

Rey Muerto y la nueva onda, articulações...

Não é de modo algum filosófico espantarmo-nos pelo facto de serem “ainda” possível no século XX os acontecimentos que vivemos. Um tal espanto não tem lugar no início de um saber, a menos que esse saber seja o que reconhecer como insustentável a concepção da história de que nasce uma tal surpresa.⁸

Roteiro selecionado pelo concurso **História breves I** (1995) de iniciativa do Instituto Nacional de Cinema e Artes Visuais da Argentina (INCAA), *Rey Muerto* (1995) de Lucrecia Martel ganhou o prêmio de melhor curta-metragem no Festival de Havana (1995), foi indicado à melhor curta no Festival Internacional de Cinema de Mannheim-Heidelberg, da Alemanha (1996), e levou a cineasta aos projetos de documentários e séries de televisão. O reconhecimento internacional de *Rey Muerto* aproximou-a da produtora Lita Stanic, parceira fundamental na produção de seu primeiro longa-metragem, *O Pântano* (2001) e também de *Menina Santa* (2004).

Nascida em Salta, norte da Argentina, em 1986, aos 20 anos, Lucrecia Martel deixa sua cidade natal e vai para a capital do país, Buenos Aires, em busca de uma formação universitária:

eu tinha uma contradição: tinha frequentado um colégio humanista – muito grego, muito latino – e eu me pensava científica. Assim que me ocorreu, absurdamente, que a publicidade combinaria as duas coisas que queria: o criativo e o mercado, o marketing e a ciência. Então fui o único lugar que tinha para estudar publicidade que era a Universidade de Salvador. Fui fazer minha inscrição e quando estou subindo a escada vejo uma foto do Papa. Aí, como eu tinha virado uma atéia militante disse-me: “aqui não”. Assim, me inscrevi em Comunicação Social na UBA [Universidade de Buenos Aires] que era o mais próximo do que eu queria. E havia uma coisa interessante, neste momento, em 1986, era o momento da abertura, do alfonsismo, da *Coordinadora* [Movimento civil contra a repressão policial e institucional na Argentina], e essa carreira era uma possibilidade radical para estudar o fenômeno da comunicação durante a ditadura, e como sair disto. Mas imediatamente aconteceu o que tinha que acontecer, que eu era um desastre,

⁸BENJAMIN, Walter, 1992, p. 162.

porque não tinha um perfil ideológico uma base forte para seguir. Assim a carreira entrou numa nebulosa e eu também, então abandonei.”⁹

Depois desta decisão, Martel vai cursar animação na Escola de Cinema de Avellaneda e em 1988 entra no Centro Experimental de Realização Cinematográfica – CERC – do Instituto Nacional de Cinema - INC. E foi ali, junto com outros cineastas que realizou o curta-metragem *Rey Muerto* para o concurso Histórias breves I (1995). Hoje o CERC transformou-se em ENERC (Escola Nacional de Experimentação e Realização Cinematográfica), e está vinculada ao Instituto Nacional de Cinema e Artes Visuais - INCAA. As alterações de nome vieram junto com as alterações institucionais promovidas por reivindicações da classe cinematográfica visando uma política de estado, mais democrática, e uma melhor distribuição das verbas públicas para o mercado do audiovisual. Hoje a Escola é referência no ensino de cinema na Argentina e o INCAA o distribuidor de recursos do Estado.

E foi nas escolas de cinema que ressurgiram com apoio do estado que surgiu a maioria dos novos realizadores da década de 90. Reunidos nos espaços acadêmicos brigavam por espaço e enfrentavam novos papéis na produção de seus filmes e exigiam incentivos através das leis que orientavam a indústria cinematográfica e o mercado. Gonzalo Aguilar (2006), fez um estudo sobre o cinema argentino intitulado *Otros Mundos*, onde traz na capa uma foto de cena de *Menina Santa*. O nome do livro já nos apresenta a proposta do olhar destes novos cineastas, a busca por outros espaços, falas e relatos, e a foto da capa parece condensar esta informação. A capa é negra e dentro do recorte, que aparenta ser de um mapa territorial, traz a foto da atriz María Alche, que interpreta a menina Amália, no filme de Martel.

O cinema não é feito somente de imagens, mas forma parte de um organismo institucional de fundações, produtores, trabalhadores, escolas de cinema, festivais, críticos e espectadores. Nenhum destes fatos é exterior ao filme como fenômeno artístico, cultural ou industrial.¹⁰

⁹Entrevista de Lucrecia Martel à Fernando Martín Pena, Paula Félix-Didier e Ezequiel Luka apud Fernando Martín Pena (Org), 2003, p. 123.

¹⁰AGUILAR, Gonzalo, 2006, p. 14.

O que surgiu com o movimento do novo cinema argentino, foi uma intensa necessidade de contar outras histórias, outros mundos, como diz o autor, que ainda não estavam contemplados pela mídia e pelo cinema de mercado. Assim, os jovens realizadores, através do INCAA e de novas parcerias de investimentos com fundos internacionais, organizações não governamentais, ocuparam festivais, concursos internacionais e principalmente foram apropriando-se também das tarefas de produtores executivos de seus próprios projetos. O que se configurou foram estratégias de encarar o cinema como um bem cultural e industrial gerador de emprego e de ideologia, onde a produção e a apropriação do mercado nacional teriam como fundamento trazer para a discussão e para a representação os problemas sociais do país além de fomentar uma indústria geradora de trabalho e bens de consumo.

Amplamente utilizado no início do cinema e pelas vanguardas, o curta-metragem é hoje o formato mais comum na produção das escolas de cinema da maioria dos países. Herdeiro da economia do início do cinema, onde as bobinas de película davam pouco mais de três minutos de imagem, o “curta”, como é comumente chamado, foi sendo deslocado para a margem da produção cinematográfica conforme foram avançando a tecnologia, o caráter cada vez mais industrial do cinema, e a própria estrutura narrativa das produções. Considerado, por muito tempo, como uma obra sem pretensões mercadológicas diretas, o curta-metragem é um meio de reflexão e de exposição de um autor, de técnicos e atores. E mesmo tendo ficado de lado da indústria, este formato resguardou o espaço para a experimentação e se mostrou, principalmente pela economia financeira, uma possibilidade de aprendizado e de apropriação dos instrumentos e das ferramentas do cinema. Com uma média de tempo entre dez e quinze minutos, inúmeras vezes o “curta”, tem a sua estrutura comparada a do conto literário: concisão narrativa e proposta estética são fundamentos verificados na maior parte da produção curta-metragista, ou, pelo menos, é isso que inspira o formato.

Sempre considerado ponto de partida para um projeto mais extenso, o longa-metragem, hoje, com as novas mídias, esta situação se re-configura e novas formas de utilização abrem outras janelas de exibição para o curta-metragem como: intervenções nos museus, performances e sites da Internet. Os festivais

específicos para o formato reiteram a possibilidade deste espaço como um caminho mais do que possível, necessário.

Marco inaugural para esta geração de cineastas da década de 90, **Histórias breves I** (1995) promoveu a realização de nove curtas-metragens, e foi através do concurso que surgiram nomes como: Daniel Burman, Bruno Stagnaro, Adrián Caetano, Andrés Tambornino, Ulises Rossell, Sandra Gugliotta e Lucrecia Martel. Criado pelo INCAA, o concurso foi a porta de entrada que gerou visibilidade para esta geração da qual Lucrecia Martel faz parte. O CERC era um centro de ebulição de discussões dos estudantes que reivindicavam espaço para seus trabalhos, formava novos técnicos e diretores, e uma nova crítica cinematográfica. Martel interagiu com uma situação histórica, política e econômica da Argentina que representa uma herança inquestionável da qual ela e os novos realizadores extraíram criatividade e ação política. E aproximar-se da obra de Lucrecia Martel, é inevitavelmente cercar-se de um panorama político, social e econômico que fez com que esta cineasta participasse de uma geração de novos realizadores que olharam profundamente para as questões de seu país.

É importante ressaltar que a iniciativa política do INCAA não foi um fato isolado, mas fez parte de uma aglutinação de situações que propiciou à classe cinematográfica e aos estudantes de cinema re-estruturar os seus papéis e o espaço da filmografia da Argentina. Assim, a primeira edição de Histórias breves teve como proposta ir ao encontro dos anseios e necessidades de uma classe que começava a ter liberdade para criar imagens das suas experiências, depois do longo e cruel período de ditadura.

algumas das História breves chamaram a atenção do meio cinematográfico, que permanecia ancorado em velhas propostas. A irrupção destes jovens realizadores, em sua maioria provenientes das escolas de cinema (quase todas haviam iniciado suas atividades a apenas um par de anos antes) pôs em evidencia a possibilidade de renovação para o cinema nacional.¹¹

Exercícios cinematográficos que vieram acompanhados da premência de modificar também as estruturas da indústria cinematográfica Argentina e,

¹¹Máximo Eseverri e outros in Fernando Martín Pena (Org), 2003, p. 11.

portanto, da forma de trabalho. Uma necessidade de ocupação do mercado interno que teve os mesmos empecilhos que pudemos constatar em inúmeros países e que persistem até hoje: os altos custos das películas virgens, a ausência de taxas de importação para filmes estrangeiros, a carência de proteção do produto nacional, a falta de incentivo do estado através de políticas públicas que viabilizassem e estimulassem a produção, distribuição e exibição dos filmes nacionais. Uma luta bastante antiga, que fala de um lugar de poder como já denunciava o cineasta e produtor Fernando Solanas, em texto de 1969:

um papel aculturante de colonização do gosto e das consciências do processo de ensino neocolonial aberto desde o primário até a universidade. Para o neocolonialismo os meios de comunicação são mais eficazes que a NAPALM...”¹².

Opinião também compartilhada por Jean Baudrillard, que em 1986 denunciava: “Os americanos lutam com duas armas essenciais: a aviação e a informação. Ou seja, o bombardeio físico do inimigo e o bombardeio eletrônico do resto do mundo.”¹³ Assim como na grande maioria dos países, também na Argentina o imperialismo cinematográfico dos Estados Unidos marca sua presença e sufoca o mercado interno ocupando 85,50% dos espaços de exibição.¹⁴ O resultado disto é uma colonização do imaginário e uma lucrativa ocupação do mercado exercida pelo cinema americano que se configura em um violento obstáculo, no sentido mais forte deste termo, para as filmografias da grande maioria dos países que não contam com um mercado interno sustentável, casos excepcionais da China e da Índia. Então, claro está que uma política pública que dê conta da necessidade cada vez maior e mais responsável de determinar e resguardar espaços de circulação e produção de imagens foi e sempre será premente.

No caso argentino, a geração de 90 brigou insistentemente para conseguir apoio e espaço de exibição, não que isso não tenha se dado em outras épocas e de outras maneiras, o fato é que naquele momento houve uma conjunção de uma

¹² SOLANAS, Fernando, 1973, p. 36.

¹³ BAUDRILLARD, Jean, 1986, p. 44.

¹⁴ Anexo II, arrecadações do período de janeiro a junho de 2005, conforme dados do Sindicato da Indústria Cinematográfica Argentina – Deisica, primeiro semestre de 2006.

série de fatores que propiciaram um movimento de revisão de leis, investimento em ensino e distribuição. Mesmo que na chamada Lei do Cinema, a cota de tela ainda seja uma das reivindicações que encontra obstáculo diante da enorme força das distribuidoras estrangeiras, principalmente americanas, continua-se discutindo saídas para gerar cada vez mais visibilidade para o cinema produzido no país. A pressão da classe cinematográfica pela cota de tela assegurou, a partir de 2005, a estréia de uma película nacional por sala, em cada trimestre¹⁵. Ainda pouco se comparada com a ocupação dos filmes estrangeiros¹⁶. De 1997 a 2004 o incremento da produção fez crescer as estréias nacionais de 27 filmes/ano para 69 filmes/ano¹⁷. Mas ainda está longe da necessidade prevista pelos produtores independentes.

A primeira edição do concurso **Histórias breves I** (1995) foi ponto de partida para muitos realizadores que, ao longo destes últimos anos, foram construindo suas filmografias. Lucrecia Martel fala que após o concurso todos ficaram estimulados a rodar um longa-metragem como um desenvolvimento natural de suas carreiras:

...as Historias breves estrearam em maio de 95 e por isso nós, os realizadores dos curtas nos encontrávamos bastante e tínhamos várias reuniões. Daniel Burman, que estava mais próximo da indústria do cinema, Bruno Stagnaro, por sua historia familiar, eram os mais conscientes de que depois de fazer um curta, tínhamos que escrever um roteiro de longa-metragem. Eles viam isso como o próximo passo e então, um pouco por contágio, todos falávamos de filmar um longa.¹⁸

Afirmção de um espaço mais profissional e mais intrincado nas redes industriais, com suas normas, condutas e papéis, o formato de longa-metragem traz a inserção em uma esfera muito mais competitiva e muito mais contaminada por relações institucionais. Aluna da Escola de Cinema de Avellaneda, na área de desenhos animados, Lucrecia Martel esteve entre 1988 a 1990 no Centro Experimental de Realização Cinematográfica – CERC. Das experiências acadêmicas ela relata o tenso ambiente que se vivia:

¹⁵AGUILAR, Gonzalo, 2006, p. 24.

¹⁶Anexo II - planilhas do Sindicato de la Indústria Cinematográfica Argentina - Deisica.

¹⁷Anexo III - títulos estreados ano a ano na Argentina, desde 1997.

¹⁸Entrevista de Lucrecia Martel à Fernando Martín Pena, Paula Félix-Didier e Ezequiel Luka in Fernando Martín Pena (Org), 2003, p. 117.

crise econômica, crise acadêmica, não tínhamos aulas, era um desastre. Sabemos que é o que conta na nossa formação [um curso que se desenvolve com aulas contínuas] e eu ali tive sempre aulas isoladas, sempre atravessadas pelas nossas crises internas, além disso, meu grupo estava dividido entre os “bons” e os “maus” e eu era do grupo dos maus. Estou certa de que não tínhamos muita razão para nos opor, mas era a própria instituição que gerava este mal-estar.¹⁹

Nos anos 90, a Argentina estava mergulhada na descrença do peronismo e a economia deixava profundas cicatrizes no povo portenho e no país de forma geral. Depois dos mandatos presidenciais de Raúl Alfonsín (1983-1989) e Carlos Menem (1989-1999), que, encampando o projeto neoliberal, foram dismantando o Estado, privatizando empresas e usurpando o patrimônio da população, os argentinos se viram diante de um estado fracassado e de convicções esfaceladas. Acrescente-se a isso o processo do julgamento das juntas militares responsáveis pela segunda ditadura (1976-1983) e o indulto concedido pelo governo de Raúl Alfonsín aos crimes e aos algozes da sociedade. Diante da argumentação de “ordens superiores”, a moral se transforma, mas a reflexão ganhou espaço. Os temas da ditadura militar e dos desaparecidos políticos, antes proibido e sufocado, começou a aparecer em estudos, livros, filmes e reportagens. Somado a isso, as derrotas futebolísticas do país, que sempre, diante das crises terceiro-mundistas, eram motivo de prazer que acalentavam a utopia de que, um dia, tudo iria dar certo. Assim, na última década do século XX, a Argentina estava em crise com todos os seus valores culturais, éticos e morais, e, esta situação, vai refletir e fundar modos e meios de produção na arte cinematográfica. O cinema que surge no meio deste imenso caldeirão de revisão histórica e afetiva é o movimento *novo cine argentino*, ou *nova onda*, como foi chamado pela mídia.

Marco de “origem”, nos termos de Walter Benjamin, não como um momento estanque de início, ou gênese, mas como emergência de um estado: “a origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história.”²⁰ é do acúmulo de experiências, e da busca incessante de novas formas de apresentação, que o cinema argentino foi influenciado por todas as imagens que fazem parte da nossa cultura e que a *nova onda* promoveu formas de

¹⁹Idem, p. 118.

²⁰BENJAMIN, Walter, 1984, p. 68.

apropriação da realidade. A estética diferenciada do novo cinema argentino ultrapassa mesmo as fronteiras geográficas como observa o crítico Giuliano Cedroni, diretor de redação da revista Trip, quando em 2006 escreveu sobre o filme brasileiro *O Cheiro do Ralo* (2007), de Heitor Dhalia: “Cheiro do Ralo é o primeiro filme argentino feito no Brasil, se é que você me entende. E isso é um grande elogio.”²¹ O movimento argentino que, ao longo destes mais de dez anos, sedimentou um caminho e realizou uma proposta estética e política para a cinematografia deste país tornou-se referência no mundo todo.

Mas apesar desta autoridade, que surge de uma forma de narração comungada por muitos diretores da *nova onda* e do reconhecimento internacional, o movimento tem seus críticos, como nos mostra Aguilar:

Cada vez que se fala do novo cinema argentino, os realizadores, os críticos ou o público acham necessário acrescentar um “o chamado” ou alguma palavra que marque certa distancia e incredulidade a respeito do fenômeno. Sem dúvida, uma das grandes vantagens da geração de novos cineastas foi impor a idéia de que, nos anos 90, se produziu um corte e uma renovação.²²

Talvez o que promova esta crítica seja muito mais o temor de um espaço exclusivo de expressão do que a própria negação do movimento. Podemos verificar nos filmes desta geração dos 90, que a *nova onda*, não foi gerada por uma proposta comum que funcionaria como uma cartilha de intenções e procedimentos artísticos. Mas isso tão pouco se verifica no Cinema Novo, movimento brasileiro dos anos 60, onde a produção abarcou projetos de diretores tão diferentes quanto: Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra ou Joaquim Pedro de Andrade. O que sempre há é, em certa medida, uma aposta de comungar determinadas intenções que terão formas distintas dependendo de cada realizador. O que se pôs e se põe em cena nos filmes argentinos da geração de 90 são modos de ver a sociedade, os costumes, hábitos e relações, uma nova necessidade política de representação e de pensamento, e a premência de, justamente, tomar posição ante o colapso político, econômico e cultural que mergulhou a Argentina nos piores anos de sua história. Este ponto de vista é

²¹Fonte: http://revistatrip.uol.com.br/conteudo.php?materia_id=23945

²²AGUILAR, Gonzalo, 2006, p. 13.

também partilhado por inúmeros críticos como Diego Batalle e Eseverri na publicação *El nuevo cine argentino* (2002).

Já Sérgio Wolf²³, crítico, diretor e roteirista, afirma que o novo cinema argentino não é um movimento por carecer de um programa ou ideário e argumenta que há pelo menos duas gerações neste novo cinema, uma de aproximadamente 40 anos, caso de Martel, e uma outra que tem por volta de vinte e poucos anos. Neste momento proponho uma questão que me parece um dos pilares fundamentais para o entendimento deste novo cinema argentino como movimento. Não será justamente a liberdade, a diversidade de pensamento e de construções artísticas a marca fundamental desta proposta? Um movimento que, observo, surge da necessidade de expressão, da afirmação de um campo de poder que alicerça também o caminho da novíssima geração? Para tentar achar uma nascente comum de intenções, o mesmo Wolf, disposto a mapear o território dos novos diretores, realizou uma pesquisa para a revista *Film* (1994), da qual era co-diretor, com uma série de perguntas sobre formação, influências teórica e práticas, e sobre a importância do mercado publicitário como força determinante no cinema nacional. Uma das respostas o surpreendeu pela unanimidade: “Um das destas perguntas interrogava os diretores sobre as raízes e filiações de suas películas com o cinema argentino que os havia antecedido. E a resposta foi quase unânime: somos uma geração de órfãos”.²⁴

Como argumenta o autor, isto pode ser compreendido como um ponto de partida de um corte estético. E então acentua que “este “*novo cinema argentino*”, em todo o caso, está no tipo de diálogo que estes filmes estabelecem com a Argentina”²⁵.

Se a geração de 90 se intitula órfã como pontuou a pesquisa de Wolf, é órfã de modelos pré-concebidos, mas não de vivência, de tradições ou desejos. Orfandade que busca uma imagem que represente um estado de coisas. São órfãos políticos de certezas, de verdades, de ideários, de projetos. E acredito ser esta profunda vivência, da ausência de verdades totalizantes: seja através do Estado, seja da sociedade, seja de regras, normas ou de padrões que explicam o mundo no

²³Sergio Wolf in Horacio Bernardes (Org) e outros, 2002, p.29.

²⁴Idem, idem.

²⁵Idem, p. 30.

qual vivemos, que se contrapõe este novo cinema, sua estética e sua política indissociável.

Os críticos parecem concordar então que sem independência política não há como ter independência estética. Órfãos e filhos da ditadura, órfãos que tem que fundar um espaço de expressão, de sobrevivência artística e econômica, promovem um outro modo de pensar o país, os discursos, as imagens e a sociedade, olham para o presente como se quisessem capturar as ruínas da nação, mas, principalmente, para capturar a ruína de um projeto filosófico e econômico que apostou alguns séculos no modelo progressista do capitalismo racional e iluminista.

Há, na grande maioria destes novos realizadores, uma necessidade de proximidade, de falar das pequenas cenas e situações do dia-a-dia, dos pequenos acontecimentos que vão transformando a vida e registrando a experiência. Os roteiros não trazem as premissas ditadas pelo cinema clássico de grandes reviravoltas, ou de uma jornada que apresente a transformação do herói e acalme o espectador. Diante de sonhos e angústias não saímos do cinema para outro lugar que não seja exatamente pensar sobre nós mesmos, nossas pequenas escolhas.

Rever a ética, a moral, os valores da sociedade e os poderes institucionalizados, acredito ter sido a grande questão do novo cinema argentino e que ao longo do tempo construiu modos de representação e produção explorados individualmente por cada um dos seus realizadores. A desilusão, a falência dos padrões desenvolve uma abordagem cinematográfica que hoje assistimos com o reconhecido sucesso que percorre festivais e salas de exibição por todo o mundo.

O certo é que estas escolhas se amarram a histórias que os diretores conhecem bem, ou porque são representativas de sua geração ou porque são histórias pessoais. Não se trata de narrar qualquer ficção, mas aquela em que podem envolver-se.²⁶

Diante desta afirmativa de Wolf, surge uma outra chave de pensamento, uma possibilidade de aproximação autobiográfica, de contar uma história na qual estiveram presentes ou de certa forma próximos. Mais do que dar uma compreensão totalizante Martel e sua geração estão dispostos a investigar, ouvir,

²⁶Idem, p. 34.

movidos pela curiosidade de quem é órfão e busca sua história, o cinema argentino é um território de pensamento de uma antropologia pessoal que busca vestígios, marcas individuais e cicatrizes. Não há grandes reviravoltas, há sim introspecção, há percepção, há afeto. Parecem-me serem estas as razões que fazem os novos diretores voltar sua câmera e seus roteiros para o interior do país, caso de Martel, ou para os subúrbios, no caso de Adrián Caetano, para a família, para espaços e instituições não contempladas e principalmente para as relações humanas que se desenvolvem a partir dos mais diversos territórios.

Rostos comuns, sem referências artísticas da mídia, desfilam na maioria destes filmes, e não raras vezes atuam como uma irmandade que se junta ao diretor para seguir com este um novo filme como se fosse uma família que se agrega por gosto, não por laços sanguíneos. Rostos que não remetem a nenhum *glamour* construído através do meio cinematográfico, mas pelo contrário remetem-nos a nós mesmos, seres comuns, com vidas comuns, fazendo escolhas diárias, contando histórias cotidianas. A utilização de atores não profissionais reivindica um lugar contra o *star system* que produz no próprio corpo do ator e em todos seus trabalhos anteriores um sentido. Como diz Daney: “não se pode separar sua imagem [do ator] de todos os filmes em que já apareceu “de onde já existiu”.²⁷ Atores que não se transformam no simulacro deles mesmos ou de uma espécie humana, os atores que vemos no novo cinema argentino são muitas vezes figuras de um só filme, ou, em alguns casos, fazem parte de uma escolha repetida de um diretor e funcionam como seu alter-ego.

A emergência de uma nova política

Os editores de *El nuevo cine argentino* (2002) – Horacio Bernardes, Diego Lerer e Sergio Wolf – declararam, no livro, o lugar ocupado pelo cinema nacional no imaginário dos espectadores nos anos 90: “há apenas uns cinco ou seis anos atrás, os espectadores que iam habitualmente ao cinema haviam incorporado, quase como uma declaração de bom gosto cinematográfico, a frase “eu não vejo

²⁷DANEY, Serge, 2004, p. 66.

cinema argentino.””²⁸. O rechaço público teve uma série de razões que podemos especular como: o domínio do mercado pelos filmes de grandes bilheteiras, o marketing das distribuidoras e certamente uma produção nacional frágil. O espaço precisava ser ocupado e o público conquistado. Para isso a união, de críticos e realizadores, formadores de opinião e estudantes, foi, como veremos, fundamental. Já no final dos anos 90, o novo cinema argentino trouxe para o mercado cinematográfico uma dezena de realizadores com as mais variadas propostas narrativas que estimularam o espectador a investir em novas percepções. Este cinema da geração de 90 encontrou apoio da crítica, das revistas especializadas, dos festivais, do público e dos meios de comunicação que hoje falam maciçamente na grande qualidade dos filmes realizados no país. Um construto de uma forma de ver o mundo, uma forma de estar no mundo e da necessidade de apresentá-lo conforme um ponto de vista articulado e nem um pouco aleatório encontrou eco e identificação com o espectador das mais diferentes platéias.

A pesquisa intitulada: *La industria cinematográfica en la Argentina: Entre los limites del mercado y el fomento estatal* (2006), de Pablo Perelman e Paulina Seivach, foi desenvolvida para o Centro de Estudios para el Desarrollo Económico Metropolitano – CEDEM. Ali, os autores demonstram que a política de fomento cinematográfico na Argentina parte da premissa da instauração de uma política de identidade, uma compreensão da importância da indústria cultural e das imagens de representação do país:

a produção cinematográfica contribui para o desenvolvimento de uma identidade nacional, dos comportamentos das cultura regionais, e de suas expressões artísticas, ao abordar a história e as problemáticas locais, além da difusão das imagens urbanas e naturais do país.²⁹

Guardadas as devidas proporções, a afirmação de um território de produção cultural na Argentina corria o mesmo risco que representou a *Pathé filmes* no início do século nos Estados Unidos, onde a imensa maioria das imagens consumidas pelos imigrantes provocou a reação das instituições governamentais.

²⁸Sergio Wolf in Horacio Bernardes (Org) e outros, 2002, p. 9.

²⁹PERELMAN, Pablo e SEIVACH, Paulina, 2006, p. 32.

Os participantes do Conselho Nacional de Censura, por exemplo, estavam atentos para que os filmes oferecessem não apenas modelos apropriados ou inapropriados de comportamento para os imigrantes, mas também que mulheres e crianças não fossem expostas a valores e atitudes duvidosas... Subjacente a essa preocupação estava a suposição generalizada de que a função da ficção na cultura de massa era a de gerar modelos positivos de imitação.³⁰

Estava em questão a identidade nacional, a reflexão sobre um modo de olhar, um modo de ver e apresentar a vida, as questões e os problemas da Argentina que estavam, de certa forma, alijadas de sua comunicação com o público e sequer encontravam nele o apoio moral para reverter esta situação. Coube então a união da classe cinematográfica, incluindo aí técnicos, críticos e simpatizantes, e aos novos realizadores um papel sumamente importante, sem isso não poderia ter havido uma grande discussão e o desenvolvimento de políticas públicas para a atividade audiovisual na Argentina.

É certo afirmar que a política, institucionalizada e governamental, tangencia a temática de inúmeros destes filmes, seja como denúncia, crítica ou simplesmente um retrato atual de um estado de coisas diante das escolhas do estado e de seus governantes. Não há uma exclusão da discussão política, embora esta não seja tão direta e enfática como foi o cinema dos anos 60. Mas é no mínimo que se encontram os vestígios da derrocada do país e dos modelos e instituições de toda uma sociedade, e isso pode ser analisado como uma certa unidade deste movimento expressivo que, me parece sim, pode se apropriar da designação de novo cinema argentino.

Lucrecia Martel fez parte de um momento político de intensa recuperação democrática nacional, uma geração que foi profundamente atingida pelo fim de uma ditadura, pela promessa de uma nova ordem política e econômica pregada pelos presidentes Raúl Alfonsín (1983-1989) e Carlos Menem (1989-1999) depois da queda da junta militar comandada pelo presidente Leopoldo Fortunato Galtieri (1981-1982).

³⁰ABEL, Richard. “Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano”. In Leo CHARNEY e Vanessa R SCHWARTZ. (Org). *O cinema e a invenção da vida moderna*. p. 284.

Me parece que o que passou foi que aconteceu uma ruptura de noção do mundo, de percepção de mundo muito importante com a ditadura e a guerra das Malvinas. Depois da ditadura era impossível crer em alguma informação que fosse oficial. E existia como uma espécie de quebra também, em torno do que era dito, havia como uma quebra de um discurso, onde a palavra já não dava nenhuma certeza a respeito do mundo.³¹

Nos primeiros anos da década de 80, durante o mandato de Galtieri, a população – que vinha descontente com as ações políticas do governo militar, entre elas a repressão às manifestações contra os desaparecidos, e a inflação que crescia sem parar – foi intensamente manipulada pela mídia para apoiar o projeto de recuperação da soberania que representava a guerra contra a Grã-Bretanha, detentora, desde o século XIX, das Ilhas Malvinas - *Falkland Islands*, para os ingleses. O governo construiu um aparato de propaganda oficial que ocupava o espaço de todas as redes de televisão, jornais e comunicados oficiais para gerar adesão, e deixou a população traumatizada com a derrota:

Na guerra das Malvinas, os meios se transformaram nos grandes falsificadores do que estava se passando nas Malvinas, mas de uma maneira muito flagrante, porque passamos de uma vitória a uma rendição. Eu creio que esta traição dos meios, esta traição do discurso, do destino, de não saber o que estava se passando criou um problema em torno da palavra, em torno do discurso, que se quebrou muito na Argentina.³²

Em comum com seus companheiros de cinema, de estéticas e narrativas tão diferentes dela, Martel vê a traição e o descrédito da palavra como ponto em comum que submeteu a todos a uma grande farsa. Em 2005, durante o Festival do Rio, em palestra no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no evento “O cinema que pensa”, Martel se referiu a uma inquietação presente em seus filmes: a “falência da palavra”. E o cinema como o lugar que a cineasta diz ter achado para poder operar na vida política e na história de seu país. Frente a um fracasso da política Argentina, a cineasta conta que houve a perda de credibilidade da palavra pública. Depois da derrota da Guerra das Malvinas e dos fracassos políticos do peronismo a frustração se instaurou e segundo ela, um modelo de verdade fracassou. A busca desta geração de um outro lugar de observação e de um outro

³¹Entrevista realizada por Andréa Pinto em Buenos Aires em 11 de setembro de 2006 com a cineasta Lucrécia Martel, anexo I.

³²Idem.

discurso fica claro na entrevista que realizei com a cineasta em Buenos Aires. Ao lhe perguntar: “Qual a relação que ela enxergava com os cineastas da sua geração? Ela sintetizou talvez o principal ponto de união dos realizadores dos anos 90:

a nossa geração fez um grande esforço para detectar discursos que de alguma forma fossem críveis, eu acredito que por isso me interessou a forma de falar do interior, por isso Adrián Caetano foi ao subúrbio, buscar a forma de falar do subúrbio. Havia como uma necessidade de que a pessoa que falava tivesse alguma possibilidade de referência a algo externo e que realmente funcionava, porque os meios nos haviam mentido, durante a ditadura todos mentiram, toda a sociedade mentiu, mentiram uns para os outros. A credibilidade da palavra estava quebrada. E me parece que na nossa geração, e isso é a única coisa que vejo em comum entre todos nós, houve primeiro uma espécie de observação do imediato e depois uma necessidade de que o registro da fala tivesse alguma verossimilhança, tivesse alguma sustentação de verdade, como um desejo de encontrar algum lugar de verdade, mesmo que esta busca seja absurda, me parece que era essa a necessidade. Então era fundamental **trabalhar com não atores, para que a palavra seja mais crível, trabalhar com registros de fala que não eram o castelhano neutro que falavam os atores argentinos das películas do *mainstream***. Havia como uma necessidade de ver o que estava próximo, de observar o entorno, de escutar o entorno, sinto que isso é o único que nos uniu nos 90, a única coisa em comum que vejo entre nós.”³³

Hoje diretores de longas-metragens distribuídos nacional e internacionalmente, como Pablo Trapero, Martín Rejtman, Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Alejandro Agresti, Daniel Burman e Lucrecia Martel, entre tantos outros, formam um grupo, uma geração, que com diferenças visíveis nas suas narrativas, fazem parte de um movimento que se formou nos anos 90 por uma infinidade de conjunturas sociais, econômicas e ideológicas. No cenário documental, as investidas de cineastas como Albertina Carri, que teve os pais assassinados durante a ditadura, traz uma narrativa que faz reviver e encontrar um lugar de “consolo e testemunho” como aponta Aguilar (2006).

Os novos realizadores tentam, da sua maneira, dar conta dos seus passados, públicos e privados, buscando uma forma artística diferenciada. Assim como Martel, os outros diretores desta geração de 90 trazem a necessidade de falar de suas vivências, é imperativo se apropriar do cinema para realizar a expressão artística que dê voz a tragédia e que rompa com os padrões confortáveis tão disseminados pelo cinema *mainstream* e que, ao mesmo tempo, seja algo diferenciado das propostas estéticas da geração anterior. O que podemos perceber

³³Idem.

nos filmes de Lucrecia Martel é que esta busca estética retira da experiência dos anos de ditadura um modo de ver e pensar a realidade, abrindo um amplo espaço para a subjetividade:

Sinto que meus anos de infância e adolescência na província foram muito fortes. Os que se seguiram também, mas em todo caso tiveram uma intensidade distinta. Mas aqueles anos, que coincidem com os anos obscuros da Argentina, **formaram parte de um tempo em que sentíamos mais do que víamos, ou pressentia mais do que entendia.** Foram anos muito raros para mim e suponho que isto fez com que a intensidade desta etapa tenha me resultado tão interessante na hora de narrar.³⁴

A afirmação de Martel determina que toda a sua experiência cinematográfica evoca um registro de sensibilidade, o filme como um objeto artístico que apresenta a possibilidade de uma experimentação encontra nos seus filmes um rico escopo de possibilidades e de análise. Não é gratuito que esta cineasta nos provoque, como espectadores e críticos, a imergir nas suas narrativas, não só com a razão e o intelecto, mas necessariamente com o corpo para produzir subjetividade. Michel Renov (2005), professor e teórico de cinema, inspirado nas investigações de Michel Foucault, aponta que a subjetividade é uma “... construção de muitas camadas de individualidade imaginada, representada e determinada.”³⁵ E é na estrutura da narração, de acontecimentos e situações, que Martel nos aproxima deste espaço de resistência, o não dito das palavras que vemos em *Rey Muerto* (1995), *O Pântano* (2001) e *Menina Santa* (2004), estão imediatamente referidos a este espaço da ausência. A falta de explicações do Estado que fazia desaparecer os cidadãos, as incertezas e as curiosidades da infância – cercada em um mundo onde desempenha um papel marginal, sempre a espreita dos atos adultos – são elementos de seus filmes. Na proposta de filmagem, a câmera-personagem espreita, participa e observa, nos empurrando todo o instante para um lugar de desconforto e estranhamento, um lugar de observação marginal. Assim, Martel realiza insistentemente a tentativa de nos acercar também desta proposta de sentir mais do que saber.

Parte de uma geração, que nasceu, em sua maioria na década de 60, Martel passa pelos duros anos da ditadura ainda enquanto criança. Nas suas inúmeras

³⁴RABAINI, Agustina, 2002, p. 70.

³⁵RENOV, Michel, 2005, p. 242.

entrevistas percebemos que a realizadora sempre está de alguma maneira colocando em questão os valores institucionais que percebeu irem desmoronando pouco a pouco. Assim, pode-se mesmo arriscar que este novo “movimento” é pertinente aos “filhos da ditadura”, que deixa emergir um lugar de pensamento diferenciado, que busca entender e questionar a ética, a moral e as instituições sociais assim como também as representações cinematográficas e os modos e meios de produção. Portanto, não é por acaso que os realizadores da geração de 90 têm uma unidade, se não formal, filosófica, um sentido de pertencimento e de não pertencimento, comungado.

A denominação filhos da ditadura está impressa nos periódicos, é pergunta certa das centenas de entrevistas que encontramos na Internet e nos artigos das revistas especializadas, e diz de um lugar onde a tragédia é o passado, mas também é o presente. Assim como o movimento das Mães da Praça de Maio é um lugar de resistência, preservação da memória e mistificação. Não se pode esquecer! Onde estão nossos filhos? Gritaram as mães e agora as avós na busca de pelo menos 600 crianças desaparecidas no processo de tortura de seus pais e que circulam, provavelmente, em outros territórios geográficos e afetivos, sem sequer darem-se conta da tragédia que lhes ocorreu. E, muito embora, esta temática não seja uma temática preponderante nos filmes dos realizadores da geração de 90, ela está lá de uma forma ou de outra nas bordas de suas narrativas. Na organização do filme e na forma mesmo de se questionar sobre as instituições perturbadoras, do Estado, da Igreja, da Família, da Polícia, como em *Pizza, cerveja e cigarro* (1997) de Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, *Do outro lado da lei* de Pablo Trapero, nos filmes de Martel, para citar só alguns. Hoje, estas questões, ressurgem ligadas a procura de uma identidade, e começam a ser apresentadas em filmes de ficção e documentários: *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri, que conta a história dela mesma, que teve os pais assassinados durante a ditadura, é só mais um exemplo.

O que sinto é que a coisa perdeu a sua carga política explícita e conjuntural e o que ficou foi uma carga dramática humana, o peso de tudo isso sobre a história, sobre a culpabilidade, a expiação... a ausência, porque a **todo o mundo tem alguém que lhe falta, próximo ou não**. Tudo isso tem uma presença muito forte no que está se fazendo, e até diria que é algo que me dá certa esperança.

Porque senão é terrível. Se isso não se transforma em uma carga coletiva, é terrível.³⁶

Assim, se na década de 60 os discursos e as narrativas tomavam a palavra para um discurso político explícito que precisava se antepor às forças institucionais e invocava uma ação para desmascará-las diante do público ou depará-lo com uma outra narrativa que não fosse a história oficial, nos anos 90 a política é a da proximidade, de ver o que e como vivem as pessoas e no que resultou as suas vidas dentro do projeto político das juntas militares. No caso de Martel é imprescindível rever os valores éticos e morais que permeiam as instituições formais da sociedade: o Estado, a Igreja a Família.

Gonzalo Aguilar (2006) diz que em contraponto ao cinema da década de 60, os filmes da geração de 90 inauguram um espaço onde “deixou-se de lado a questão identitária e política”³⁷, pois me parece que é justo aí que este novo cinema se insere, é na busca de uma outra política e de uma nova identidade, esfacelada, descontínua. É no dia-a-dia que podemos perceber as incoerências de um modelo que fracassou, das instituições que teimam em reproduzir relações que já não dão mais conta das novas posturas sociais. E é no cotidiano que temos que aprender a fazer política. Talvez este novo cinema tenha deixado de lado, como o autor aponta, um discurso mais pedagógico e tenha auferido ao espectador um poder maior de interpretação, mas entendo que ao apresentar situações e questionar mesmo os discursos da sociedade, põe-se em cena uma ação extremamente política. Diferente, é verdade, da maioria das obras precedentes dos anos 60, mais explícitas, mas de forma alguma menos política. Acredito que ao separar a ação e a compreensão da política com formas distintas de apresentação, como se uma fosse mais politizada do que a outra, corremos o risco de reduzir a importância e a necessidade de pensarmos cotidianamente na política das relações. Pois é justamente esta emergência de mostrar o país, suas regiões e tradições, de buscar novos discursos, novos espaços, novas formas de falar, novos rostos, corpos e gestos, que confere o vigor político e, portanto estético, deste novo cinema argentino.

³⁶Entrevista de Lucrecia Martel à Fernando Martín Pena, Paula Félix-Didier e Ezequiel Luka apud Fernando Martín Pena (Org), 2003, p. 123.

³⁷AGUILAR, Gonzalo, 2006, p. 23.

E em que pese o trágico espelhado nas diversas películas deste novo cinema argentino, incluindo Martel, o que transparece são os diversos modelos de apresentação de uma ferida a curar. O novo cinema argentino capitalizou a questão geracional destes filhos da ditadura e incorporou mercadologicamente esta proposição como forma de inserção da filmografia nacional que resultou no imenso número de indicações e premiações em festivais em todo o mundo.

A reinvenção do mercado

Na revista *Kilometro 111*(2001,número 2) e nos livros *Otros Mundos* (Gonzalo Aguilar, 2006), *El Nuevo Cine Argentino* (Horacio Bernardes, Diego Lerer, Sergio Wolf, 2002), *Generaciones 60/90* (Fernando Martín Peña, 2003), podemos identificar que o novo cinema argentino teve como pilares fundamentais três pontos estratégicos que, de forma contundente, sustentaram e promoveram a possibilidade de expressão da nova geração que, já equidistante dos anos cruéis da segunda ditadura, redimensionava os modos e meios de produção e expressão:

1. A percepção de um mercado que precisava ser modificado com o apoio do Estado, pois a produção cultural estrangeira estava sufocando a produção nacional. A forma de trabalho da indústria cinematográfica precisava ser revisto e instrumentos legais precisavam gerar alternativas para o cinema do país.

2. O incremento do ensino através da retomada e da implantação de novas escolas de cinema. Ponto de reunião e de troca de idéias, as escolas de cinema e de comunicação, letras e filosofia, motivaram uma geração de diretores ávidos para realizar seus projetos e puseram os alunos ativamente nas discussões políticas, exigindo um espaço cada vez maior de expressão dentro dos meios de comunicação, agora livres da ditadura.

3. O importante papel da crítica e das revistas especializadas que capitalizaram o movimento do novo cinema argentino em entrevistas, jornais, mostras específicas e festivais, abrindo espaço para o incentivo estatal destes novos realizadores.

Estes três pontos constituíram uma política de reinvenção do mercado argentino. Um projeto construído aos poucos e com a integração de diferentes atores fez surgir a reflexão e uma nova política para a ocupação do mercado nacional. Portanto uma abordagem sobre qualquer realizador do novo cinema argentino deve trazer o papel do Estado e da Sociedade nos imbricados painéis de formação, produção, exibição e distribuição da indústria cinematográfica do país, já que a grande maioria deles foi estudante de cinema e lutou, direta ou indiretamente, para assegurar um campo de expressão que estivesse amparado pelo poder do Estado. Sem estas articulações talvez não fosse possível a esses realizadores conseguirem lograr suas primeiras obras. E no caso de Martel uma obra-prima, como *O Pântano* foi classificado no festival de Cannes.

Um estudo, produzido no primeiro semestre de 2006, pelos pesquisadores Pablo Perelman e Paulina Seivach traz um apanhado geral da atividade cinematográfica desde o seu surgimento às inúmeras interferências políticas, e também planilhas e estatísticas do mercado³⁸ argentino. Relato que não traça um fio evolutivo, mas que ao apresentar a grande rede de caminhos bifurcados da indústria cinematográfica da Argentina demonstra que esta viveu de saltos, períodos de sucesso e de fracassos. Viveu de intenções, que apareciam e desapareciam, de acordo com o momento histórico, político e econômico, das ações de seus comandantes e da convivência ou não de sua população. Não há uma trajetória uniforme, em um sentido ascendente, pelo contrário, o que temos todo o tempo são fissuras onde de uma forma ou de outra alguns cineastas encontraram caminhos diversos para apresentar suas impressões.

Conforme a mesma pesquisa, a década de 30 é considerada a “idade de ouro” do cinema argentino, pois a chegada do cinema sonoro colocou o tango como principal protagonista dos filmes e assim, além dos espectadores nacionais, ganhou o mercado latino-americano e fez um trabalho de difusão do folclore portenho. É o período em que surgem estúdios, laboratórios e grandes produtoras.

³⁸O Censo econômico de 1994 aponta a cidade de Buenos Aires como detentora de 94% da produção de cinema e 76% da exibição, segundo o estudo, a produção e a distribuição e exibição tiveram um crescimento de 53% em 1993 e 18% em 1998. Enquanto a economia da cidade crescia 25%, a indústria cultural cresceu 21% e os postos de trabalho também tiveram altas taxas de crescimento: 50% na produção e distribuição e 54% na exibição. http://www.cedem.gov.ar/areas/des_economico/cedem/pdf/estudios_especiales/cine_arg.pdf

O sucesso se estende até os anos 40, em 1942 estreiam 56 longas-metragens³⁹. Segundo os autores o declínio da produção começa quando os EUA reduzem a venda de celulóide em represália à neutralidade da Argentina na primeira guerra mundial e a perda de público urbano agrava a situação. Em 1944, uma regulamentação protecionista do governo obriga as distribuidoras – que até então deixavam sempre à margem, em horários e salas ingratas – a exibir um número mínimo de filmes nacionais, e também impõe obstáculos a importação de filmes estrangeiros.

A década de 50 vê novamente o cinema crescer, em 1952 o mercado atinge 58 estréias/ano. A Argentina era conduzida por uma forte tendência nacionalista comandada pelo general Juan Domingo Perón e Evita Perón (1946 a 1955). A primeira ditadura da Argentina chamada de Revolução Libertadora (1955-1958) pôs em curso o processo de “desperonização” do país. O golpe militar, em 1955, põe fim a restrição da importação de filmes estrangeiros e a obrigação de estréias nacionais, os filmes argentinos desaparecem e em 1956 só estreiam 12 filmes.

Em 1958, os militares criam o Instituto Nacional de Cinematografia – INC que inicia uma política de apoio à produção independente. Entre os anos 59 e 62, um grande número de curtas-metragens foi realizado como válvula de escape. Houve a proibição de certas temáticas e o número de produções não ultrapassou 37 estréias/ano, concorrendo com grandes produções americanas. Em 1973, Perón reassume a presidência da república. A volta da democracia revitaliza o cinema nacional, aumentam a quantidade de produção e de salas, os filmes da década anterior recebem espaço e começam os estudos para criação de um projeto de lei que estimule o desenvolvimento contínuo da atividade. Com a morte de Perón em 1974, o projeto de lei é engavetado, volta a censura e a proibição de filmes. Em 1976, outro golpe militar estabelece a segunda ditadura Argentina chamada Processo de Reorganização Nacional (1976-1983). O mercado começa a declinar novamente e praticamente ficou limitado aos filmes comerciais. A maioria dos autores sofreu perseguições ou assassinatos. Uma boa parte escolheu o exílio como única forma de sobrevivência. Segundo o historiador Voltaire Shilling⁴⁰, as

³⁹Em Anexo III encontram-se as planilha de ocupação do mercado Argentino. Fonte: DEISICA - Sindicato da Industria Cinematográfica Argentina – Deisica, primeiro semestre de 2006.

⁴⁰Professor de História na Universidade Federal do Rio Grande do sul. <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/seculo/2006/03/24/000.htm>

forças armadas tinham o secreto projeto de extirpar a esquerda definitivamente do país.

A derrota na Guerra das Malvinas, em abril de 1982, foi o fato culminante que levou a queda da junta militar que conduzia o país com mão de ferro desde 1976 e que cometeu as maiores atrocidades contra a população civil, deixando um saldo de aproximadamente 30 mil vítimas. Em 1983, novamente a democracia é re-estabelecida e o cinema de autor, que praticamente havia desaparecido na década anterior, volta à cena com o apoio do Instituto Nacional de Cinema - INC, da crítica cinematográfica e dos festivais internacionais. É desta época *A história Oficial* (1985), de Luiz Puenzo. Vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro em 1986, o filme arrecadou nove prêmios na Associação Argentina de Críticos de Filmes e outros doze prêmios em festivais internacionais. No Festival de Berlim (1986) o filme levou os prêmios de melhor atriz, prêmio do júri e concorreu a Palma de Ouro do Festival de Cinema de Cannes (1985). Entre outras premiações ganhou o Globo de Ouro (1986) de melhor filme estrangeiro, e melhor atriz para Norma Aleandro no Festival dos Críticos de Cinema de Nova Iorque (1985).

O filme relata a vida de uma professora de História que desconhece a História de seu próprio país. Ao ir atrás dos verdadeiros pais de sua filha adotiva ela tem que se deparar com os fatos e crimes executados pela ditadura e entra em crise. A fotografia foi realizada por Félix Monti, que foi também diretor de fotografia de *O Pântano* (2001), de Lucrecia Martel.

O filme foi assistido por mais de um milhão e setecentos mil espectadores, cifra só superada, até aquela data, por *Camila* (1984), de María Luisa Bemberg, também indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro (1984) e vencedor do prêmio de melhor atriz (Susú Pecoraro) no Festival de Havana (1984), que atingiu mais de dois milhões e trezentos mil espectadores no ano anterior. Entre eles, Lucrecia Martel, que conta que todas as adolescentes de sua cidade, Salta, corriam ao cinema para ver a película de Bemberg. Parecia que a volta das platéias estava assegurada, mas não foi o que ocorreu.

O cinema argentino, que recolhia prêmios e indicações nos festivais nacionais e internacionais, não conseguia capitalizar isso para o mercado interno, ainda dominado pelas produções estrangeiras e comerciais. Em 1989, Carlos Menen é eleito para substituir Raúl Alfonsín (1983-1989). O novo presidente toma inúmeras medidas econômicas que apesar de, num primeiro momento,

estimular o mercado e espalhar euforia, vai atirar o país no caos econômico que culminou na crise de 2001. Com Domingos Cavallo à frente das finanças, o governo equiparou o peso ao dólar, o que fez baratear o custo de vida e muitos artigos importados. Mas esta ação não se sustentou quando a moeda americana retomou a sua força no mercado externo e jogou a Argentina numa luta para equilibrar suas contas internas. A política econômica de Cavallo também foi a responsável pela privatização dos principais serviços estatais, entre eles o setor de comunicação. Entre atos de corrupção, acusação de investigações manipuladas⁴¹, Menen se manteve no poder de 1989 a 1999. Num dos principais atos para deter a inflação foi promulgada a Lei de Emergência Econômica, que entre outras medidas, suspendia as subvenções ao setor cultural. A pressão da classe cinematográfica fez com que o cinema ficasse de fora, mas os repasses para o INC diminuíram consideravelmente e em 1989 ficaram em cerca de parcos 100 mil dólares, cifra irrisória se comparada aos valores já repassados anteriormente. A crise no setor cinematográfico chegou ao auge em 1994, quando houve somente 11 estréias/ano e 5 produções com o pequeno apoio do antigo INC.

Foi neste cenário que realizadores, atores e técnicos, se uniram para exigir uma política de produção, distribuição e exibição com uma legislação que pudesse fomentar o mercado. Passeatas, artigos na imprensa e ativas discussões pressionaram o poder executivo e o congresso. Em outubro de 1994 foi aprovada a Lei do Cinema, ou melhor, a Lei de Fomento e Regulação da Atividade Cinematográfica Nacional⁴² que criava um Fundo de Fomento⁴³ da atividade, extinguiu o INC, nas mãos exclusivamente do estado, e em seu lugar nascia o INCAA.

⁴¹Menen foi julgado pela omissão e má condução das investigações da explosão da Embaixada de Israel e do Centro Comunitário Judaico.

⁴²Baseado num modelo que tem como receitas a cobrança de 10% nos preços dos ingressos, 10% da venda de qualquer vídeo, 25% da arrecadação do Comitê Federal de Radiodifusão – organismo que controla a arrecadação da atividade televisiva – a nova Lei do Cinema, como ficou conhecida, substituiu o antigo modelo de retorno de subsídios por número de ingressos vendidos. Foi um avanço fundamental para a retomada da produção. Mas então um outro ponto se interpôs, como distribuir o dinheiro? Quais seriam as medidas e os instrumentos para eleger os projetos que receberiam o apoio do Instituto?

⁴³Enquanto escrevo esta dissertação uma notícia do jornal Folha de São Paulo, de 24 de novembro de 2006, anuncia que foi aprovado um fundo para o audiovisual brasileiro. O projeto, aprovado na câmara de deputados vai para o senado e deve ser votado até o final do ano de 2006. Chamado de Fundo Setorial Audiovisual, a missão é financiar filmes, vídeos e projetos audiovisuais. A notícia informa que “O Ministério da Cultura acredita que o novo fundo poderá arrecadar R\$42 milhões.” Como diria Martel: Oxalá isso seja mais um caminho para a produção nacional e para o surgimento e sedimentação de uma indústria forte.

Entre os deputados que capitaneavam a nova proposta estavam Fernando “Pino” Solanas e a famosa atriz de cinema dos anos 50, Irma Roy. A democratização na direção do INCAA foi dos pontos exigidos para o Congresso. Assim, ao entrar em vigor a Lei, em outubro de 1994, no lugar de uma indicação estatal, novos organismos foram criados para tornar mais transparente as escolhas do Instituto. Formou-se a Assembléia Federal, integrada pelos secretários de cultura das províncias, e um Conselho Assessor, formado pelos membros da Assembléia e por seis representantes da indústria.⁴⁴ Esta reformulação foi uma ferramenta importante que possibilitou uma maior clareza nas decisões do INCAA. Vale salientar que tanto a distribuição de verbas, quanto as regras de escolha dos projetos contemplados, ainda é muito discutida dentro da classe cinematográfica, que julga os critérios por demais subjetivos.

Diego Batlle (2002), jornalista e crítico argentino, em *De la virtual extinción a la nueva ley: el resurgimiento*, reúne inúmeras informações sobre a situação do mercado de cinema argentino e as lutas internas. Segundo o autor, em 1991, com 16 películas nacionais estreadas/ano, a ocupação do mercado era de cerca de 7% do total, a situação foi piorando até chegar a 1994 com apenas 10 estréias/ano correspondendo a 1,8% do mercado global da Argentina. Soma-se a isso o número cadente da quantidade de salas de exibição, em 1994 eram somente 280 salas abertas das 2.190 dos bons anos 50.⁴⁵ Num mercado praticamente dominado pelas grandes redes de exibição que protegiam de todas as formas os lançamentos e as estréias norte-americanas, o cinema nacional estava cada vez mais acuado.

Assim, a década de 90 configurava para a nova geração de diretores um minguido mercado interno, onde o público não tinha praticamente nenhuma identificação com os filmes produzidos no país, e sem uma política pública que desse espaço e vazão para a produção nacional. A estes novos realizadores coube abrir um caminho no cenário inóspito, reuniram-se em grupos e filmaram com escassos recursos, e pouco a pouco foram construindo um espaço para o cinema argentino com o apoio fundamental da crítica. Surgem também aí novos papéis, os

⁴⁴Diego Batlle in Horacio Bernardes (Org) e outros, 2002, p. 19.

⁴⁵Tanto na Argentina, quanto no Brasil, as grandes redes de televisão, os novos aparelhos de VHS, o monopólio das grandes cadeias de exibição dos estúdios e principalmente a ausência de política para o setor foram as principais responsáveis pelo desmantelamento do mercado.

diretores, na sua maioria são também seus próprios produtores executivos, com a experiência das escolas descobrem novos apoios, agora nas fundações internacionais. Papel de destaque tem a produtora Lita Stantic, egressa da geração de 60, diretora de um canal de televisão, que se alia com, entre outros, Lucrecia Martel.

A partir de 1994, a Lei de Fomento e regulação da atividade cinematográfica, trouxe para o cinema um instrumento capaz de arrecadação e distribuição e impulsionou o desenvolvimento do mercado. Muito embora haja discordância e inúmeras falhas de controle no funcionamento da Lei e da própria instituição do INCAA, este órgão se estabeleceu como um importante promotor do papel do Estado no retorno dos investimentos através de subsídios ou créditos que podem levar um filme recuperar integralmente seus custos, de acordo com a arrecadação de bilheteria. O fortalecimento da indústria foi percebido em números, no período de 1996 e 1997, os recursos arrecadados pelo Fundo chegaram a 70 milhões de dólares, e destes, foram destinados às produções cinematográficas aproximadamente 40 milhões de dólares, talvez a melhor época financeira para o cinema argentino. Em 1998, uma outra Lei de Emergência Econômica reduziu a um terço o repasse dos valores arrecadados pelo Fundo de Fomento e as transferências de recursos começaram a ser inconstantes. Soma-se a isso a volta da inflação e a crise econômica de 2001, que instaurou o caos a Argentina. Na área cinematográfica, primeiro houve um corte de 4 milhões de dólares que avançou até chegar a uma redução de 50% dos recursos destinados para o cinema. Hoje os valores disponíveis somam o montante de 40 a 60 milhões de pesos, cerca de 15 a 20 milhões de dólares, conforme cita o produtor argentino Marcelo Altmark.⁴⁶ Apesar da acentuada queda de investimentos, se comparada ao período de 1996-1997, em 2005 o número de estréias chegou a 53 filmes/ano.

De forma alguma podemos acreditar que estes movimentos, intenções e políticas são modelos assegurados, mas sim que fazem parte de uma construção política sempre re-inaugurada, que pode desaparecer ou se deteriorar a qualquer momento. Ciclos de intenções que inevitavelmente vão sendo sobrepostos e que o avanço do tempo em nada garante um progresso evolutivo ascendente. Mas um fato pode-se perceber: o cinema argentino é aplaudido em festivais e construiu

⁴⁶ALTMARK, Marcelo, http://www.mpaa.org/mpa-al/FIU_Altmark.htm.

uma marca de qualidade para o público nacional e internacional. E é claro que isso também se transforma em uma estratégia de marketing de produtoras e distribuidoras que sob a chancela do “filme argentino” faz com que o mercado seja cada vez mais receptivo as produções daquele país.

O exercício do olhar

No livro *El nuevo cine argentino*, de 2002, os editores - Horacio Bernardes, Diego Lerer e Sergio Wolf - propõe que a edição, a primeira organizada com um compilado de críticas sobre o assunto, seja uma investigação deste cinema que surgiu na argentina. Um trabalho incerto que, segundo os editores, se dava no presente, isto é um livro que se escrevia em cima dos acontecimentos enquanto as produções iam sendo realizadas e que fez com que inúmeros artigos fossem reescritos pela falta de finalização de alguns dos filmes abordados. E o que está na publicação é um amplo levantamento dos filmes produzidos até então, uma visão clara sobre as rupturas significativas provocadas por esta geração e o importante papel da crítica para a construção do mercado:

Quase todos os que escreveram este livro estivemos uma manhã de novembro de 1997 no Festival de Mar del Plata, vendo explodir diante de nossos olhos incrédulos uma pequena película chamada *Pizza, birra, faso*. Hoje, todos recordam a sensação de algazarra que acompanhou o final desta projeção, a necessidade quase imperiosa de nos darmos um abraço, felicitar os cineastas, os atores... para a crítica mais jovem, esta película foi quase como uma bandeira, e apoiá-la era um ato de rebeldia, uma afronta ante o empobrecido *establishment* local. Dois estudantes de cinema – Adrián Caetano Y Bruno Stagnaro – haviam feito uma película viva, original, vibrante...⁴⁷

O filme descrito pelos críticos esteve na Mostra Latina do Festival do Rio em 1999, traduzido como *Pizza, cerveja, cigarro* (1997) e conta a história de um grupo de adolescentes que vivem nas ruas da metrópole Buenos Aires, fazendo do espaço público sua casa e o lugar de convivência. O filme utiliza-se de uma linguagem rápida, de cortes secos, sem continuidade de enquadramentos, pouca luz e uma crueza de imagem, que incorpora ruídos e certo espírito amador. A

⁴⁷BERNARDES, Horacio (Org) e outros, 2002, p. 11.

interpretação dos atores nos aproxima de uma fala coloquial, cheia de gírias e frases interrompidas, quase um improviso. O filme de Caetano e Satgnaro causou furor na crítica Argentina e internacional, era uma ação estética e política para afrontar o modelo canônico hollywoodiano que tomava, e ainda toma conta do mercado. Um grito sufocado de autenticidade. Lembro-me de ter visto o filme no verão de 98 em Buenos Aires e de ter saído bastante perturbada do cinema. Na tela uma emergência do presente, uma desilusão com qualquer projeto de futuro, só pizza, cerveja e cigarro... só o agora, sem futuros possíveis ou idealizados, sem utopias. Filmado praticamente sem recursos, e entre amigos, foi uma aposta num modo de se fazer cinema de qualquer maneira, incorporando as deficiências do modelo padrão como força para as imagens. E no relato do crítico reproduzido aqui se pode perceber que a alegria da crítica no Festival de Mar del Plata tinha um caráter extremamente político. Era um grito contra a opressão do mercado de filmes “bem realizados”: sem deslizes de corte, com imagens assépticas de filtros e luzes ideais, com figurinos e maquiagem irretocáveis, etc... E foi para garantir a valorização interna deste novo cinema que a crítica assumiu um papel fundamental, municiando com artigos e entrevistas as revistas especializadas, promovendo *workshops*, palestras, ciclos de cinema e vídeo na intenção de mobilizar um público e aproximá-lo novamente das imagens realizadas em seu país. Aposta que deu resultado com a indicação de *O Pântano* (2001) no Festival de Cannes de 2001, e que foi estampada em manchetes dos jornais de toda a Argentina. A imprensa comemorava a volta do cinema argentino ao circuito internacional ausente de indicações desde *A história Oficial* (1985), de Luiz Puenzo.

Outro resultado do investimento foi Mostra *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, realizada em maio de 2003 no Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires – Malba. O cinema nacional ocupava o mais importante centro de divulgação e discussão da arte contemporânea e foi acompanhada pela publicação *Generaciones 60/90*. O livro é um inventário de nomes, histórias e opiniões de dois grupos de cineastas como afirma o título do livro. Na publicação mais uma fotografia de cena de um filme de Lucrecia Martel aparece ilustrando a capa da geração 90, desta vez são os meninos de *O Pântano* (2001). A imagem, criada por Lucrecia Martel para o filme é assim apropriada

também para outras mídias, abrindo novos espaços de presença do seu cinema e de suas palavras. O livro traz diversas entrevistas que nos permitem aproximar um pouco mais das produções argentinas, mesmo que não tenhamos acesso aos filmes destes cineastas, a maioria inédita no Brasil, apesar da proximidade geográfica. Um dos capítulos é dedicado à crítica de cinema e traz um painel bastante rico das revistas especializadas e suas linhas editoriais, que no final da década de 90 formaram uma intensa ferramenta de análise, opinião e formação que deram espaço ao novo cinema argentino. Máximo Eseverri⁴⁸, nos conta que no início da década, com o dólar equiparado ao peso, o preço do papel ficou mais barato e novas publicações de cinema surgiram como: *El Amante/cine* (1991), *Film* (1993), *La cosa* (1995), *La vereda* (1996), *Haciendo cine e Ossessione* (1997), *La mirada cautiva*, *El Eclipse* (1998), mas a crise que se seguiu fechou redações e impulsionou algumas publicações para a Internet, outras se extinguíram definitivamente. De acordo com o autor, a produção acadêmica também trouxe sua contribuição para a cena cinematográfica com revistas como *El CineFilo*, *Xanadú*, *Kilómetro 111* e *Mil palabras*.

El Cinéfilo e *Xanadú*, ligadas a Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, segundo Eseverri, traziam a re-compilação de textos ou estudos inéditos de classes extracurriculares. *Xanadú* enveredou mais veementemente para o estudo do cinema argentino e latino-americano, promovendo mostras inéditas. Não havia interesse para o mercado comercial, de grandes produtoras, mas pela investigação da produção cinematográfica independente. *Kilómetro 111* surgiu também no final da década de 90 e posicionou claramente a tarefa da crítica como uma extensão da produção fílmica: “quando a crítica deixa de considerar o cinema como seu objeto e começa a trabalhar a partir dele, ela se converte em seu destino, porque com a letra, a imagem deixa de ser somente visível para também se fazer legível.”⁴⁹. A crítica, trabalhada deste ponto de vista faz com que convoquemos as afirmações de Walter Benjamin sobre a tarefa do filósofo, que através da leitura crítica da obra, torna-a mais completa, pois o trabalho de reflexão deixa emergir o particular de cada objeto artístico: “Se a tarefa do filósofo é praticar uma descrição do mundo das idéias, de tal modo que o mundo empírico nele penetre e nele se dissolva.

⁴⁸ESEVERRI, Maximo in Fernando Martín Pena (Org), 2003, p. 278.

⁴⁹Idem, p. 286.

Então o filósofo assume uma posição mediadora entre a do investigador e a do artista.”⁵⁰

Do breve levantamento do texto de Eseverri (2003) o que nos interessa evidenciar é como a produção da crítica, a proliferação de espaços de atuação, divulgação e exibição, a disposição de reflexão diante do meio cinematográfico, por jornalistas, ensaístas, realizadores, pesquisadores e acadêmicos, foi propulsor da investigação de tendências, da recuperação da memória e também da formação de um público cativo. Em jogo a afirmação de um espaço para pensar o cinema argentino que, mesmo sem contar com investimentos de grandes estúdios ou com verbas de apoio, foi forçando sua existência e afirmando a sua presença.

Mas, se a maioria das instituições de ensino audiovisual foi, como uma série de outras vias de expressão, fechada durante o período da segunda ditadura militar (1976-1983), durante a década de 90 houve uma retomada dos espaços de educação cinematográfica e a proliferação de escolas de cinema somou, segundo Magali Zadoff ⁵¹, uma cifra de aproximadamente 10 mil estudantes de cinema distribuídos nas mais diversas carreiras audiovisuais. Um universo de discussão, experiência e troca de conhecimentos que foi impulsionado também pelas novas tecnologias. Os anos 90 se configuraram globalmente como a década da democratização da internet, da elevação dos números de vídeos caseiros, do surgimento dos aparelhos de dvd's, do barateamento dos equipamentos audiovisuais, do desenvolvimento de câmeras e ilhas de edição digital. Enfim, um conjunto de novas tecnologias possibilitou o acesso cada vez mais eficaz de conteúdos, torna-se cada dia mais disponível ao mercado e aos consumidores e assim foram incorporadas ao ensino fomentando aprendizado e novas experiências cinematográficas. Hoje as escolas de cinema da Argentina têm como proposta central fazer cinema, juntamente com aulas teóricas, as disciplinas práticas põe os alunos em contato direto com a carreira cinematográfica, exigindo organização dos grupos de trabalho e dedicação. Fica a cargo dos alunos todo o processo audiovisual, do roteiro à pós-produção todos são convocados a realizar alguma

⁵⁰BENJAMIN, Walter, 1984, p. 54.

⁵¹ZADOFF, Magali in Fernando Martín Pena (Org), 2003, p. 268.

tarefa na área em que escolheram. E cada escola tem suas diretrizes, metodologias de trabalho e objetivos⁵².

O concurso Histórias breves continua subvencionando a realização de curtas-metragens e hoje já está disponível em dvd para consumo doméstico. Com a vitrine institucional do INCAA e o amparo de uma banca de jurados, o concurso é uma grande oportunidade para o surgimento de novos diretores das escolas de cinema de todo o país. A respeito de Histórias breves VI (2004), Diego Batlle, jornalista e crítico do jornal La Nacion e do site cineacional.com, fala das heranças e das novas tendências do projeto:

Entre as tendências mais saudáveis está a busca de trabalhar a crise socioeconômica pelo viés do humor (*Happy Cool*, *Paisanitos rubios*, *Paraíso viviente*) e a intenção de seis dos dez diretores de sair da sordidez e da alienação urbana para incursionar nas histórias rurais ambientadas, em muitos casos, em pequenos povoados perdidos no meio do nada. O neo-realismo que dominou o novo cinema argentino dos anos 90 parece ter dado lugar a certas expressões – nem sempre felizes – mais ligadas ao surreal, ao realismo mágico e ao onírico, sem descuidar da dimensão e da pretensão poética. A solidez técnica da maioria das equipes reunidas se opõe a alarmante incapacidade, em vários trabalhos, de se conseguir uma narração fluída e – muito especialmente – para a direção de atores (sejam eles profissionais ou amadores) assim como certa propensão de enfatizar demais as metáforas, as alegorias, e os simbolismos.⁵³

O que se vê no mercado cinematográfico argentino é uma articulação de políticas públicas que, antes subordinadas as linhas de atuação das *majors*, tenta se reconfigurar diante da postura política da classe cinematográfica. O resultado está explícito na apropriação de novos papéis sociais que interfere nos padrões de comportamento do público e dos realizadores. Enfim, um arsenal de propostas e funções políticas que formaram uma rede de produção e de sustentação do movimento do novo cinema argentino para inseri-lo cada vez mais na rede industrial do mercado. Caminhos estéticos como uma política de atores, que na grande maioria são celebridades de um só filme, a busca de cenários naturais e não cartografados pela mídia e a re-configuração do mercado e da ação

⁵²Entre as mais famosas estão a Escuela Nacional de Experimentación Y Realización Cinematográfica (ENERC), CIEVyC, Fundación Universidad del Cine – FUC⁵², a escola Taller MS, de José Martínez Suárez,.

⁵³ <http://www.lanacion.com.ar>.

profissional gerada pelas escolas de cinema são algumas das estratégias encampadas.

Ainda que muito tenha que ser feito para uma maior autonomia e visibilidade do cinema nacional argentino, é importante pontuar a década de 90 como um momento fundamental na política audiovisual da Argentina, não que as outras gerações não tenham feito nada, é claro que realizaram também suas lutas e tiveram momentaneamente suas vitórias. Mas, como a intenção deste trabalho é a análise fílmica da obra de uma cineasta deste período, acredito ser importante pontuar as interferências sociais, políticas e econômicas vivenciadas por este grupo da geração de 90 da qual Lucrecia Martel faz parte. O que vemos nesta geração é a profunda necessidade de: encontrar novos discursos, se acercar intimamente do que lhes provoca a atenção, e construir obras que inquietem o espectador. O cenário social, político e econômico é absorvido e elaborado distintamente por cada um destes novos realizadores, acúmulos de experiência que encontra em cada um, um modo de ver o mundo.

Ruínas ao noroeste da capital

Antes de realizar *Rey Muerto* (1995), Lucrecia Martel fez outros três curtas-metragens: os filmes de animação *El 56* (1988) e *Piso 24* (1989), e a ficção *Bejos rojos* (1991). Com o sucesso de *Rey muerto*, vencedor de melhor curta-metragem no Festival de Havana (1995) e indicado para o Festival Internacional de Cinema de Mannheim-Heidelberg, Martel foi convidada para participar das séries de televisão *D.N.I* (1995) e *Magazine for Fai* (1996) e realizar os documentários *Encarnación Ezcurra* (1998) e *Silvina O campo* (1998) com produção de Lita Stantic.

Apesar das buscas em diversas instituições argentinas não consegui adquirir ou mesmo ver estes títulos anteriores. Nos contatos que fiz com Martel, meu pedido foi delicadamente negado com a argumentação de que estes trabalhos anteriores não tinham nada de especial, que os documentários para televisão eram filmes por encomenda e com pouquíssimo espaço autoral. De certa maneira, esta lacuna justifica-se se pensarmos que foi o curta-metragem *Rey muerto* (1995) que

alavancou sua carreira de diretora de cinema, e tornou-se o espaço inaugural que ela faz questão de delimitar. A cópia com que trabalhei de *Rey muerto* foi um presente da professora Lélia Gonzáles, que me apoiou nas pesquisas na biblioteca do INCAA e abriu as portas da instituição. Ao ver a versão argentina do dvd de *Menina Santa* (2004), tive a surpresa de ver no *menu* o curta-metragem. Fato que reafirma o ponto de inauguração da obra, escolhido pela própria diretora.

Rey muerto (1995) tem uma narrativa clássica, onde o exercício cinematográfico mostra-se como um exercício de reflexão e exposição de laços sociais e culturais que sustentam a sociedade, não só da ficção encenada, mas de todas. Com pouco mais de dez minutos de duração o filme passa-se em uma cidade perdida no interior da Argentina e narra a história de uma mulher (Juana) que resolve fugir da violência do marido (El Cabeza). Martel nos conta como nasceu o argumento:

O que detonou este curta-metragem foi uma discussão que presenciei em frente a minha casa numa manhã: uma mulher ameaçava um homem com uma faca e este se defendia com uma caixa de maçãs. As pessoas queriam ajudá-la, porque, apesar de empunhar uma faca, parecia que ela era a vítima. E a mulher ameaçava todo mundo, não queria que ninguém se aproximasse, porque queria enfrentar sozinha o seu homem. E daí saiu o curta.⁵⁴

A partir do fato presenciado por Martel, configura-se um filme com um título que imediatamente evoca o ditado: rei morto, rei posto. O abandono governamental do interior do país e o fim de um processo de subordinação individual, o filme destitui o lugar de poder masculino e inaugura um outro estado de coisas e de acontecimentos gerados pela força feminina.

Diante desta pequena obra aparece fortemente o pensamento da cineasta e os caminhos estéticos e éticos que ela se apropria. *Rey muerto* é um filme com uma estrutura narrativa elaborada com uma abundante carga dramática e poética que se apodera do que se convencionou chamar de *western*, com toda a referência imagética que este nos proporciona, para refletir sobre as intrincadas relações de gênero, classe, identidade e poder.

⁵⁴Entrevista de Lucrécia Martel a Luciano Monteagudo apud Horacio Bernardes (Org) e outros, 2002, p. 73.

O título do filme é o nome da cidade, *Rey muerto* é território com toda a rede que esta nomeação pode gerar. É espaço liberto da ocupação espanhola, mas também esquecido, abandonado e a margem dos instrumentos governamentais, onde a lei é a violência e a industrialização só se revela através da televisão ligada. Morto como espaço geográfico longe dos grandes centros urbanos, é ali que as expressões lingüísticas cheias de gírias e termos próprios fogem, como diz Martel, do castelhano neutro dos meios de comunicação de massa.

Assim, como um arquivo de memória e de tradição, a região apresentada no filme resgata um espaço geográfico e imagético não contemplado pelas produções do *star system* argentino e pelas bordas da narrativa, deixa emergir as ruínas da sociedade contemporânea que contém nas suas fissuras todo o passado e todo o futuro. Grandes cadeias de montanhas de um território primitivo estão lado a lado com construções de arcos coloniais, ruas cheias de poeira, veículos velhos e casas de comércio como bares, barbearias e armazéns, convivem com o terreiro de briga de galo. E é neste universo, tão particular e ao mesmo tempo tão comum em tantos interiores que os personagens El Cabeza e Juana enfrentam-se num duelo entre a tradição e rompimento. O marido é o macho viril, que subordina a mulher e o território, é o colonizador e o provedor econômico e social das relações que se estabelecem em muitos lugares onde o Estado e as instituições não cumprem o seu papel. E ao ser abandonado pela mulher torna-se, ele também, um rei morto. Juana é a revolução dos costumes e dos lugares acomodados da sociedade. Age com a força feminina para inaugurar, assim como também Martel, um outro espaço de expressão.

O filme, que se refere diretamente a região de Salta, é o lugar de origem, aqui no sentido de gênese, princípio, de todo o acervo cultural de Martel. Ali é o seu lugar de resistência onde tem ido buscar os personagens e a geografia de seus filmes, o que também ocorre com *O Pântano* (2001) e *Menina Santa* (2004). Em Salta, está o interior, as ruínas acumuladas de temporalidades que se misturam a linguagem contaminada pelas relações étnicas, dos papéis sociais dos gêneros masculinos e femininos e as representações do Estado.

A placa, com o nome da cidade, aparece logo no início do filme, também como título, para nos remeter a um espaço consumido pelas inúmeras imagens já produzidas nos filmes do *western* americano. Mas diferente daquele, onde a

inscrição dava-se em uma placa de madeira um tanto maltratada, aqui a placa é a da sinalização institucional de estradas. Porém, torta e enferrujada, demonstra o estado de descaso da região.

O *western*, que surgiu como um dos primeiros gêneros narrativos do cinema americano, estabeleceu e sedimentou muitos códigos que se tornaram comuns para a crítica e para os espectadores. Edward Buscombe (2002) em seu texto “A idéia de gênero no cinema americano”, faz um breve inventário das formas internas e externas que configuram o western: locações onde o cenário é a rua, o deserto e as grandes paisagens, e locações internas em lugares que remetem a um espaço de pessoas sempre em circulação. Figurinos estilizados, armas, comportamentos que estão esquematicamente ligados ao trabalho. Duelos e perseguições. Uma sociedade dividida entre o bem e o mal e posições quase sempre estanques entre índios e homens brancos. O branco como figura central de ordem e a arma como ferramenta de justiça. As mulheres sempre acessórias a trama. Elementos que formaram um “grupo de imagens e convenções”⁵⁵ segundo o autor, e que também dizem de um espaço ético e moral, simbolismos que não podemos deixar de anotar e que também foram se transformando no decorrer do tempo, re-configurando principalmente a figura do índio quando uma abordagem mais humanista e menos colonialista veio a tona.

De forma mais reflexiva, os textos “O western ou o cinema americano por excelência” (1953), “Evolução do western” (1955) e “Um western exemplar: sete homens sem destino” (1957), de André Bazin, complexificam e expandem consideravelmente o entendimento do gênero no livro *O que é o cinema?* (1991). Ali, o autor faz um apanhado histórico desde o surgimento do western americano, por volta de 1903, e suas sucessivas influências e modificações. Bazin elabora uma intensa configuração do *phatos* do gênero, suas questões ideológicas, morais e éticas e um rol de elementos narrativos que contribuíram para a afirmação do estilo: os cenários, as grandes paisagens, as cavalgadas, os duelos entre homens fortes e corajosos, as figuras do mocinho e do bandido, da boa mulher para casar e da prostituta que, ou morre, ou encontra um bom homem para “recomeçar” uma

⁵⁵BUSCOMBE, Edward, 2002, p. 317.

“nova” vida. Elementos que são, para o autor, meros componentes de algo muito mais profundo:

atributos formais, pelos quais o western comumente é reconhecido, são apenas os signos e símbolos de sua realidade profunda, que é o mito. O *western* surgiu do encontro de uma mitologia com um meio de expressão: a Saga do Oeste existia antes do cinema nas formas literárias ou folclóricas.⁵⁶

É das grandes aventuras e epopéias que surge o gênero *western*, baseado no enfrentamento do homem com o território selvagem a ser domesticado. Constituído de elementos formais, é a idéia de domínio que se estabelece. Na Argentina, o pampa mantém suas tradições e seus mitos até hoje. Um deles é o lendário Gaúcho Antonio Gil, desertor do exército na luta contra o Paraguai, tornou-se um santo popular pelas profecias realizadas e hoje é cultuado em todo o país em santuários, grutas e estradas. Contam os relatos que Gaúcho Gil foi, em vida, uma espécie de *Robin Hood* dos pampas, região que começa ainda no Brasil, no estado do Rio Grande do Sul, e se estende para além do rio Uruguai até a província de Corrientes. Territórios de colonização violenta, também a região de Salta, caminho para as minas de Potosi⁵⁷, foi ocupada por índios e depois espanhóis, numa seqüência de conquistadores e derrotados.

Bazin ressalta ainda, no livro *O que é o cinema?*(1991), que o gênero evoca a reinvenção de uma moral individual que se torna necessária neste território que não pode contar com as leis e ordens de uma civilização que está longe deste universo. Ali, na sociedade exposta aos perigos e longe das leis do estado, novas ordens criam-se para o bom andamento da sociedade isolada. Lançando mão da nomenclatura meta-western, o autor acompanha a transformação temática e formal que o gênero experimentou no período pós-guerra. Deixando de lado as representações ingênuas da conquista de um espaço geográfico onde o mocinho era o homem branco, para rumar para questões mais sociológicas, psicológicas, e individuais de solidão, justiça e afeto. A apropriação de questões sociais que muitas vezes utilizaram o gênero como um acessório formal é analisada pelo autor, assim como as realizações que geraram novas

⁵⁶BAZIN, André, 1991, p. 201.

⁵⁷Potosi, na Bolívia, foi o destino de uma série de aventureiros que buscavam nas minas de prata da região a possibilidade de fazer fortuna. Salta situa-se como uma das últimas estações a caminho do altiplano boliviano.

influências para este tipo de filme ao qual vai chamar de western moderno. Uma crescente concessão a um tom mais “lírico” e “romanesco”, com uma forma mais poética que resgata o relato dando novos ares ao gênero.

Recentemente pudemos assistir ao classificado “western gay” de Ang Lee, *Brokback Moutain* (traduzido aqui como O segredo de Brokback Montain, 2005) que tanto frisson provocou na crítica e no público. O filme apesar de sua narrativa extremamente clássica, re-configurou justamente o mito do western e sua genealogia. A figura do homem másculo e heterossexual é posta em questão, uma re-elaboração identitária que percebemos ainda não havia sido submetida à representação explícita nesta última fronteira do cinema americano. Assim como *Rey muerto*, onde a iniciativa de rompimento é da mulher que apanha a prole e vai a procura de um novo caminho, percebemos que a questão central, tanto de um filme quanto do outro, é a discussão moral, exatamente como preconizava, segundo Bazin, o mais antigo de seus referentes.

Estas rápidas questões que levanto nas citações de Edward Buscombe e de André Bazin são para identificar que a escolha de Lucrécia Martel por este gênero, não é, de forma alguma, gratuita. Pelo contrário é no próprio gênero que a cineasta busca os alicerces para provocar a reflexão em *Rey Muerto*. O western é atualizado, pelas roupas, cidades, posições, e rearticulado nas questões da sociedade contemporânea. É claro que, as classificações de gêneros servem como reservas de mercado e atuam no imaginário do espectador como para balizar uma escolha prévia. Assim, ao “enquadrar” um filme neste ou naquele gênero há um apelo para a familiaridade já instituída no senso comum. O que gostaria de evidenciar é como *Rey Muerto* estabelece vínculos com o gênero já sedimentado e ao mesmo tempo deixa emergir das bordas da sua proposta, uma violenta contraposição à filosofia deste gênero. Se a intenção majoritária do estilo é impor a ordem e uma moral que sirva ao bom andamento da sociedade, Martel reivindica este espaço para decompor a ordem, estabelecer uma nova moral, um novo projeto que tem como centro o desejo do indivíduo, os apelos de um ente de vontade, por mais distante do desejo social que se apresente. Não há uma intenção, como no western tradicional, de estabelecer um espaço que leve a convivência pacífica de uma determinada sociedade, onde uma moral congregadora prevaleceria. Fundando no embate de Juana com o marido, *Rey Muerto* traz para a cena uma

nova ordem, onde o respeito pelo desejo individual se sobrepõe aos códigos pré-estabelecidos e comungados pela sociedade.

Para narrar a história de Juana, Martel re-elabora este espaço historicamente construído, reservado e sempre associado à virilidade, a coragem e ao caráter masculino e coloca o feminino em cena para contrapor a uma sociedade ainda arcaica. Martel usa o gênero *western* para estabelecer a inversão desta ordem institucionalizada nos papéis sociais do masculino e do feminino. Comunica-se com a platéia através do “filme de gênero”, estabelece laços de ligação com o território perdido ao noroeste da moderna Buenos Aires e expõe uma sociedade que acumula diferenças. Difícil imaginar que há alguns quilômetros da metrópole “européia” da América do Sul, possa vigorar as relações explícitas no filme. Martel rompe as barreiras estabelecidas e abre fluxos de possibilidades ampliando a compreensão do país.

No noroeste da capital há um inventário das relações de cumplicidade e violência, de acordos de sobrevivência de uma sociedade e das tensões geradas por qualquer ação que venha a perturbar o estado das coisas. O cenário está aos pés do Cerro de São Bernardo, uma cadeia de montanhas que mudam de cor com a hora do dia, e nos remete as imagens do Grand Canyon americano.

Assim, a Argentina de Buenos Aires também é o país de *Rey Muerto*. Para apresentar este lugar Martel filma os rostos em planos próximos e nos closes da narrativa as fisionomias indígenas da região aparecem com força. A câmera, que está na maioria das vezes estática, não acompanha os personagens, mas os deixa transitar entrando e saindo de quadro, revelando a geografia e a poeira das ruas. A imagem é o movimento dos ambientes e dos personagens, ao estilo do neo-realismo italiano.

Nos elementos visuais o *western* é evocado fortemente. Lá estão as locações externas e as construções abandonadas evidenciando a aridez do ambiente. O noroeste da Argentina, de forte colonização espanhola e italiana está presente nas fisionomias da parca população branca que aparece, nas construções há uma junção de arcadas espanholas, colunas romanas e um casario de madeira sem uma herança arquitetônica definida. Os homens exibem masculinidade na violência dos seus atos, estejam eles bebendo, brincando ou caçando, e o figurino salienta a virilidade com peitos e coxas a mostra. A fotografia usa filtros alaranjados e quentes que remetem à rusticidade e a quase total ausência de

tecnologia. O cavalo é a camionete e no lugar do jornal temos a televisão. Acúmulos de tempo expressos na imagem que Martel vai trabalhando como um mosaico, juntando elementos díspares que se acumulam na nossa sociedade. ´

O desconforto gerado pelos enquadramentos estimula a desfamiliarização do olhar do espectador – uma escolha que veremos é alicerces estético de seus filmes. Martel ignora a herança renascentista da triangulação, onde o tema central privilegia o que está no centro, e faz com que a câmera se posicione no registro desconfortável de uma outra composição que não estamos “treinados” para perceber. Numa das cenas de *Rey Muerto*, por exemplo, vemos El Cabeza e seus companheiros indígenas restritos à metade inferior da tela. Atrás deste micro-universo, transcorrem outras realidades alheias ao pequeno drama do personagem. Na metade superior, aparece o ambiente em que eles conversam: um bar ou um cabaré. Com esta espacialidade comprimida a angulação da câmera e a superfície da tela, apontam para existências cotidianas que convivem em universos, tempos e situações paralelas. Em cena, uma profundidade de campo que nos força a ver que estamos sempre diante de vários mundos que se relacionam ou não. Assim, o segundo plano é mais do que um pano de fundo com a obrigação de dar ambientação ao drama que será apresentado, mas nos provoca a percepção de que há uma existência plural e os dramas são absolutamente individuais. Esta marcação do uso das extremidades do quadro se repete na cena do terreiro de rinha de galo: enquanto El Cabeza massageia as coxas de um galo no esquadro esquerdo da janela, ao seu lado, um homem franzino faz gestos autômatos jogando um outro animal para o ar e imediatamente a frente um velho conversa com o protagonista quase fora de quadro. Todos estão colocados como se estivessem impressos sem profundidade, o que provoca uma sensação de bidimensionalidade da cena. Não há uma composição com ponto de fuga, tudo parece estar no mesmo plano. Tudo co-existe.

Este desconforto do olhar “viciado”, pois não fazem parte do clichê de imagens que nos invadem a todo instante domesticando o olhar sob um “enquadramento” pré-determinado, também ocorre quando os índios estão descarregando o caminhão de bebidas. O enquadramento mal nos permite ver de onde eles estão retirando os engradados. Não interessa o todo, o que interessa para Martel é o fragmento, a parte que conta alguma história e estrutura a narrativa. O que interessa ali são as fisionomias, os corpos nus gerando força de trabalho

físico, a sedução que ocorre no segundo plano. Martel planeja o enquadramento e usa o dispositivo para instigar a nossa percepção e a nossa reflexão. Não é o todo, o pensamento totalizador que explica qualquer coisa, mas o gesto, o mínimo, o detalhe. É no minúsculo dos atos que podemos entender o seu trabalho. Um ato instintivo que incorpora o corpo no ato de ver, que para ela tem fundamento nos condicionamentos da cultura:

Não acho que seja relacionado diretamente com o fato de ser homem ou mulher... creio que é mais fácil relacionar-se com uma organização do mundo a partir do corpo para as mulheres, mas isso não significa que sempre se sucede. Não é uma regra [...] o que me parece é que a educação que se dá aos homens os deixa tão longe de seu corpo, os estigmatizam tanto [...]⁵⁸

Martel usa, é claro, seu gênero para causar o rompimento do olhar, mas não pelo fato de ser mulher, e sim pelo que o feminino, e todas as suas restrições e impressões, lhe proporcionou. Não me parece haver em nenhum momento uma defesa de gênero, mas um deslocamento para um espaço de maior subjetividade proporcionado também pelas estruturas organizadoras da sociedade.

A protagonista do curta-metragem é uma mulher mestiça, e é do mito da mulher, como um ser potente e transformador, que nasce a denúncia do abuso dos laços sociais e afetivos. Assim, *Rey Muerto* expõe hábitos, costumes, identidades e desejos em conflito. Mas não é somente a luta de gêneros que se estabelece, pois a representação se expande para a marginalidade das imagens do próprio país. Quando passou em Buenos Aires, Martel conta a surpresa do público desacostumado a olhar para o interior:

Quando mostrei meu curta em Buenos Aires, as pessoas pensavam que era colombiano, porque as pessoas de Buenos Aires não estão acostumadas com a forma de falar da província. Era algo que no cinema não aparecia, foi uma surpresa, foi muito forte.⁵⁹

Uma surpresa que nasce do embate de representação que há entre o centro e a periferia; entre o industrializado e o arcaico; entre o urbano e o rural; e que

⁵⁸Entrevista realizada por Andréa Pinto em Buenos Aires em 11 de setembro de 2006 com a cineasta Lucrecia Martel, anexo I.

⁵⁹Idem.

cada vez mais se encontram sobrepostos. A população, distante da capital, personificada por tipos mais indígenas⁶⁰ são os “outros” ocupantes de um território distante e mítico. Estrangeiros em seu próprio país eles mostram seus rostos em *Rey Muerto*, e evidenciam a hegemonia da representação Argentina que se aglutinou em torno da identidade de uma sociedade, que o senso comum, fortalecido pela propagação imagética, definiu como “a Europa da América Latina”. Discurso fundado no desejo de pertencimento como fala Stuart Hall:

[...]as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos[...]⁶¹

Diante desta leitura de Hall, não é de surpreender a reação da população portenha ao curta-metragem de Martel, classificando-o como Colombiano. Afinal há uma enorme distância entre o discurso imaginado pela sociedade branca de Buenos Aires, que vai ao cinema, aos cafés e livrarias, e o apresentado no filme. Reconhecer este outro lugar é também reconhecer uma dissolução da unidade pretendida e desejada. Uma construção cultural e ideológica do que é a população da Argentina e do que é a nação, entra em choque. Afinal, sociedade portenha não tem nenhum vínculo com o que se apresenta no filme, pelo menos não na superfície e se surpreende com as contradições de seu próprio país. O noroeste da Argentina aparece com seus códigos e acordos, não tão distantes de qualquer outro lugar em que a lei se estabelece pela violência rompendo assim a representação hegemônica.

Na síntese, que convém a um curta-metragem, de estabelecer o desafio de elaborar uma narrativa concisa, a apresentação dos personagens é rápida e arquetípica, assim como no *western* do banqueiro, do mocinho, do bandido, da moça romântica e da prostituta, em rápidas seqüências *Rey Muerto* configura os

⁶⁰No norte do país, misturam-se traços da colonização espanhola, italiana e indígena. Salta, onde se passa o filme, é uma das principais regiões do noroeste do país e está localizada a cerca de 800km ao norte da província de Buenos Aires. Próxima a fronteira da cordilheira dos Andes é famosa por sua arquitetura colonial, e hoje se converteu em um importante centro de turismo. Em 2001 tinha, segundo o INDEC, 462.051 habitantes e é considerada a 8ª maior região metropolitana da Argentina. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Salta_%28cidade%29

⁶¹HALL, Stuart, 2002, p. 50.

atores e seus papéis. El Cabeza, o marido de Juana, é um tipo másculo, branco, forte e de fisionomia e atitudes grosseiras: ele come sem fechar a boca, anda de camisa aberta no peito e mexe na genitália. Dono de uma rinha de galos é com estes animais a única ação de afeto que assistimos do protagonista. O seu “bando” é um grupo de indígenas, trabalhadores braçais que o acompanham como um cortejo. Os ocupantes da cidade são: o barbeiro, o vagabundo, a família de desempregados, as mulheres fofoqueiras, os imigrantes do armazém. Cada grupo, determinado a um papel esquemático, apresenta uma sociedade constituída por vínculos que se formam pela tradição, pelas normas e morais estabelecidas, pelas funções sociais de trabalho e pelo espaço culturalmente construído ao logo da ocupação do território.

A tensão gerada pela apropriação das figuras simbólicas do *western* reforça a intenção de um espaço onde a lei é a violência, e onde as divisões de classe e de gênero masculino e feminino estão profundamente enraizadas. Nas posturas individuais de cada personagem a hierarquia econômica e racial é reforçada em função da manutenção da tradição e de identidades historicamente fundadas. Ali, onde os indígenas são massa de trabalho e suporte da economia, eles são platéia e também aliados e incentivadores da manutenção do espaço masculino representado simbolicamente por El Cabeza, ao que pese suas diferenças de classe e cultura. Na bordas da tragédia eminente os coadjuvantes do drama de El Cabeza fazem cruzar identidades e as diferenças culturais e étnicas não diluem a questão do gênero masculino, este colocado em primeiro plano em relação à discrepância econômica que separa El Cabeza dos trabalhadores. A identidade do gênero sexual é o fundamento e o alicerce deste lugar arcaico onde a história se desenvolve, e, se, por um lado, suprime toda e qualquer diferença de classe, por outro, evidencia esta diferença nos papéis destinados a cada personagem. Quem tem o poder e a liberdade de ir e vir e usar da violência quando assim o acha conveniente é o homem branco El Cabeza, tirano guardião da ordem, da lei e da moral instituída. As únicas mulheres que ocupam os espaços públicos são as “garotas” do bar e Juana que caminha pela cidade sob o olhar de todos. As outras figuras femininas estão sempre dentro de casa. E quando estão fora deste espaço instituído e reservado para sua atuação, só ouvimos a voz off que sai de dentro da porta.

O ato de fuga de Juana é um grito de movimento identitário que não aceita as normas e valores da sociedade, não aceita a subordinação de gênero, sanguínea ou econômica e questiona a moral da sociedade em que vive, onde a violência doméstica é aceita por mais imoral que seja. Juana reivindica um outro lugar e um outro destino, sua caminhada é um ato de desbravamento, de abertura de caminhos, mesmo que seja as custas de um ato de violência. Stuart Hall pontou os descentramentos de nossas identidades como um ato social que se, por um lado, busca a libertação, por outro, nos lança em um território desconhecido:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades moderna no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados.⁶²

Juana não se reconhece mais diante do papel que desempenha e isso entra em desarmonia com o lugar social que ocupa. Não há mais zona de conforto possível para a mulher que rompe com os padrões sedimentados daquela sociedade. A narrativa sugere uma relação apaixonada com outro homem que não se configura em uma relação carnal que possamos testemunhar, mas faz com que Juana requisite também um espaço para a sua sexualidade que não quer mais ser subordinada à violência.

Como numa grande *passagem* que acumula as ruínas da sociedade, todas as ações de *Rey Muerto* desenvolvem-se para a rua principal. A rua é o cenário do teatro social, onde todos observam os gestos de Juana e seus filhos que cruzam a cidade. Os irmãos curiosos cochicham, as mulheres fofocam na soleira da porta, os índios confabulam para delatar a mulher do amigo. A rua é o lugar onde a vida acontece e os observadores, de dentro das casas, dos requadros das portas e janelas vêem a vida passar, como numa tela de cinema. São espectadores dos fatos do cotidiano que se apresenta, para eles, em terceira dimensão. O barbeiro corta o cabelo no alpendre, lugar onde pode tudo ver e saber e tem com o cliente a cumplicidade do comentário. O vagabundo escorado em uma coluna acompanha

⁶²HALL, Stuart, 2002, p. 9.

silenciosamente a passagem de Juana pelo povoado, assim como o grupo de homens, que parecem desempregados, sentados diante da varanda.

A narrativa de Martel monta um conjunto de tipos que convivem obedecendo às regras uns dos outros sem invadir as convicções alheias e atua no espaço público da rua como vigilantes da moral, de uma ordem que não deve ser rompida para a preservação das relações instituídas. A *passagem* se configura através dos fragmentos dos personagens e dos espaços e configura esquematicamente um mundo em crise e em transformação. Nos pequenos quadros que se sucedem na composição, cruzam a obra as questões de identidade e o acúmulo de temporalidades e espacialidades que se apresentam nas ruínas da nossa sociedade, onde o arcaico e o urbano são partes do mesmo lugar e tempo. Martel se apropria das estruturas imagéticas e ideológicas do *western* para apresentar imagens diferenciadas do interior de seu país. E a herança revigorada da câmera fixa permite valorizar a composição da profundidade de campo, estabelecendo uma tensão sempre latente.

El Cabeza age com uma força selvagem que emerge do estado, quase sempre, embriagado. O álcool liberta e libera o ódio e a raiva deste homem como um propulsor do mais bárbaro que há em cada um de nós. Ele chuta uma criança atropelada; comanda aos berros seus súditos indígenas; alveja pássaros e comemora o alvo acertado com o regozijo do rosto, expondo um sorriso vitorioso da potência de matar, ou de infligir ao universo sua vontade. A coroação de sua atuação se dá em close quando se vira para a câmera e grita. O rompimento da tela denuncia a existência do dispositivo para nos fazer cúmplices de sua ação.

Na estrutura narrativa, composta por imagens, elipses, planos fixos, interrupções, está impressa a emergência e a tensão de uma situação que se imagina imutável. El Cabeza é o resíduo de uma moral e de uma ética alicerçada pela violência a qual Martel nos atira, com a câmera, para dentro da cena e do corpo do personagem. Vivenciamos a violência que acompanha os chutes de El

Cabeza na criança atropelada e na luta com o “amante”⁶³ e Juana. Ali, onde a câmera se faz subjetiva, estamos impelidos a vivenciar a raiva do personagem de forma incomodamente imediata. Somos platéia tão próxima quanto o cortejo de indígenas que o acompanha; somos espectadores e partícipes; somos cúmplices efetivos da ação, assim como fomos e ainda somos: diante das notícias dos telejornais, das páginas dos periódicos, das guerras e dos assassinatos cometidos em função de um Estado econômico e cultural de um projeto capitalista onde o lucro vale mais do que qualquer vida.

Potência masculina, El Cabeza é o acúmulo de um mundo de conquistadores que através da força submetem “o outro” seja humano ou não, símbolo de toda a conquista que submete culturas seja a oeste seja a leste. Fatos que se sucedem e que sobrepõe uma cultura a outra numa constante subjugação e luta de forças: assim os indígenas de Salta dominaram as tribos anteriores, assim os espanhóis invadiram suas terras. A supressão das culturas sempre foi o discurso, e uma ação legitimada pela história e construiu um modo de agir e pensar de que o progresso é um caminho de vitórias e não, como se vê, feito as custas de um acúmulo de derrotas e derrotados. Barbárie e civilização ligadas e complementares uma da outra. Como nos diz Walter Benjamin: “Não há nenhum documento da cultura que não seja também documento de barbárie”⁶⁴.

Elemento de presentificação da modernidade e integrante da narrativa, a televisão é mais do que um acessório é coadjuvante – posição que veremos mais fortemente em *O Pântano* (2001) – e diz de um espaço que dissemina informação, poder e desejo. Um meio que dilata as fronteiras espaciais e temporais, está incorporado pela sociedade e é dela participante. Assim, na primeira seqüência do filme a televisão e El Cabeza são montados em plano e contra-plano, como se estivessem em diálogo. El Cabeza, diante da imagem de uma linda mulher, esbraveja enquanto come. Fala com as imagens, contrapõe argumentos, e demonstra a interação e o fascínio com o meio de comunicação enquanto seus companheiros bebem e conversam tentando chamar sua atenção. Na televisão, uma cena dentro de um estúdio moderno e asséptico, se contrapõe ao ambiente

⁶³O filme não mostra nenhuma intimidade física entre este rapaz e Juana, mas há sim um clima de cumplicidade e desejo, por isso acredito ser correto usar o termo amante, me apropriando de um entendimento de que as paixões não são necessariamente carnavais.

⁶⁴BENJAMIN, Walter, 1992, p. 161.

popular do bar onde está El Cabeza. A justaposição das cenas faz migrar informações e comportamentos através da tela, a televisão evidencia o caminho unilateral da informação, o que sai da tela provoca a reação de El Cabeza, mas as suas objeções não têm como retornar ao estúdio. Na montagem, em plano e contra-plano, fica evidente o caminho de mão única da mídia que não percebe o receptor, só insufla seu desejo e o mantém aprisionado do outro lado. Assim como nós mesmos diante do filme, dialogamos internamente com as propostas de Martel. Numa outra situação a televisão ilustra as intenções não explícitas entre Juana e seu “amante”: enquanto os personagens do curta-metragem dilaceram um pássaro em silêncio, a banda sonora da televisão “legenda” a situação com o diálogo de dois amantes no filme que passa atrás deles. As palavras não enunciadas saem do aparelho como moldura e explicação nos fazendo compreender a seqüência. Assim, Martel intensifica o meio como revelador de outros afetos, de narrativas que podem sim provocar comportamentos, fantasias, como o faz também o próprio filme *Rey Muerto*. Não há ingenuidade ou simples evocação de uma ferramenta da modernidade, o que há é uma reflexão sobre o lugar da televisão, e a forma como podemos nos apropriar do meio com a intenção de fazer dela um instrumento de ação. Arlindo Machado (2003), em *A televisão levada a sério*, pontua exatamente que é da observação particular de cada produção veiculada por esta mídia que podemos chegar a uma idéia do que significa este fenômeno, longe dos clichês que colocam a televisão como um demônio, Arlindo Machado nos provoca a reflexão:

Olhamos para a história da televisão e vemos o que? Não vemos nada, a não ser lixo. Mas não vemos nada porque nos recusamos a ver, porque ficamos cegos quando encaramos a televisão. As experiências estão lá, muitas delas tão grandes e fortes quanto o cinema de Wells ou Eisenstein, mas nossos pressupostos teóricos e metodológicos (os adornos e mcluhans que ficam soprando nos nossos ouvidos) nos impedem de enxergá-las.⁶⁵

Rey Muerto estimula nosso pensamento através da exposição de dois objetos tão disparees quanto uma reportagem num telejornal na primeira cena com El Cabeza e um filme de ficção na cena de Juana com o “amante”. Martel assegura a diversidade de temas, formatos e abordagens constante no meio,

⁶⁵MACHADO, Arlindo, 2003, p. 20.

propostas que surgem isoladamente para nos fazer enfrentar a força deste meio, que muitas vezes é a única ligação externa de espaços distantes.

A potência feminina no corpo

Acordes triunfais compõe uma trilha tensa que inaugura imagem de Juana no filme. Diferente dos filmes posteriores, em que Martel praticamente não usa nenhuma música, *Rey Muerto* é um acúmulo de sons musicais. Flautas, tambores, e percussão são convocadas o tempo todo para dar ritmo ao filme. Uma música de estilo folclórico evidencia as sonoridades dos rituais indígenas.

A bela e jovem mulher traz no corpo os traços indígenas, o seu bando é a prole, três filhos de fisionomias mestiças são os frutos da ocupação do território. Sua cruz a moral que se materializa nos olhares que a acompanham. Juana age, percorre a cidade em busca de seu destino no melhor estilo da caminhada do cavaleiro estrangeiro que passa pela cidade e atrai a atenção de todos os habitantes pelas diferenças que traz uma *performance* do corpo. Como a caminho de um duelo, a mulher prossegue decidida. Seu corpo contém a potência da ação que está prestes a realizar.

São treze os primeiros planos da seqüência da passagem de Juana pela cidade. A câmera fixa troca de lentes, mas não se move, é Juana quem avança sobre a rua de chão batido que perpassa a cidade e a montagem intercala planos abertos, planos médios, e closes. Como as estações de Cristo, Martel nos mostra a passagem e os olhares fixos do povo que a observa e comenta silenciosamente ou não. Rostos e olhares acompanham o movimento do grupo e o que se encena de diálogo não vai para a banda sonora, permanecendo somente como mais um gesto. Homens, mulheres e crianças são observadores enquadrados como tábuas de representação pictórica, onde cada imagem representa um desafio, uma luta, um obstáculo a ser vencido. A composição afirma a idéia de quadros de comentário e expectativa.

A câmera lenta, assegurada pelo dispositivo, capta ora o rosto de Juana, ora os rostos dos filhos, retém a ação, estira tempo e espaço aferindo maior vigor à

imagem. E nesta dilatação estilhaça as idéias de moral estabelecidas pela tradição. Juana avança contra a cidade, contra os códigos machistas, contra a sociedade patriarcal e contra a violência. Nos planos laterais: o espanto, a curiosidade, a inércia, o medo e a ironia, evidenciam a recriminação dos habitantes da pequena cidade que direcionam o olhar para o desejo que vai contra todos os códigos estabelecidos. O objeto observado por todos é Juana e os filhos.

Através desta seqüência, Martel convoca o mito e a religião para expor estruturas sociais e culturais. Assemelha o ato de enfrentamento de Juana com a sociedade a uma *via crucis*, onde a crucificação não ocorre fisicamente, mas moralmente, e onde a redenção se dá pela liberdade. No lugar do mártir cristão que tudo sofre e aceita está uma mulher que se expõe, enfrenta a humilhação e percorre sua *via crucis* com dignidade afrontando a pequena e hipócrita sociedade. Escorrega aqui uma filosofia que torna a alma potente e independente dos papéis sociais aos quais estamos pré-subordinados. A protagonista Juana percorre *as estações* para inaugurar um espaço novo, e, salva por um *deus-ex-máquina*, alcança a sua ressurreição num fim de tarde onde raios dourados emanam do céu testemunhando o passeio final sobre a ponte.

Na trajetória da cidade, dos seus personagens e situações, Martel suprime o mais que pode os diálogos e encena o cinema mudo que aposta no corpo como comunicação. A pantomima de Juana deixa revelar tudo que o corpo contém: Juana é corpo e vontade: os passos são decididos, a estratégia do abandono é clara, de seu corpo praticamente não saem palavras, mas ações. E somente quando se liberta é que ouvimos claramente uma voz doce que conversa com os filhos, em off, sobre a cena final da ponte, entremeada pelos gritos do marido, agora cego.

Em 1923, Bela Balázs já evocava a potência do corpo como expressão no cinema “a arte da expressão facial e do gesto, que agora se desenvolve, trará novamente à superfície muitos conteúdos submersos.”⁶⁶ O corpo, que contém e retém história e memórias, foi, segundo o autor, sendo substituído pela cultura da palavra. Retomado pelo cinema de Martel o gesto se revitaliza em informação e comunicação, amplia o horizonte de entendimento e percepção para nos colocar em contato com aquilo que talvez a palavra pudesse reduzir e não abarcar. O

⁶⁶Bela Balázs in Ismail Xavier (Org), 1983, p. 79.

corpo como fundação de pensamento de Balázs é reflexão retomada e revigorada por Deleuze:

Não sabemos sequer o que um corpo pode: no sono, na embriaguez, nos esforços e resistências. Pensar é aprender o que pode um corpo não pensante, sua capacidade, suas atitudes ou posturas. É pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento.⁶⁷

Na trilha sonora somente o som dos tambores pontuam a ação. O grupo vem unido pelo sentimento de transformação, no rosto da filha o olhar desconfiado é intensificado pelo close da câmera que revela a revolta com o mundo que deixa para trás. A seqüência reconstitui o plano simbólico do desafio do *western*. Lá onde o “mocinho” anuncia com o corpo uma atitude e deixa a cidade em alerta. Martel evoca o gênero no andar poético em câmera lenta.

E antes de se deixar ser o alvo fácil, a mulher escolhe a fuga, o rompimento da situação conhecida, e já não mais suportada, e caminha resoluta em direção ao seu destino escolhido: a reinvenção da identidade social e cultural a qual estava subordinada. Em todas as cenas a palavra não enunciada exige da interpretação uma delicadeza de intenções. No interlúdio amoroso, que entra em *flash-back*, entre o “amante” e Juana, o olhar apaixonado se transforma em gesto carnal na manipulação das vísceras de um pássaro esfacelado na bacia entre as suas pernas. Desejo e repressão, tudo está no corpo e serve-se dele para criar o território de tensão. O romance interrompido pela chegada do marido bêbado é mais uma encenação de violência, não há palavras, há só a ação. E a seqüência do duelo final entre Juana e El Cabeza é montada em estilo clássico da alternância de plano e contra-plano com a câmera fixa. De um lado da estrada vemos Juana, os filhos, o cão e o ônibus que se aproxima. Do outro lado, sobre a caçamba de uma camionete, de camisa aberta ao peito, como um vingador que vem tomar seu quinhão, El Cabeza é trazido pelo grupo de amigos para evitar a traição, reestabelecer a lei e a ordem familiar e cidadina. A trilha anuncia o embate: rufam os tambores e o último obstáculo da caminhada se interpõe à frente da jovem mulher e dos filhos. A câmera sai do seu lugar estático e é novamente empunhada nos colocando entre um e outro. El Cabeza atira pedras no corpo da traidora, ato brutal

⁶⁷DELEUZE, Gilles, 1995, p. 227.

que evoca novamente as escrituras, mas Joana, como Maria Madalena, não se intimida. El Cabeza avança. Juana empunha uma arma que imaginamos sem bala. Um estrondo leva todos ao chão. Um *deus-ex-maquina* resolve a situação, uma interferência externa que não dá explicações e que soluciona o duelo entre a violência do marido e ausência de defesa da mulher com uma arma na mão e sem balas. A cena continua com o marido cobrindo o rosto ensanguentado enquanto Juana caminha com os filhos em direção a uma ponte.

El Cabeza fica exposto para a cidade, sua condição de homem traído, códigos, normas e moral sangrando em espaço público. O final de *Rey Muerto* pode ser lido como um poema de libertação do jugo de uma sociedade. A ponte ao pé de uma cadeia de montanhas⁶⁸ é a travessia simbólica que remete a uma redenção. El Cabeza, agora cego, grita seu desespero que invade a cena final. Sobre a ponte a idéia da transposição deste lugar se oferece no fim de uma tarde dourada. A mulher e os filhos andam displicentemente enquanto ouvimos os gritos desesperados do marido ferido. Os berros evidenciam não somente a agonia do marido, mas o desespero da morte de algo muito maior: de uma estrutura social e cultural.

Cabe salientar as duas placas e legendas gráficas que aparecem no filme: a primeira, logo no início, é uma placa com características de uma localização geográfica. Indicação do território, onde está escrito *Rey Muerto*, a placa anuncia o nome de um lugar específico, mas que pode ser qualquer lugar. E esta mesma placa, re-inserida no final do filme, será também a legenda dramática enquanto ouvimos El Cabeza, cego, gritar. A outra indicação gráfica é uma cruz católica fincada no chão onde se lê: “Salva tua alma”. Como um anúncio moral do filme, salva tua alma, salva o teu desejo, salva o que você acredita como potência. Trai a terra e os hábitos para manter a alma, espaço da vontade, da liberdade individual de se inventar e reinventar enfrentando os códigos externos e incompatíveis com o próprio Ser.

A história de *Rey Muerto* mergulha na sociedade e nas intrincadas relações de gênero, raça, sexualidade, família, cultura, potencializa o corpo e apresenta o retrato de um indeterminado povoado numa atmosfera de tensão entre a tradição e

⁶⁸ A cadeia de montanhas que vemos ao fundo é o Cerro de São Sebastião.

o desejo de mudança. Tradição que se rompe para inaugurar uma nova ordem, no chamado da alma de Joana a impossibilidade de permanecer compactuando com os laços que um dia construiu para si.

A mulher é um símbolo de potência de um corpo que deseja e onde a realizadora desfamiliariza o olhar da sociedade através da quebra com os códigos éticos e morais estabelecidos por grupos sociais e por dispositivos de poder. Do gênero *western*, Martel se apropria das estruturas e códigos e pensa as ruínas da sociedade Argentina onde a recente filmografia do novo cinema argentino tem se debruçado, das mais variadas formas, para apresentar um cinema que trate do presente, das aflições sociais e econômicas, das diferenças dos territórios e das culturas. Martel evoca o olhar do espectador para a sociedade desigual e moralista, e aponta os caminhos que irão ser mais radicalmente experimentados nos seus longas-metragens *O Pântano (La Ciénaga – 2001)* e *Menina Santa (La Niña Santa – 2004)*.