre nacionalismo e pós-modernismo. A afirmação de Jameson não só restringe os diferentes processos históricos do "terceiro mundo" a uma "experiência unitária de opressão nacional", e considera que o nacionalismo é central para a formação cognitiva do intelectual do terceiro mundo, em contraposição ao intelectual do "primeiro mundo" detentor de um pensamento abstrato capaz de produzir conceitos e experiências cognitivas universais.[219]

Consideramos útil para pensar as imagens audiovisuais o conceito de alegoria, no sentido que Fredric Jameson atribui ao termo, de textos que metaforizam a esfera pública mesmo quando narram histórias aparentemente privadas, e nos quais "o pessoal e o político, o privado e o histórico estão inextricavelmente ligados"; em outros termos, os elementos presentes no cinema como alegorias da vida social extradiscursiva.[220]

---

[218] AHMAD, Aijaz. "Jameson's Rethoric of Otherness and the 'National Allegory'" em ASHCROFT, B.; GRIFITHS, G.; TIFFIN, H. (eds.) *The post-colonial studies reader.* London: Routledge, 1995, p.79.
[219] AHMAD, Aijaz. "Jameson's Rethoric..", *Obra citada*, p.79, 81-82.
[220] JAMESON, Fredric. "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text*¸ nº15, 1986.

Todavia, devemos considerar a proposição de Jameson *em seu conjunto* e os *problemas* nela existente.[221]

Entretanto, como questionou o crítico literário indiano Aijaz Ahmad, a ênfase dada por Jameson à dimensão nacional, de forma homogênea e irrestrita, desconsidera a diversidade das narrativas elaboradas pelo Terceiro Mundo.[222]

Ao considerar que as lutas políticas nacionais se apresentam metaforizadas no texto de forma oblíqua ou sinedóquica, exigindo decifração ou complementos hermenêuticos, Jameson impõe uma leitura subterrânea dos textos, e considera que os signos ali apresentados falam em nome de algo que está escondido no texto que remete necessariamente às tensões políticas nacionais.

A proposição de Jameson também foi discutida pela pesquisadora israelense Ella Shohat e pelo norte-americano Robert Stam, eles questionam Jameson por este considerar que

> (...) *todos os textos* do Terceiro Mundo são necessariamente 'alegóricos', pois mesmo os investidos de uma dinâmica aparentemente privada ou libidinal 'projetam uma dimensão política na forma de alegoria nacional: a história do

[221] Uma das críticas apresentadas por Ella Shohat e Robert Stam deve ao fato dos autores considerarem que o problema da leitura de Jameson é que ela apresenta uma "visão das práticas culturais do Terceiro Mundo como algo intocado pelo modernismo vanguardista ou pelo pós-modernismo midiático é freqüentemente ligada subliminarmente a uma visão do Terceiro Mundo como 'subdesenvolvido' ou 'em desenvolvimento', como se estivéssemos lidando com uma zona desligada do sistema global do mundo do capitalismo tardio. (...) Mesmo um teórico da crítica cultural como Fredric Jameson, em seus escritos sobre a literatura e o cinema do Terceiro Mundo, tende a subestimar a revisão radical das práticas estéticas levadas a cabo por artistas diaspóricos e do Terceiro Mundo. Jameson muitas vezes parece confundir os termos da economia política (quando olha o Terceiro Mundo através de uma perspectiva menos desenvolvida e moderna), com os termos da estética e da periodização cultural (quando descreve um passado 'pré-modernista' ou 'pré-pós-modernista'). Um resíduo de economismo ou 'estagismo', normalmente, ausentes do trabalho de Jameson, leva à equação entre o capitalismo tardio/pós-modernismo e pré-capistalismo/pré-modernismo, quando, por exemplo, ele fala da 'emergência tardia de um tipo de modernismo nas sociedades em modernização do Terceiro Mundo, em um momento em que os chamamos países desenvolvidos estão imersos na pós-modernidade'. (...). Na prosa de Jameson o Terceiro Mundo parece estar sempre para trás, não apenas economicamente, mas também culturalmente, condenado a um jogo perpétuo de correr para recuperar o atraso no qual só é possível repetir a história do mundo 'adiantado' em outro registro. SHOHAT, p.407-408. O trecho de Jameson que os autores citam encontra em JAMESON, Fredric. The Geopolitical Aesthic: Cinema and Space in the World System. Bloomington: Indiana University Press/Londres : BFI, 1992, p.1.

[222] AHMAD, Aijaz. "Jameson's Rethoric of Otherness and the 'National Allegory'" em *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. New York: Verso, 1994, p.95-122.

> destino individual privado é sempre uma alegoria da situação de prontidão para a luta da sociedade e da cultura públicas do Terceiro Mundo.(grifo nosso)[223]

Os autores discordam da "generalização um tanto precipitada de Jameson quando se refere a *todos* os textos do Terceiro Mundo". Como argumentam, "é impossível pressupor uma estratégia artística única às produções culturais de uma entidade tão heterogênea quanto o 'Terceiro Mundo', e a alegoria é de qualquer modo relevante a todas as produções culturais, incluindo as do Primeiro Mundo".[224]

Ao debatermos as obras de Trapero, Martel, Caetano e Campanella não ignoramos que existem possibilidades de leituras alegóricas nas tramas narrativas por eles apresentadas, a qual de fato existe de forma bastante evidente na produção cinematográfica de Campanella.

Contudo, na produção independente, no chamado *nuevo cine argentino* dos cineastas Trapero, Martel e Caetano os personagens não funcionam como uma alegoria da esfera política nacional, pelo contrário, sinalizam o esvaziamento da política tradicional no quadro de mal-estar que constroem. Os filmes constituem mais uma metáfora por meio da atmosfera que proporcionam a partir das tragédias que narram. Esse esvaziamento, por eles apresentados, pode ser lido como uma alegoria do declínio da política e também como demonstração do fim das grandes narrativas.[225] Os temas

---

[223] SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica. Multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.330.

[224] Eles não negam a alegoria como um conceito produtivo para se investigar grande parte da produção cultural não só do Terceiro Mundo, mas também do restante do planeta. Como argumentam, outro elemento problemático do ensaio de Jameson é "que ele não reconhece até que ponto as teorias de alegoria nacional já se desenvolveram dentro do próprio Terceiro Mundo", mencionando o exemplo do Brasil, e mostrando que apesar de nem sempre aparecer com essa nomenclatura, a idéia da alegoria nacional é uma constante no debate cultural desde os modernistas da década de 1920 e relembram no campo cinematográfico o importante estudo de Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento*. SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Obra citada,* p.389. XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

[225] Como argumenta o historiador Javier Trímboli, "el desencanto respecto de la política fue un tema que recorrió la última década y que quedó plasmado con nitidez en las elecciones de octubre último

presentes nas obras desses diretores do cinema independente suscitam alguns problemas da sociedade argentina: o desemprego, a racismo e relação com os imigrantes, a decadência da classe média. Ao tratar esses temas os diretores não usam os personagens e situações construídas para representar outra coisa, para falar em nome de algo que não está presente. Eles mostram claramente seus temas ao narrar histórias fragmentadas expressas em suas obras.

De outro modo, o cinema de Juan José Campanella, estabelece a partir de seus anti-heróis uma alegoria da nação, que progride da esfera individual em *O mesmo amor, a mesma chuva*, apresentado como uma visão de decadência nas transformações ocorridas no país no período entre 1980 e meados dos 1990, para uma esfera familiar, em *O filho da noiva*, culminando numa representação calcada na comunidade em *Clube da Lua* (2004). A filmografia de Campanella simboliza um apelo à nostalgia ao elaborar imagens de um futuro que pretende recuperar os valores perdidos e estabelecer alegorias da decadência e da possibilidade de redenção da sociedade argentina.

Podemos traçar semelhanças nas transformações no espaço ocupado pelos símbolos nacionais nas obras do *nuevo cine argentino* e na esfera pública argentina devido à ditadura militar vivida pelo país entre 1976-1983, que como mostra Maristella Svampa, apropriou-se dos símbolos nacionais argentinos, identificando-os à retórica do terrorismo de Estado. Desta forma, como diz a autora:

> (…) frente a la evidente manipulación de los símbolos nacionales (hiperbólicamente exaltados durante la guerra de Malvinas); frente a la violaciones de derechos humanos; en fin, de cara al fracaso económico de la dictadura, lo nacional (el nacionalismo y los símbolos pátrios) quedó asociado a lo militar y al autoritarismo. De esta manera, la tradición

[eleições legislativas de 2001], donde los índices de abstencionismo, votos en blanco e impugnados se situaron en cifras históricas. La crisis y el cuestionamiento de la política clásica colabora también en el borramiento de ese mapa al que antes hacíamos referencia; no es menor su incidencia en la desorientación". TRÍMBOLI, Javier. "Una lectura de Imágenes de los noventa" em BIRGIN, Alejandra; TRÍMBOLI, Javier (comps.). *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003, p.199.

> autoritaria (…) contribuyó fuertemente a la disociación entre la idea de nación y democracia.[226]

Enquanto o cinema dos anos 1980 realizou alegorias da nação tanto por questões de censura como forma de enfrentar o trauma recém terminado, e tinha como cineastas indivíduos formados em um contexto de engajamento político e de busca pela identidade nacional das décadas de 1950-1960, a geração de cineastas da década de 1990 se formou em um contexto pós-ditadura e realizou suas obras durante o neoliberalismo do governo Menem. Momento no qual, como assinala Svampa, houve uma mudança na linguagem política, que se transmutou do *ethos* militante da tradição nacional popular para a adoção de um ideário liberal em nome do pragmatismo, uma reconfiguração político-cultural que ocasionou uma ruptura ideológica, "un punto de no retorno, a partir del abandono de algunas de las dimensiones fundamentales del ideario justicialista – la dimensión igualitaria y contracultural -, y la conversión al neoliberalismo".[227]

Nesse cenário desolado da política argentina dos anos 1990, as obras produzidas pelo *nuevo cine argentino*, mesmo quando não se apresentam como alegorias da nação, no sentido de reencenar de outra forma as questões nacionais, algo que das obras que estudamos é feito somente por Campanella, indicam por meio das histórias particulares que narram a descrença nas instituições políticas e o sentimento de derrota da sociedade argentina. Os limites da leitura alegórica das obras de diretores como Pablo Trapero, Lucrecia Martel e Adrián Caetano, podem ser vistos na descontinuidade entre a produção do chamado *nuevo cine argentino* e filmes de diretores mais velhos como Fernando "Pino" Solanas ou Eliseo Subiela, como assinala Joanna Page. Ao argumentar

[226] SVAMPA, Maristella. *El dilema argentino: civilización o barbarie.* Buenos Aires: Taurus, 2006, p.386-387.
[227] SVAMPA, Maristella. *Obra citada*, p.393.

que a produção da nova geração raramente aborda as questões política e cultural de forma explícita, como acontece em *La nube* ou *No te mueras sin decirme adónde vas*, opta-se geralmente por uma sutileza narrativa na maneira como abordam questões da esfera pública.[228]

As tragédias individuais que narram Pablo Trapero e Adrián Caetano e a tragédia familiar de Lucrecia Martel evidenciam a estrutura de sensibilidade, para usar o conceito de Raymond Williams, do contexto histórico em que foram realizadas, constituindo dessa forma, um documento da história argentina dos anos 1990.

Portanto, as condições da alegoria de Jameson, ao mesmo tempo em que são elucidativas de certo patamar da representação do cinema terceiro-mundista, podem ser vistas como um modelo explicativo que aprisiona as obras e suas representações dentro de uma lógica, que em nosso entendimento, os diretores considerados independentes do *nuevo cine* não partilham. Observar essa questão é uma forma de sinalizar temáticas que foram interpretadas ao longo de nossas abordagens sobre as representações da crise na Argentina do período analisado.

Ao problematizar aos textos mencionados, não pretendemos negar as re-significações sofridas pelos textos audiovisuais em conseqüência do contexto de recepção. No caso, o olhar sobre as obras argentinas debatidas anteriormente, entendendo que pra além da estréia em cinemas o contexto de recepção dessas obras inclui uma temporalidade maior que abrange a distribuição delas nos circuitos internacionais de cinema, seu lançamento em DVD, a circulação na internet[229], sua

[228] PAGE, Joanna. *Crisis and capitalism in contemporary argentina cinema.* Durham: Duke University Press, 2009, p.197.

[229] Através de fóruns dedicados ao cinema, por meio de programas P2P, como torrent e emule. Além disso, *Mundo Grúa* é encontrado na íntegra no site de vídeos online Youtube, assim como trechos de *Bolivia* e *O Pântano*.

exibição em cineclubes e mostras diversas[230], assim como a publicação de estudos críticos (acadêmicos ou de informativos) e artigos em periódicos tanto acadêmicos quanto de público amplo (revistas e jornais), visto que esses estudos reforçaram a importância dessa produção audiovisual ampliando o interesse a elas dedicado. Ao invés de ignorar as transformações ocorridas na maneira como essas obras foram vistas, tento, se não mostrar como ela ocorreu, ao menos mapear o assunto com dados de fontes e debate historiográfico de modo a enunciar questões sobre parte da produção audiovisual argentina da virada do século XX.

As leituras e associações entre essas obras e a crise econômica e institucional argentina de dezembro de 2001 (que se prolongou pelo ano de 2002) evidenciam a maneira como o mal-estar cotidiano e ausência de perspectiva presente nas tramas e narrativas dessas obras foram ressignificados e vinculados a acontecimentos posteriores à sua realização e mesmo sua estréia em cinemas argentinos – à exceção de Bolivia que estreou em abril de 2002 na Argentina, mas já havia sido exibida em maio de 2001 no Festival de Cannes.

No panorama da história recente argentina, a última ditadura (1976-1983), é um dos grandes traumas argentinos, tendo deixado cicatrizes e feridas profundas na sociedade argentina. Somado à guerra das Malvinas, que tornou insustentável a continuação do regime militar, a situação econômica vivida pela Argentina a partir de fins da década de 1970, mostrava uma crescente redução do poder financeiro do

[230] Mostra "Miradas: el cine argentino de los noventa" na Casa de Américas (Madrid e Huelva, novembro/1999-fevereiro/2000), Mostra no Museo de Arte Latinoamerica de Buenos Aires (MALBA) (Buenos Aires, maio/2003), Mostra "Do Novo ao Novo Cinema Argentino: Birra, Crise e Poesia" no Centro Cultural Banco do Brasil (São Paulo, agosto/setembro de 2009). As duas primeiras mostras resultaram em catálogos que apresentam entrevistas com os diretores e artigos de críticos e pesquisadores acadêmicos analisando essa produção cinematográfica. TOLEDO, Teresa; SAAD, Nicolás (ed.). *Miradas: el cine argentino de los noventa.* Madrid: Casa de América; AECI, 2000. PEÑA, Fernando Martín (ed.). *Generaciones 60/90: Cine argentino independiente*. Buenos Aires: MALBA, 2003.

trabalhador e aumento da pobreza e desigualdade.[231] O retorno à democracia com o governo de Raúl Alfonsín viabilizou uma evidente melhora nas instituições públicas e na sociabilidade que voltava a ter as garantias do estado de direito. Todavia, no campo econômico sofria um agravamento das conseqüências das políticas financeiras dos militares, a hiperinflação constitui-se no maior problema do governo Alfonsín e acarretou um aumento ainda maior da pobreza no país.[232] A situação levou às antecipações das eleições em 1989, com vitória de Carlos Saul Menem. Em seu primeiro mandato (1989-1995), com as reformas monetárias (lei de convertibilidade)[233] e as políticas neoliberais adotadas, Menem, assegurou certa estabilidade, que depois se mostrou efêmera, que agradou a maioria da sociedade, criando a imagem de um país moderno e mantendo o imaginário da Argentina como exceção latino-americana. No campo político a estabilidade foi realizada por meio do discurso de Menem da "conciliação e unidade nacional". [234] Aquele discurso permitiu a criação de um consenso entre os grupos peronistas e enfraqueceu os setores sindicais; agradou também aos setores ligados à ditadura com as "leis de perdão" para os militares. Entretanto, durante seu segundo mandato (1995-1999), os problemas econômicos reaparecem,

[231] Como afirmam as sociólogas Carla del Cueto e Mariana Luzzi, o período da ditadura militar transformou de forma radical a situação do mercado de trabalho argentino. Enquanto, em 1974 a parte do PIB correspondente aos assalariados era de 45%, em 1976, após as primeiras medidas implementadas pela ditadura, passou a ser 25%, apesar de posteriormente recuperar-se, atingindo 39% em 1980. DEL CUETO, Carla; LUZZI, Mariana. *Rompecabezas: transformaciones en la estructura social argentina (1983-2008)*. Los Polvines: Universidad Nacional de General Sarmiento / Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008, 17-18.

[232] Nos anos 1980, a crise fiscal e os efeitos da inflação, que se aprofundaram ao longo da década, contribuíram para a diminuição da capacidade do estado em financiar áreas essenciais do sistema de proteção social (saúde, educação, aposentadorias e pensões). Somado isto à forte desvalorização salarial ocorrida entre 1980-1990 encontramos um aumento dos níveis de pobreza no período. Enquanto em 1980, 11,1% dos lares da Grande Buenos Aires se encontravam abaixo da linha de pobreza, em 1990 são 41,6% as residências que se encontra nesta situação. DEL CUETO, Carla; LUZZI, Mariana. *Rompecabezas: transformaciones en la estructura social argentina (1983-2008)*. Los Polvines: Universidad Nacional de General Sarmiento / Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008, p.22.

[233] A convertibilidade garantiu estabilidade monetária e permitiu um aumento no poder de compra, de modo que em 1999 era 20% que em 1991.

[234] SVAMPA. "Posfacio" em *El dilema Argentino: civilización o barbarie.* Buenos Aires: Taurus, 2006, p.385-404.

conjuntamente a uma série de casos de corrupção envolvendo os membros do governo e instituições públicas. Esses elementos trouxeram novamente uma deterioração das condições sociais, aumento do desemprego, gerando insegurança e um sentimento de fracasso do "projeto modernizador" menemista.

Os filmes estudados são marcados por esse passado. Lembremos que os diretores em questão tinham cerca de 30 anos quando realizaram seus filmes, são pessoas que viveram sua infância nos anos 1970 e foram jovens em meados da década de 1980 e início de 1990. Não afirmo com isso que os filmes são respostas ao governo Menem ou à ditadura, mas sim que a historicidade na qual foram empreendidos/realizados encontra-se marcada pela história argentina das últimas décadas do século XX. As convulsões sociais vividas pelo país entre 1999-2002 são desdobramentos da década 1990, e sinalizaram uma radicalização do sentimento de mal-estar e da crise social vivida pelo país. Compreendemos, portanto, a força exercida pela crise de 2001 no campo da memória e da historiografia ao atrair para si questões do seu passado próximo, invertendo a sucessão temporal. Ela tornou-se a grande chave explicativa, o grande marco a partir do qual se pensou a história recente argentina.

Ao questionar esses filmes como expressões *avant la lettre* da crise de 2001-2002, buscamos sua historicidade e assinalamos como o sentimento de fracasso, inércia e asfixia neles narrados/representados encontrava-se alojado na sociedade argentina desde meados da década de 1990 (momento no qual essas obras foram gestadas) e inclusive antes disso. Além disso, é preciso notar que historicamente existe uma narrativa a propósito da Argentina e da América Latina, que definiu as identidades e o espaço latino-americano e argentino como incompleto e atrasado, e que esses filmes dialogam com essas matrizes e trazem questionamentos sobre o que significa ser argentino. Como argumentou Graciela Scheines, filósofa e crítica literária argentina, no

belo ensaio *Las metáforas del fracaso: desencuentros e utopias en la cultura argentina,* escrito no final dos anos 1980, e publicado em 1993, a América foi vista pelo olhar europeu por meio de quatro imagens: como paraíso, como vazio suscetível à edificação utópica, como barbárie e, por fim, como labirinto. A autora ressalta que de todas elas, as duas últimas são as mais presentes na virada dos anos 1990, e adverte:

> bajo el influxo nefasto de estas imágenes mitológicas formuladas desde afuera estamos convirtiendo a Sudamérica y a la Argentina en la geografia del fracaso.[235]

As obras aqui estudadas dialogam com a noção do fracasso, o que não quer dizer que a reiterem, condenando a Argentina a esta geografia do fracasso. Elas trazem tal tema como forma de indagar sobre o que significa viver na Argentina no final do século XX e questionam o que foi e o que pretende ser essa sociedade.

[235] SCHEINES, Graciela. *Las metáforas del fracaso: desencuentros y utopías en la cultura argentina.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993, p.9.

Considerações finais

Este estudo teve como objetivo analisar as representações da argentina contemporânea construídas nos seis filmes escolhidos. Para realizar essa aproximação da história argentina por meio do cinema, consideramos necessário mapear o contexto no qual essa produção surgiu e os elementos constituintes das transformações ocorridas no meio cinematográfico argentino: novas escolas de cinema e a formação de profissionais; uma nova geração de críticos e revistas; novas tecnologias e formas de produção; mudanças nas leis de incentivo e financiamentos internacionais; a importância da distribuição e do circuito de festivais. Perceber a relação entre essa produção e a crítica cinematográfica dedicada a ela e a forma como essa crítica se modifica de acordo com o contexto e no espaço no qual é realizada e veiculada permitiu que assinalássemos a permeabilidade do realismo como método narrativo e representacional e seu impacto na maior parte do público, que encara a imagem como transparência e interpreta essas obras como um retrato da realidade argentina, desconsiderando a opacidade da narrativa cinematográfica, aspecto intrínseco a toda forma de discurso. Como toda linguagem, o cinema sofre influencia e expressa questões do seu momento de produção, mas simultaneamente, estabelece um processo de significação e como documento/monumento cristaliza visões e um discurso sobre sua época a partir das matrizes narrativas escolhidas.

Como comentamos, parte da crítica e dos estudos de cinema interpretou a produção argentina da virada do século XX como retrato do país e em grande medida como homogênea. Pudemos demonstrar a heterogeneidade não só da produção argentina, mas também dos significados do chamado *nuevo cine argentino*. Apesar das obras escolhidas para esta pesquisa apresentarem por diferentes abordagens e temas, situações de crise. É notável que nas obras do cinema "independente" (*Mundo Grúa,*

1999, Pablo Trapero; *O Pântano,* 2001, de Lucrecia Martel; *Bolivia,* 2001, Adrián Caetano) as histórias narradas tenham uma profunda dimensão trágica, com uma temporalidade cíclica e um cenário de estagnação, elas reiteram matrizes identitárias e espaciais do fracasso. Enquanto os filmes de Campanella (*O mesmo amor, a mesma chuva*, 1999*; Filho da Noiva*, 2001*; Clube da Lua*, 2004) apresentam um estado de crise que é redentora, que purifica e estabelece uma narrativa pedagógica que indica superação e recomeço.

Dessa maneira, a partir do cinema argentino, por meio das representações de crise e de tragédia que encontramos nas obras estudadas encontramos problemas da modernidade tardia - crise do indivíduo, do espaço público e das instituições - pensados a partir do olhar e do processo histórico da Argentina. O que permitiu a reflexão sobre as relações entre história e cinema, as tensões e conflitos acerca das representações e da noção de alegoria. Além de possibilitar o debate sobre dilemas da sociedade argentina e temas que marcaram as últimas três décadas da história argentina, principalmente as transformações ocorridas na década 1990 na Argentina.

ANEXO I – ESTATÍSTICA DE ESTRÉIAS ANUAIS NA ARGENTINA DE FILMES ARGENTINOS (1933-2004)

Fonte dos dados:

INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

BIBLIOTECA, CENTRO DE DOCUMENTACION Y ARCHIVO

ESTADISTICA DE ESTRENOS ANUALES

TOTAL 1933-2004 = 2.265 Filmes

Ano	Filmes	Ano	Filmes	Ano	Filmes	Ano	Filmes	Ano	Filmes	Ano	Filmes	Ano	Filmes	Ano	Filmes
1933	**6**	1942	**56**	1951	**55**	1960	**31**	1969	**30**	1978	**22**	1987	**32**	1996	**36**
1934	**6**	1943	**36**	1952	**35**	1961	**26**	1970	**28**	1979	**31**	1988	**29**	1997	**28**
1935	**14**	1944	**24**	1953	**39**	1962	**32**	1971	**35**	1980	**34**	1989	**13**	1998	**36**
1936	**17**	1945	**23**	1954	**44**	1963	**27**	1972	**32**	1981	**26**	1990	**12**	1999	**37**
1937	**30**	1946	**32**	1955	**43**	1964	**37**	1973	**40**	1982	**17**	1991	**17**	2000	**42**
1938	**41**	1947	**38**	1956	**36**	1965	**30**	1974	**39**	1983	**20**	1992	**10**	2001	**47**
1939	**49**	1948	**42**	1957	**15**	1966	**33**	1975	**33**	1984	**24**	1993	**13**	2002	**49**
1940	**49**	1949	**47**	1958	**32**	1967	**27**	1976	**21**	1985	**24**	1994	**11**	2003	**44**
1941	**47**	1950	**58**	1959	**23**	1968	**32**	1977	**21**	1986	**35**	1995	**23**	2004	**62**

Disponível em <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/produccion/industrias/observatorio/estadisticascine.php>

ANEXO II – BILHETERIAS DE FILMES ARGENTINOS

10 maiores bilheterias de filmes argentinos

1. Nazareno Cruz y el lobo (Leonardo Favio, 1975) 3.400.000
2. El Santo de la espada (, 1970) 2.600.000
3. Juan Moreira (Leonardo Favio, 1973) 2.500.000
4. Martín Fierro (Leopoldo Torre Nilsson, 1968) 2.400.000
5. El secreto de sus ojos (Juan José Campanella, 2009) 2.330.000
6. Manuelita (Manuel Garcia Ferré, 1999)[desenho animado] 2.320.000
7. La tregua (Sergio Renán,1974) 2.200.000
8. Camila (María Luisa Bemberg, 1984) 2.160.000
9. Patoruzito (José Luis Massa, 2004) [desenho animado] 2.150.000
10. La Patagonia rebelde (Héctor Oliveira, 1974) 2.100.000

Fonte: Clarín. 19 de novembro de 2009.

20 maiores bilheterias de filmes argentinos (período 1983-2004)

1. Manuelita (Manuel Garcia Ferré, 1999)[desenho animado] 2.320.000
2. Camila (María Luisa Bemberg, 1984) 2.305.000
3. Patoruzito (José Luis Massa, 2004) [desenho animado] 2.150.000
4. La historia oficial (Luis Puenzo, 1985) 1.722.000
5. Tango Feroz (Marcelo Piñeyro, 1993) 1.600.000
6. Los colimbas se divierten (Enrique Carreras, 1986) 1.508.000
7. Comodines (Jorge Nisco-Daniel Barone, 1997) 1.390.000
8. El hijo de novia (Juan José Campanella, 2001) 1.385.000
9. Papa es un idolo (Juan José Jusid, 2000) 1.370.000
10. Nueve Reinas (Fabian Bielinsky, 2000) 1.260.000
11. Pasajeros de uma pesadilla (Fernando Ayala, 1984) 1.168.000
12. Dibu, la película 1.163.000
    (C. Olivieri e A, Stoessel, 1997) [desenho animado]
13. Rambito y Rambon, primera mision (E. Carreras, 1986) 1.126.000
14. Los extraterrestres (Enrique Carreras,1983) 1.125.000
15. Apasionados (Juan José Jusid, 2002) 1.114.000
16. Atrapadas (Aníbal Di Salvo, 1984) 1.050.000
17. La furia (Juan Bautista Stagnaro, 1997) 1.046.000
18. Corazon, las alegrias de Pantriste 1.030.000
    (Manuel Garcia Ferré, 2000) [desenho animado]
19. Luna de Avellaneda (Juan José Campanella, 2004) 1.018.000
20. Los fierecillos se divierten (Enrique Carreras, 1983) 925.000

Fonte: GETINO, Octavio. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable* (2ª Edición Actualizada). Buenos Aires: CICCUS, 2005, p.365.

Ficha Técnica dos filmes

Mundo Grúa (1999)

16mm, preto e branco, 89 minutos
Lançamento na Argentina: 17 de junho de 1999.
espectadores: 74.551

Direção: Pablo Trapero
Roteiro: Pablo Trapero
Fotografia e câmera: Cobi Migliora
Direção de arte: Andrés Tambornino
Montagem: Nicolas Goldbart
Som: Catriel Vildosola, Federico Esquerro e David Miranda (mixagem)
Assistente de direção: Ana Katz
Produção Executiva: Pablo Trapero
Produtora Associada: Lita Stantic
Chefe de Produção: Fiona Heine e Hernán Musaluppi
Elenco: Luis Margani (Rulo), Daniel Valenzuela (Torres), Adriana Aizemberg (Adriana), Federico Esquerro (Claudio), Roly Serrrano (Walter), Graciana Chironi (mãe de Rulo), Alfonso Rementería.

Prêmios

Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independiente (BAFICI), Argentina 1999.

Prêmio de melhor diretor.
Prêmio de melhor ator (Luis Margani).
Prêmio da Organização Católica Internacional de Cinema e Audiovisual (OCIC).

Mostra Cinematográfica de Veneza, Itália, 1999.

Prêmio da Semana da Crítica

Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Habana, Cuba, 1999.

Prêmio Especial do Jurado

Festival Internacional de Cinema de Rotterdam, Holanda, 2000.

Prêmio de Melhor Filme (Tiger Award)
Prêmio da Federação Internacional De Imprensa Cinematográfica (FIPRESCI)

Participou dos Festivais:

Semana Internacional de Cinema de Valladolid, Espanha, 1999.
Festival de Cinema Iberoamericano de Huelva, Espanha, 1999.
Festival de Cinema de Sundance, Utah, EUA, 2000.
Academia de Artes e Ciências Cinematográficas da Espanha, 2000.

Nomeado ao prêmio *Goya* como Melhor Filme Estrangeiro Falado em Espanhol.

O Pântano / *La ciénaga* (2001)

35mm, colorido, 102 minutos
lançamento na Argentina: 12 de abril de 2001
espectadores: 110.321

Direção: Lucrecia Martel.
Roteiro: Lucrecia Martel.
Fotografia e câmera: Hugo Colace.
Direção de arte: Graciela Oderigo.
Decorador: Cristina Nigro.
Montagem: Santiago Ricci.
Som: Herve Guyader e Emannuel Croset, Guido Beremblun, Adrián De Michele, Milena Poylo.
Som direto: Guido Beremblun e Adrián De Michele.
Assistente de direção: Fernando Alcade, Natalia Smirnoff, Fabiana Tiscornia.
Chefe de Produção: Marta Parga.
Produção: Lita Stantic.
Produtores associados: Diego Guebel, Ana Aizenberg e Mario Pergollini.
Elenco: Graciela Borges (Mecha), Mercedes Morán (Tali), Martín Adjemián (Gregorio), Leonora Balcarce (Verónica), Silvia Baylé (Mercedes), Sofía Bertolotto (Momi), Juan Cruz Bordeu (José), Noelia Bravo Herrera (Agustina), Maria Micol Ellero (Mariana), Andrea López (Isabel), Sebastián Montagna (Luciano), Daniel Valenzuela (Rafael), Franco Veneranda (Martín), Fabio Villafane (Perro), Diego Baenas (Joaquín).

Prêmios

Associação de Crítica Cinematográfica da Argentina
- Prêmio de Melhor Filme
- Prêmio de Melhor Atriz
- Prêmio de Melhor Fotografia

Festival de Cinema de Havana
- Prêmio Grande Coral de Melhor Filme
- Prêmio de Melhor Direção
- Prêmio de Melhor Atriz
- Prêmio de Melhor Som

Festival de Cinema Latino Americano de Toulousse
- Grande Prêmio
- Prêmio de Descoberta da Crítica Francesa

Bolivia (1998/2001)

16mm, preto e branco, 75 minutos
lançamento na Argentina: 11 de abril de 2002
espectadores: 57.646

Direção: Israel Adrián Caetano
Roteiro: Israel Adrián Caetano, baseado em história de Romina Lanfranchini.
Fotografia e câmera: Julián Apezteguia
Direção de arte: María Eva Duarte
Decorador: María Eva Duarte
Montagem: Santiago Ricci e Lucas Scavino
Som: Diego Arancibia (editor de som), Marcos De Aguirre (mixagem), Roberto Espinoza (mixagem) e Martín García Blaya (desenho de som)
Música original: Los Kjarkas
Assistente de direção: María Eva Zanada
Produção: Israel Adrián Caetano
Produtores executivos: Roberto Ferro, Matías Mosteirín
Produtores associados: Lita Stantic.
Assistente de produção: Gabriela Tagliablue
Elenco: Freddy Flores (Freddy), Rosa Sánchez (Rosa), Oscar Bertea (*Oso*), Enrique Liporace (Enrique Galmes), Marcelo Videla (Marcelo), Héctor Anglada (Héctor, o vendedor), Alberto Mercado (Mercado), Luis Enrique Caetano (Homem no Locutorio I), Rodolfo Resch (Homem no Locutorio II), Rafael Ferro (Bêbado), Rafael Solano (Policial), Claudio Iturrieta (Policial II), Armando Doral (Dono da Pensão).

Prêmios

Festival de Cinema de Cannes, França, 2001.
Prêmio da Semana da Crítica

Festival de Cinema de Londres, Inglaterra, 2001.
Prêmio FIPRESCI

Festival Internacional de Cinema de San Sebástian, Espanha, 2001.
Prêmio *Made in Spanish*

Festival de Cinema de Rotterdam, Holanda, 2002.
Prêmio KNF

Festival Latino-americano de Lleida, Espanha, 2002.
Prêmio de Melhor Roteiro (menção especial)

Participou do *Festival Internacional de Cinema de Bratislava, República Tcheca, 2002.*
Nomeado do Grande Prêmio

O mesmo amor, a mesma chuva / *El mismo amor, la misma lluvia* (1999)
35mm, colorido, 100 minutos
lançamento na Argentina: 16 de setembro de 1999
espectadores: 104.458

Direção: Juan José Campanella
Roteiro: Juan José Campanella e Fernando Castets
Fotografia e câmera: Daniel Shulman
Direção de arte: María Julia Bertotto
Decorador: Cecilia Monti
Montagem: Camilo Antolini
Som: Daniel Fainzilber, Victor Melillo e Daniel Sais
Música original: Emilio Kauderer
Assistente de direção: Walter Rippell
Produção: Jorge Estrada Mora
Produtor executivo: Ricardo Freixa
Elenco: Ricardo Darín (Jorge Pelligrini), Soledad Villamil (Laura), Ulises Dumont (Antonio Márquez), Eduardo Blanco (Roberto), Graciela Tenenbaum (Marita), Alfonso De Grazia (Mastronardi), Alicia Zanca (Sonia Mastronardi), Mariana Richaudeau (Leticia), Alejandro Buzzoni (Sebastián Mastronardi), Rodrigo De la Serna (Micky), David Masajnik (Manlio), Magela Zanotta (Mauge), Melina González (Pepa), Celina Zambón (Carola).

Prêmios

Associação de Críticos de Cinema da Argentina
- Melhor Ator para Ricardo Darín
- Melhor Atriz para Soledad Villamil
- Melhor Direção de Arte para María Julia Bertotto
- Melhor Fotografia para Daniel Shulman
- Melhor Diretor para Juan José Campanella
- Melhor Filme
- Melhor Roteiro Original
- Melhor Ator Coadjuvante para Eduardo Blanco

Festival de Cinema de Gramado
- Melhor Ator Coadjuvante para Ulises Dumont

Festival de Oslo de Filmes do Sul
- Prêmio do Público

Festival Internacional de Cinema de Valladolid
- Prêmio do Júri Jovem

O filho da noiva / *El hijo de la novia* (2001)

35mm, colorido, 123 minutos
lançamento na Argentina: 16 de agosto de 2001
espectadores: 1.385.169

Direção: Juan José Campanella
Roteiro: Juan José Campanella e Fernando Castets
Fotografia e câmera: Daniel Shulman
Direção de arte: Mercedes Alfonsín
Decorador: Cecili Monti
Cenário: Pablo Racioppi
Montagem: Camilo Antolini
Som: Carlos Abbate, José Luis Díaz, Facundo Paco Girón (operador de boom), Marcelo Lago (editor de som), Iván Zar (som interno).
Música original: Ángel Illarramendi
Assistente de direção: Valeria Pivato (segunda assistente), Walter Rippell (primeiro assistente), Fabiana Tiscornia (assistente de direção)
Produção: Mariela Besuievski, Fernando Blanco, Pablo Bossi, Gerardo Herrero, Jorge Estrada Mora.
Produtores executivos: Juan Pablo Galli e Juan Vera
Produção Geral: Adrián Suar

Elenco: Ricardo Darín (Rafael Belvedere), Héctor Alterio (Nino Belvedere), Norma Aleandro (Norma Belvedere), Eduardo Blanco (Juan Carlos), Natalia Verbeke (Naty), Gimena Nóbile (Vicky), David Masajnik (Nacho), Claudia Fontán (Sandra), Atilio Pozzobon (Francesco), Salo Pasik (Daniel), Humberto Serrano (Padre Mario), Fabián Arenillas (Sciacalli), Mónica Cabrera (Carmen), Giorgio Bellora (Marchiolli).

Nomeado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro

Prêmios

8 prêmios da Associação de Críticos de Cinema da Argentina

Festival de Cinema de Cartagena

Prêmio OCIC

Festival de Cinema de Gramado

Prêmio do Público e da Crítica
Melhor Atriz - Norma Aleandro

Festival de Cinema de Havana

Prêmio do Público e Prêmio OCIC

Festival de Cinema de Montreal

Melhor filme latino-americano e Prêmio Especial do Grande Júri

Mostra Internacional de Cinema de São Paulo

Prêmio do Público

Festival de Cinema Latino-americano de Lima

Elcine - Primeiro Prêmio (melhor filme)

O clube da Lua / *Luna de Avellaneda* (2004)

35mm, colorido, 143 minutos
lançamento na Argentina: 20 de maio de 2004
espectadores: 1.018.000

Direção: Juan José Campanella
Roteiro: Juan José Campanella, Fernando Castets e Juan Pablo Domenech
Fotografia e câmera: Daniel Shulman
Produção visual: Mercedes Alfonsín
Decorador: Cecili Monti
Montagem: Camilo Antolini
Som: José Luis Díaz, Facundo Paco Girón (operador de boom), Rubén Piputto (operador de boom), Cecilia Rivero (editora de som), Perfecto de San José (mixagem), Nicolás Scaduto (editor de som).
Música original: Ángel Illarramendi
Assistente de direção: Fernando Alcalde
Produção: Fernando Blanco, Gerardo Herrero, Jorge Estrada Mora, Adrián Suar.
Elenco: Ricardo Darín (Román Maldonado), Silvia Kutica (Verónica), Eduarco Blanco (Amadeo Grinberg), Mercedes Morán (Graciela), Valeria Bertucelli (Cristina), José Luis Lopéz Vázquez (Don Aquiles), Daniel Fanego (Alejandro), Atilio Pozzobon (Atilio), Horacio Peña (Julio), María Victoria Biscay (Macarena), Francisco Fernández De Rosa (Darío), Micaela Moreno (Dalma), Alan Sabbagh (Ismael), Sofia Bertolotto (Yanina).

Prêmios

Festival de Cinema de Havana

Melhor Som para José Luis Díaz
Festival Internacional de Cinema de Valladolid

Melhor Ator para Ricardo Darín
Festival de Oslo de Filmes do Sul

Prêmio do Público
Prêmio Clarín Espetáculos

Melhor Ator Coadjuvante para Eduardo Blanco
Associação de Críticos de Cinema da Argentina
Melhor Edição para Camilo Antolini
Melhor Som para Carlos Abbate e José Luis Díaz
Melhor Ator Coadjuvante para Daniel Fanego

BIBLIOGRAFIA

Livros e Artigos

ACUÑA, Claudia; NORIEGA, Gustavo. El oficio de Caetano. El Amante. Buenos Aires: Tatanka, nº91, p.34, out. de 1999.

AGUILAR, Gonzalo. Estudio crítico sobre El bonaerense: entrevista a Pablo Trapero. Buenos Aires: Picnic editorial, 2008.

AGUILAR, Gonzalo. Otros mundos – ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.

AHMAD, Aijaz. "Jameson's Rethoric of Otherness and the 'National Allegory'" em In Theory: Classes, Nations, Literatures. New York: Verso, 1994, p.95-122.

ALBERTO CUERVO, Oscar. Suéltame, pasado/Una mujer sin cabeza y otra mujer con cabeza La otra: revista de arte y pensamiento, Buenos Aires, n°19, p.2-5, primavera 2008.

AMADO, Ana. "Novo cinema argentino: fábulas do mal-estar", Sinopse - Revista de cinema, Ano IV, N° 9, Agosto 2002, CINUSP, Universidade de São Paulo, p.81.

AMADO, Ana. "Velocidades, generaciones y utopías (A propósito de La ciénaga, de Lucrecia Martel)" em YOEL, Gerardo (comp.) Pensar el cine2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologias. Buenos Aires: Manantial, 2004, p.187-197.

AMADO, Ana. Cine argentino: cuando todos es margen. Pensamiento de los Confines. Buenos Aires: Editorial diótima, nº11, p.87-94, set. 2002.

AMADO, Ana. Cine: diálogo con Lucrecia Martel. Pensamiento de los Confines. Buenos Aires: Editorial diótima, nº19, p.169-178, dez. 2006.

AMADO, Ana. La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007). Buenos Aires: Colihue, 2009.

ANDERSON, Benedict. Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APREA, Gustavo. Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento/Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas, SP: Papirus, 1993.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas, SP: PApirus, 2003.

AVELAR, Idelber. Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

AVELLAR, José Carlos. "O ar difícil de respirar" (texto escrito para o ciclo de filmes de maio de 2009 organizada por ele no Cinema do Instituto Moreira Salles – RJ, no qual foi exibido o filme Bolivia). Disponível em <http://www.escrevercinema.com/Bolivia.htm>

BADLEY, Linda; PALMER, R. Barton; SCHNEIDER, Steven Jay (eds.). Traditions in World Cinema. New Jersey: Rutgers University Press, 2006.

BARION, Rafael. Caminhos de Lucrecia Martel – Impressões sobre A mulher sem cabeça. Juliette Revista de Cinema, Curitiba, n°009, p.20-21, jul. 2009.

BARRENHA, Natália. À beira da piscina, à beira do quadro: a utilização do som off e a construção de tensão na obra de Lucrecia Martel. XXXII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. Curitiba, PR, set. 2009. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-0701-1.pdf>

BARRENHA, Natália. Crujidos, vueltas, rodeos: uma análise da voz em O Pântano. São Paulo, 13p. Texto não publicado.

BARRENHA, Natália. De armas e garotas – E assim se criou a Nouvelle Vague. Juliette Revista de Cinema, Curitiba, n°009, p.14-15, jul. 2009.

BARRENHA, Natália. Lucrecia Martel – À beira da piscina. Juliette Revista de Cinema, Curitiba, n°008, p.22-27, jun. 2009.

BECEYRO, Raúl. Carta de Santa Fe: cine y política. El Amante, Buenos Aires: Tatanka, ano 4, nº44, outubro de 1995.

BECEYRO, Raúl; FILIPPELLI, Rafael, OUBIÑA; PAULS, Alan. Estética del cine, nuevos realismos, representación. Punto de Vista. Buenos Aires: Siglo XXI, nº67, p.1-9, ago. 2000.

BERARDI, Mario. La vida imaginada – vida cotidiana y cine argentino (1933-1970). Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 2006.

BERNARDES, Horacio; LERER, Diego; WOLF, Sergio (eds). El Nuevo Cine Argentino: temas, autores y estilos de una renovación. Buenos Aires: Tatanka, 2002.

BERNINI, Emilio (ed.). Tres cineastas argentinos: conversaciones con Lucrecia Martel, Lisandro Alonso e Ariel Rotter. Kilometro111 – ensayos sobre cine: la vía política, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, n°2, set. 2001, p.125-150.

BERNINI, Emilio. Estudio crítico sobre Silvia Prieto: entrevista a Martín Rejtman. Buenos Aires: Picnic editorial, 2008.

BERNINI, Emilio. Noventa-sesenta: dos generaciones em el cine argentino. Punto de vista, Buenos Aires, n° 87, abril de 2007, p.30-33.

BERNINI, Emilio. Un proyecto inconcluso: aspectos del cine contemporáneo argentino. Kilometro111 – ensayos sobre cine: La escena Contemporanea, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, n°4, Out. 2003, p.87-106.

BIRGIN, Alejandra; TRÍMBOLI, Javier (comps.). Imágenes de los noventa. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003.

BORDWELL, David. Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BUSCOMBE, Edward. "Idéias de autoria" em RAMOS, Fernão Pessoa (org.) Teoria contemporânea do cinema, Vol. I. São Paulo: Editora SENAC, p. 281-294, 2005.

CAETANO, Israel Adrián. Agustín Tosco Propaganda. El Amante. Buenos Aires: Tatanka, año 4, nº41, p.50, julho de 1995.

CAMPANELLA, Juan José; CASTETS, Fernando. El hijo de la novia [guión]. Buenos Aires: del Nuevo Extremo, 2002.

CAMPERO, Agustín. Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Historias extraordinarias. Los Polvines: Universidad Nacional de General Sarmiento / Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009.

CÉSPEDES, Gilka Wara. "Huayno," "Saya," and "Chuntunqui": Bolivian Identity in the Music of "Los Kjarkas". Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, Vol. 14, No. 1 (Spring - Summer, 1993), pp. 52-101. Disponível em <http://www.jstor.org/pss/780009>

CHATTERJEE, Partha. La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos. Buenos Aires: Siglo XXI Eds Argentina, 2008.

COLOMBO, Sylvia. À sombra dos escombros, Folha de S. Paulo, São Paulo, 12 maio 2003, Ilustrada.

COLOMBO, Sylvia. Pensata: Garotos e ditadura, Folha Online, 10 nov. 2006. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/ult3891u20.shtml>

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

COPERTARI, Gabriela. Desintegración y Justicia en el cine argentino contemporáneo. Woodbridge, UK: Tamesis, 2009.

CYPRIANO, Fabio. A Argentina não é apenas crise, afirma Burman [entrevista com Daniel Burman], Folha de S. Paulo, São Paulo, 17 fev. 2006, Ilustrada

DE BAECQUE, Antoine (comp.). La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos. Barcelona: Ed. Paidós, 2003.

DE BAECQUE, Antoine (comp.). Nuevos cines, nueva crítica: el cine en la era de la globalización. Barcelona: Ed. Paidós, 2006.

DE VITA, Pablo. La crisis, esa gran protagonista. Revista Criterio, Buenos Aires, n°2278, Dez. 2002, año 75. Disponível em <http://www.revistacriterio.com.ar/art_cuerpo.php?numero_id=13&articulo_id=252> Acessado em julho de 2008.

DEL CUETO, Carla; LUZZI, Mariana. Rompecabezas: transformaciones en la estructura social argentina (1983-2008). Los Polvines: Universidad Nacional de General Sarmiento / Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

DI TELLA, Andrés. Lembranças do Novo Cinema Argentino. Juliette Revista de Cinema, Curitiba, n°002, p.4-8, out. 2008.

DODARO, C. “Encuadres de la política en el audiovisual de los ‘90” em CAMPO, Javier; DODARO, Christian (comps). Cine documental, memoria y derechos humanos. Buenos Aires: Nuestra América, 2007, p.89-100.

DONOSO PINTO, Catalina. Películas que escuchan: reconstrucción de le identidad en once filmes chilenos y argentinos. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

DRUETTA, Santiago et alii. A luz del trabajo: las representaciones de lo laboral en el cine argentino de los ´90. Córdoba: Comunic-arte, 2005.

ESPAÑA, Claudio (comp.). Cine argentino en democracia 183-1993. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.

FALICOV, Tamara L. "A circulação global e o local do novo cinema argentino" em MELEIRO, Alessandra (org.). Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina. (vol. 2 Coleção Cinema no Mundo). São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p.145-173.

FALICOV, Tamara L. The cinematic tango: contemporary argentine film. Londres: Wallflower Press, 2007.

FARHI, Andrés. Una cuestión de representación: los jóvenes en el cine argentino, 1983-1994. Buenos Aires: Libros del Roja, 2005.

FARIÑA, Maribel. "Imágenes de la sociedad y el Estado en el cine argentino" em MANETTI, Ricardo; VALDEZ, María (comps.) De(s)velando imágenes. Buenos Aires: Eudeba, 1998, p.97-104.

FELDMAN, Ilana. "O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica" em HAMBURGER, Esther et alii (orgs.). Estudos de cinema SOCINE IX. São Paulo: Annablume, 2008, p. 235-243.

FERREIRA, Fernando. Luz, cámara…memoria: una historia social del cine argentino. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1995.

FILIPPELLI, Rafael. El plano justo – Cine moderno: de Ozu a Godard. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2008.

FRANCO, Marina; LEVÍN, Florencia (comps.) Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción. Buenos Aires: Paidós, 2007.

GABBLER, Neal. Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Diferente, desiguais e desconectados. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Latino-americanos à procura de um lugar neste século. São Paulo: Iluminuras, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Leitores, espectadores e internautas. São Paulo: Iluminuras, 2008.

GETINO, Octavio. Cine argentino: entre lo posible y lo deseable (2ª Edición Actualizada). Buenos Aires: CICCUS, 2005.

GOLDSTEIN, Miriam. Mundo joven, mundo adulto. Algunas observaciones acerca de los vínculos familiares representados en el imaginario fílmico de los últimos años. em KRIGER, Clara (Coord.); CARMAN, Jorge (Ed.). Cuadernos de Cine Argentino: 1. Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla. Buenos Aires, INCAA, p. 10-35, 2005.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte/ Brasília: Ed. UFMG / UNESCO, 2003.

INSTITUTO SUPERIOR DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES. El Estado y el cine argentino. Santa Fe: Ediciones del Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe, 2005.

IPAR, Ezequiel. Nuestro cine, el nuevo cine, el cine. El Ojo Mocho: revista de crítica, política y cultura. Buenos Aires, nº18/19 , p.69-75, 2004.

JAMESON, Fredric. "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism", Social Text¸ nº15, 1986.

JUAN LIMA, Fernando E.; NÁPOLI, Sergio M. Hablando serio: la cuota de pantalla. (trabalho final apresentado à disciplina "Exibição e Distribuição" na Escola da Cinema da revista El Amante). Disponível em <http://www.elamante.com/ content/view/1217/1/> Acessado em 10 de Dezembro de 2009.

KONSTANTARAKOS, Myrtos. "New Argentine Cinema" em BADLEY, Linda; PALMER, R. Barton; SCHNEIDER, Steven Jay (eds.). Traditions in World Cinema. New Jersey: Rutgers University Press, 2006, p.130-140.

KOSELLECK, Reinhart. Crítica e crise. Rio de Janeiro: Ed. UERJ/Contraponto, 1999.

LEFORT, Claude. El imaginário de la crisis. Punto de Vista. Buenos Aires: Siglo XXI, nº61, p.8-17, ago. 1998.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne; LEUTRAT, Jean-Louis. Cómo pensar el cine. Madrid: Catedra, 2003.

MALDONADO, Leonardo. Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920). Buenos Aires: iROJO Editores, 2006.

MARANGHELLO, César. Breve historia del cine argentino. Barcelona: Alertes S. A. de Editores, 2005.

MOLFETTA, Andrea. "Cinema argentino: a representação reativada (1990-2007)" em BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). Cinema mundial contemporâneo. Campinas, SP: Papirus, 2008, p.177-192.

MOORE, Maria José; WOLKOWICZ, Paula (comp.). Cines al margen: nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo. Buenos Aires: Libraria, 2007.

MOTA DA SILVA, Denise. "O Pântano" suscita disfunções argentinas, Folha de S. Paulo, São Paulo, 09 out. 2001, Ilustrada.

MOTA DA SILVA, Denise. Vizinhos distantes: circulação cinematográfica no mercosul (1991-2003). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.) Cinematógrafo: um olhar sobre a história. Salvador: Ed. UFBA; São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

OUBIÑA, David. El espetáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino. Punto de vista. Buenos Aires: Siglo XXI, nº76, p.28-34, ago. 2003.

OUBIÑA, David. Estudio crítico sobre La Ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2007.

OUBIÑA, David. Un mapa arrasado. Nuevo cine argentino de los '90. Sociedad: revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, Buenos Aires, n°20/21, p.193-205, outono de 2003.

PAGE, Joanna. Crisis and capitalism in contemporary argentina cinema. Durham: Duke University Press, 2009.

PALAVECINO, Santiago. Lucrecia Martel: el cine, un pensamiento sin cabeza. Otra Parte: revista de letras y artes. Buenos Aires, n°10, p. 65-72 , verão 2006-2007.

PAULINELLI, María (coord.) Poéticas en el cine argentino 1995-2005. Córdoba: Comunic-arte, 2005.

PAULS, Alan. Retrato de una impostora. Otra Parte: revista de letras y artes. Buenos Aires, n°16, p.4-6, verão 2008-2009.

PEÑA, Fernando Martín (ed.) Generaciones 60/90: Cine argentino independiente. Buenos Aires: MALBA, 2003.

PINTO, Ivonete. "Realismo e histórias mínimas no novo cinema argentino" em MACHADO JR, Rubens et alii(orgs.). Estudos de cinema SOCINE VII. São Paulo: Annablume, 2006, p.85-92.

QUINTANA, Àngel. Fábulas de lo visible: el cine como creador de realidades. Barcelona: El Acantilado, 2003.

QUINTÍN. Defensor del pueblo. El Amante. Buenos Aires: Tatanka, ano 12, nº129, p.15, janeiro de 2003.

QUINTÍN. Entrevista a Mariano Llinás: Una bomba de tiempo.El Amante. Buenos Aires: Tatanka, nº124, p.6-9, ago. de 2002.

RABINOW, Paul. "Representações são fatos sociais: modernidade e pós-modernidade na antropologia" em Antropologia da razão. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p.71-107.

RANGIL, Viviana (ed.). El cine argentino de hoy: entre el arte y la política. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007.

RANGIL, Viviana. Otro punto de vista: mujer y cine en Argentina. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.

REJTMAN, Martín. Rapado. Buenos Aires: Interzona Editora, 2007. (ed. original 1992).

ROMERO, Luis Alberto. História contemporânea da Argentina. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

RUSSO, Eduardo A. (comp.). Hacer cine: producción audiovisual en América Latina. Buenos Aires: Paidós, 2008, p.215-242, p.243-256.

SAID, Edward W. Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALLES, Walter. "Apresentação Especial Pablo Trapero" em 32ª Mostra Internacional de Cinema 17-30 Out. 2008 (catálogo). São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, p.429.

SALLES, Walter. Novo cine argentino ganha cada vez mais fôlego, Folha de S. Paulo, São Paulo, 21 jun. 2003, Ilustrada.

SANCHEZ, Mariana. Lucrecia Martel e a farsa do hiper-verossímil. Juliette Revista de Cinema, Curitiba, n°002, p.8-10, out. 2008.

SARLO, Beatriz. Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras/Belo Horizonte; UFMG, 2007.

SARLO, Beatriz. Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SARTORA, Josefina; RIVAL, Silvina (comps.). Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino. Buenos Aires: Libraria, 2007.

SCHEINES, Graciela. Las metáforas del fracaso: desencuentros y utopías en la cultura argentina. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.

SCHWARBÖCK, Silvia. Estudio crítico sobre Un oso rojo: entrevista a Israel Adrián Caetano. Buenos Aires: Picnic editorial, 2009.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica. Multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006

SHUKLA, Sandhya; TINSMAN, Heidi (eds.) Imagining Our Americas: toward a transnational frame. Durham, EUA: Duke University Press, 2007.

SORLIN, Pierre. Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990. Barcelona: Ed. Paidós, 1996.

SVAMPA, Maristella. El dilema argentino: civilización o barbarie. 1ª ed. Buenos Aires: Taurus, 2006.

TAL, Tzvi. Pantallas y Revolución: una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo. Buenos Aires: Lumiere / Israel: Universidade de Tel Aviv, 2005.

TEOREMA, "Entrevista: Ismail Xavier", Teorema – Crítica de Cinema (Revista do Núcleo de Estudos de Cinema de Porto Alegre), Porto Alegre, n° 8, p.22-27, agosto de 2005.

TIRARD, Laurent. "Jean-Luc Godard" em Lecciones de cine: entrevistas de Laurent Tirard. Buenos Aires: Paidós, 2008.

TOLEDO, Teresa; SAAD, Nicolás (ed.). Miradas: el cine argentino de los noventa. Madrid: Casa de América; AECI, 2000.

TRUFFAUT, François. "Uma certa tendência do cinema francês" em O Prazer dos olhos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p.257-276.

URBAN, Rafael. Entrevista: Andrés Di Tella – O festival dos sonhos. Juliette Revista de Cinema, Curitiba, n°005, p.13-19, mar. 2009.

VAREA, Fernando. G. El cine argentino en la historia argentina 1958-1998. Santa Fe: Ediciones del Arca, 1999.

VÁRIOS AUTORES. Verano del 2002 - Opiniones e interpretaciones sobre la crisis argentina en diarios y revistas: 19 de diciembre de 2001-7 de abril de 2002. Sociedad: revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, Buenos Aires, n°20/21, p.255-335, outono de 2003.

VERARDI, Malena. Representaciones y procedimientos espacio-temporales en el Nuevo Cine Argentino. Cuadernos de Cine Argentino: 3. Innovaciones estéticas y narrativas en los textos audiovisuales. Buenos Aires, INCAA, p.31-53, 2005.

VIEITES, M. del C.(comp.). Leopoldo Torre Nilsson: una estética de la decadencia. Buenos Aires: Museo del Cine/Grupo Editor Altamira, 2002.

WOLF, Sergio (comp.). Cine argentino: estéticas de la producción. Buenos Aires: BAFICI, 2009.

WOLF, Sergio “Aspectos Del problema del tiempo en el cine argentino” em YOEL, Gerardo (comp.) Pensar el cine2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologias. Buenos Aires: Manantial, 2004, p.171-185.

WOLF, Sergiom (comp.). Cine argentino: la otra historia. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 2ª ed.1994. (1ª ed. 1993)

XAVIER, Ismail. “A alegoria histórica” em RAMOS, Fernão Pessoa (org.) Teoria contemporânea do cinema, Vol. I. São Paulo: Editora SENAC, p.339-379, 2005.

XAVIER, Ismail. Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

YOEL, Gerardo (comp.) Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía. Buenos Aires: Manantial, 2004

YOEL, Gerardo (comp.) Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologias. Buenos Aires: Manantial, 2004.

ZITO, Luciano (coord.) El cine en la era de la repetición: séptimo arte, pobreza y políticas culturales en la Argentina. Buenos Aires: Ediciones CCC, 2007.

Coleções consultadas

CUADERNOS DE CINE ARGENTINO. Buenos Aires: INCAA, 2005, 6 vols.

EL AMANTE. Buenos Aires: Tatanka, 1991- , 203 vols.

EL OJO MOCHO: revista de crítica, política y cultura. Buenos Aires, 1997-.

FILM. Buenos Aires: Marienbad, 1993-1997, vols. 01-36.

HACIENDO CINE. Buenos Aires: Multimedia dei, 1995- , vols.01-91.

KILOMETRO 111. Buenos: Santiagos Arcos Editor, 2000- , vols.01-07.

LA MIRADA CAUTIVA: cine & medios. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, 1998-2007, 8 vols.

Sites

Sindicato da Indústria Cinematográfica Argentina: http:// www.sicacine.com.ar

Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales: http://www.incaa.gov.ar

Cine Argentino: http://www.cinenacional.com

Internet Movie Database: http://www.imdb.com