



**Guilherme Muniz Safadi**

**Dimensões políticas do melodrama no cinema  
argentino contemporâneo:**

princípios, valores comunitários e mercado em  
filmes de Adolfo Aristarain e Juan José Campanella

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para a obtenção do grau de Mestre pelo  
Programa de Pós-graduação em História Social  
da Cultura do Departamento de História PUC-  
Rio

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Maria Elisa Noronha de Sá  
Co-orientador: Prof. Miguel Serpa Pereira

Rio de Janeiro  
Setembro de 2014



**Guilherme Muniz Safadi**

**Dimensões políticas do melodrama no cinema  
argentino contemporâneo:**

princípios, valores comunitários e mercado em  
filmes de Adolfo Aristarain e Juan Jose Campanella

Dissertação apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-  
Graduação em História Social da Cultura do Departamento  
de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio.  
Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Profª Maria Elisa Noronha de Sá**

Orientadora  
Departamento de História - PUC-Rio

**Prof. Miguel Serpa Pereira**

Co-orientador  
Departamento de Comunicação Social - PUC-Rio

**Prof. Diego Antonio Galeano**

Departamento de História - PUC-Rio

**Profª Mônica Almeida Kornis**

Centro de Pesquisa e Documentação de  
História Contemporânea do Brasil, Setor de Documentação - FGV

**Profª Mônica Herz**

Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais  
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 04 de setembro de 2014.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial sem a autorização do autor, do orientador e da universidade.

### **Guilherme Muniz Safadi**

Graduou-se em História (Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Como monografia, pesquisou as disputas políticas em torno do projeto de integração latino-americana proposto pela CEPAL nos anos 50. Em seu mestrado, pesquisou o cinema argentino recente, sobretudo o cinema melodramático e as mensagens políticas por ele veiculadas. Seus principais temas de interesse vinculam-se à relação entre cinema e história, com ênfase no melodrama latino-americano, como um meio específico de veiculação de mensagens políticas.

#### Ficha Catalográfica

Safadi, Guilherme Muniz

Dimensões políticas do melodrama no cinema argentino contemporâneo: princípios, valores comunitários e mercado em filmes de Adolfo Aristarain e Juan José Campanella / Guilherme Muniz Safadi ; orientadora: Maria Elisa Noronha de Sá ; co-orientador: Miguel Serpa Pereira. – 2014.

133 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2014.

Inclui bibliografia

CDD: 900

## Agradecimentos

Agradeço primeiramente a meus pais, Suely e César, pelo incentivo, confiança, carinho e compreensão – estas forças, presentes em toda minha vida, deram uma contribuição inestimável para o trabalho destes últimos dois anos.

A Mariana agradeço pelo entusiasmo, a motivação e a sensibilidade, trazidos por sua presença em minha vida em momentos-chaves da realização deste trabalho, tornando todos os minutos mais agradáveis.

Agradeço a minha orientadora, Maria Elisa Noronha de Sá, que acompanhou com muito zelo, paciência e generosidade todas as etapas desta dissertação. Suas considerações, críticas e sugestões são imensuráveis.

Ao professor Miguel Serpa Pereira, sou grato pela leitura crítica, pelas recomendações fundamentais, tanto durante sua participação em minha banca de qualificação, quanto depois, como co-orientador deste trabalho.

Também agradeço à professora Mônica Almeida Kornis, por sua participação em minha banca de qualificação, pela contribuição inestimável em relação ao foco desta investigação.

Ao professor Eduardo Antônio Lucas Parga, com quem, ainda durante o curso de graduação, comecei minhas leituras sobre a relação entre história e cinema, agradeço pelo papel que teve em estimular meu interesse por este campo de estudo.

Não poderia deixar de agradecer aos amigos Pereira, Israel, Marina, Leo, Edu, Cláudio, Balocco, Nina, Pedro Novaes, Pedro Marreca, Camilo, Renato, Raquel, Maria de Lourdes, Geudo, Patrick, Bizzo e Bizzinho, que não poucas vezes foram companheiros em salas de cinema ou em conversas sobre história.

Agradeço aos funcionários atenciosos do Departamento de História da PUC-Rio e aos excelentes professores do programa de pós-graduação em História Social da Cultura da mesma universidade.

Por fim, agradeço ao CNPq, pelo apoio financeiro recebido durante a realização desta pesquisa.

## Resumo

Safadi, Guilherme Muniz; Sá, Maria Elisa Noronha de; Pereira, Miguel Serpa. **Dimensões políticas do melodrama no cinema argentino contemporâneo: princípios, valores comunitários e mercado em filmes de Adolfo Aristarain e Juan José Campanella**. Rio de Janeiro, 2014. 133p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho se dedica a investigar formas de tratamento do político presentes em algumas narrativas cinematográficas de corte melodramático, realizadas na Argentina nos anos iniciais deste século. A articulação de polarizações morais e de forte apelo emotivo, característicos do melodrama, com referências a marcos da política nacional, mostrou-se persistente no cinema argentino naqueles anos, quando a produção cinematográfica do país vivia um novo impulso. *Lugares Comuns*, de Adolfo Aristarain e *O Clube da Lua*, de Juan José Campanella, são alguns filmes representativos dessa persistência e constituem o foco central deste trabalho. Em primeiro lugar, sustentamos a forte presença de mensagens políticas que se opõe a uma ampliação do papel do mercado na sociedade, a partir da adesão a valores e princípios comunitários. Em segundo lugar, observamos um radical fechamento do espaço para ação política. Assim, através do modo melodramático, tais narrativas articulam uma moral associada a princípios políticos na escala reduzida das relações locais e familiares.

## Palavras-chave

História e Cinema; História Argentina Contemporânea; Melodrama e Política.

## Abstract

Safadi, Guilherme Muniz; Sá, Maria Elisa Noronha de (Advisor); Pereira, Miguel Serpa (co-Advisor). **Political Dimensions of the melodrama in the contemporary Argentinean cinema: principles, communitarian values and market in Adolfo Aristarain and Juan José Campanella movies.** Rio de Janeiro, 2014. 133p. MSc Dissertation – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work investigates forms of treating politics, which are present in some of the cinematic narratives of a melodramatic nature, produced in Argentina during the first years of the twentieth century. The melodrama typical features, such as the articulation of moral polarizations and strong emotional appeal, together with references to critical events of the internal politics, were persistent in the Argentinean cinema of those years, when the cinematographic production in the country was experiencing a new boom. *Common Ground*, by Adolfo Aristarain and *Moon of Avellaneda*, by Juan José Campanella, are two of the key movies that represent that persistence and they are the main focus of this analysis. Firstly, we argue that there is a strong presence of political messages that opposed the expansion of the role of free market in society, which is countered with the embrace of communitarian principles and values. Secondly, we observed a radical restriction of the space for political action. Thus, through the melodramatic mode, these narratives articulate a moral associated to political principles in the reduced scale of the local and familiar relations.

## Keywords

History and Cinema; Contemporary Argentina History; Melodrama and Politics.

## Sumário

Introdução	8
1. Melodrama e política nos filmes de Adolfo Aristarain e Juan José Campanella	19
1.1. Investigação histórica através de imagens e narrativas cinematográficas	20
1.2. Cinema clássico e melodrama	29
1.3. Melodrama e política no cinema argentino	38
1.4. A persistência das referências políticas através do melodrama em Adolfo Aristarain e Juan José Campanella	44
2. Entre a asserção política e o fechamento do campo de ação: continuidades e deslocamentos da política em <i>Lugares Comuns</i>	54
2.1. <i>Lugares Comuns</i> em meio à produção cinematográfica argentina	57
2.2. Diagnósticos e imperativos políticos no pós-ditadura	62
2.3. Das últimas batalhas da utopia à batalha dos princípios.	70
3. Quando o melodrama representa a generalização do mercado: ameaças à comunidade em <i>O Clube da Lua</i>	94
3.1 A memória de laços e valores perdidos	97
3.2. Uma oposição de valores à generalização do mercado	101
3.3. Diferentes vozes em uma narrativa	116
3.4. Melodrama e política	119
Conclusão	124
Referências bibliográficas	130

## Introdução

Sem sugerir qualquer tipo de homogeneidade em meio ao mar de realizações que pode ser abrangido pelo uso do termo “cinema argentino”, nossa investigação partiu de questões suscitadas pela reflexão acerca de filmes que representavam experiências sociais e políticas da Argentina nos anos de virada do século XX para o XXI, com referências explícitas a elas. Em nossa análise, identificamos filmes que, embora situassem como pano de fundo a crise socioeconômica pela qual passava o país naqueles anos, veiculavam, no centro de seus conflitos dramáticos, sentidos de perda para além do âmbito socioeconômico. Falamos de narrativas cinematográficas nas quais perdas de valores, de formas de sociabilidade, de espaços comunitários ou de expectativas de articulação comunitária são apresentadas como resultados de uma generalização do mercado enquanto organizador da vida social e de projetos individuais. Tratamos de narrativas nas quais os conflitos e o sentido de perda, somados às referências políticas, permitem-nos falar em uma sensibilidade política, que se opõe no plano dos valores às escolhas políticas associadas às intensas reformas de mercado pelas quais passara a Argentina, sobretudo nos anos 1990.

Nessa direção, destacamos filmes de dois cineastas ativos no período, como *Lugares Comuns* (2002), do já veterano Adolfo Aristarain e *O clube da Lua* (2002), do então jovem cineasta Juan José Campanella. Concentrando-nos nestes filmes, definimos melhor um recorte em torno do diverso panorama cinematográfico do país naqueles anos. Apesar das diferenças, é possível identificar aproximações significativas entre os filmes de ambos a partir de diferentes critérios e considerá-los representativos de um tipo de cinema que manteve forte vigor durante os anos de retomada da produção cinematográfica argentina que se sucedeu a partir do último lustro da década de 90. Entre Aristarain e Campanella, visualizamos também o elo da indústria, do melodrama, da matriz clássica e das referências explícitas às experiências políticas argentinas.

Com eles podemos delimitar um recorte em meio a diferentes tendências que acompanham o momento de retomada da produção e exibição de filmes argentinos a partir de meados dos anos 1990. Durante a segunda metade dos anos



1990, após passar por um período de baixa na produção e na exibição de filmes, há um notório florescimento de realizações tanto de baixo quanto de alto orçamento, em parte consequência das políticas de fundos implementadas pelo Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)<sup>1</sup>. Embora em consonância com a tendência do governo o INCAA privilegiasse filmes que tivessem um maior potencial de mercado, a partir de 1995, passou a destinar fundos a primeiras obras de jovens aspirantes a cineastas, oriundos das diferentes escolas de cinema argentinas. Grosso modo, desenvolvem-se, simultaneamente, um cinema de matriz industrial, com orçamentos na casa dos milhões de dólares, e a produção de filmes de baixo orçamento, fora dos padrões da indústria, que passariam a ser referidos pela rubrica de “Novo Cinema Argentino” (NCA) e considerados como componentes de um “cinema independente” – em relação às grandes produtoras.

Herdeiros de um cinema clássico, com forte influência hollywoodiana, relativamente fartos em recursos, utilizando atores consagrados e com o auxílio de uma produção mais industrial, os filmes de Aristarain e de Campanella situam-se, evidentemente, distantes dos filmes que foram considerados como constitutivos de um novo cinema independente na Argentina.

No entanto, também consideramos sua distinção em relação a uma parcela do “cinema industrial” que se buscou estimular a partir dos anos 1990. Em relação a esse cinema mais industrial, diferenciam-se das propostas de filmes como *Comodines*<sup>2</sup> (1997) e *La fúria* (1997), também emblemáticos de um cinema que mirou e atingiu uma grande porção do mercado cinematográfico do país. Conforme observa Tamara Falicov<sup>3</sup>, filmes como *Comodines*, ao retirarem qualquer problemática acerca de questões nacionais, contrastavam com os filmes dos anos 1980, que também possuíam custos elevados de produção, como *Camila*, de Maria Luiza Bemberg e *A história oficial*, de Luiz Puenzo. Anunciado como primeiro filme de estilo hollywoodiano falado em espanhol, *Comodines* é um típico filme de ação sobre dois policiais que são obrigados a trabalhar juntos sem

---

<sup>1</sup>FALICOV, Tamara L. **The Cinematic Tango**: contemporary Argentine film. London: Wallflowers Press, 2007.

<sup>2</sup> Sempre que tratamos de filmes não lançados em língua portuguesa, nos referimos pelo título original.

<sup>3</sup> Ibid.

se aturarem. Suas únicas referências locais, segundo Falicov, seriam os rostos familiares dos atores vindos da televisão e o uso do espanhol tipicamente argentino. E, embora o filme seja rodado em Buenos Aires, a maior parte da ação ocorre em espaços globalizados ou em locações genéricas, como um supermercado, um prédio comercial ou uma autoestrada.

Assim, os filmes de Aristarain e Campanella, ao se utilizarem de referências às experiências sociais e políticas da Argentina daqueles anos, apresentariam outra abordagem, mais semelhante àquela dos filmes dos anos 1980 citados acima. E, embora aproximem-se de questões transnacionais, elas são apropriadas pelas marcas do local, o que ocorre notavelmente em *Lugares Comuns*, de Aristarain, pelos contrastes nas locações de Buenos Aires com as de Madri, como veremos. Assim, os filmes de Campanella e Aristarain são marcantes como uma forma de cinema industrial que usa amplamente o referencial dos eventos políticos de escala nacional na construção de conflitos no espaço familiar.

Gustavo Aprea<sup>4</sup> aponta os filmes de Campanella e Aristarain como representativos de uma tendência com repercussão significativa de público, que diferentemente dos filmes do NCA, buscavam dar conta do conjunto da sociedade, com personagens de classe média e identificados com valores com os quais se quer gerar identificação ou reprovação. Enquanto os filmes de Aristarain (*Lugares Comuns*, *Roma*) traziam cada vez mais explícita uma visão moralizante da mudança da sociedade argentina, os de Campanella (*O mesmo amor, a mesma chuva*, *El hijo de la novia*, *Luna de Avellaneda*) apresentavam personagens que reivindicavam tradições (o amor familiar, a solidariedade de bairro). O autor pondera que

Si bien esta tendencia sostiene la pretensión de expresar el conjunto de la sociedad (...), sus protagonistas, al igual que el NCA, no plantean iniciativas frente a una sociedad que cambia más allá de su voluntad ni ven posibilidades para una acción colectiva.<sup>5</sup>

Estas colocações remetem-nos a um segundo ponto que buscamos desenvolver através da análise fílmica. Os filmes analisados mantêm certa continuidade com filmes emblemáticos realizados em décadas precedentes, no que

<sup>4</sup> APREA, Gustavo. **Cine y políticas en Argentina**: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

<sup>5</sup> Ibid., p. 74.

se refere à construção de interpretações acerca do curso da nação, estabelecendo posicionamentos explícitos, ainda que polissêmicos, em relação ao rumo político do país. No entanto, apresentam também uma descontinuidade no que se refere ao campo político, que aparecerá radicalmente mais limitado. Essa limitação do campo político, articulada a referências ao passado e ao futuro, nos levou a refletir sobre a operação de certa temporalidade nos filmes, isto é, uma particular articulação entre passado, presente e futuro. Indagamos sobre a maneira como o passado é referenciado, a transitoriedade ou constância de uma situação presente e as expectativas que o filme veicula acerca das possibilidades de transformações sociais.

Com acentuações distintas, os filmes veiculam, simultaneamente, uma reprovação ao que é apresentado como resultado do mercado generalizado no plano das relações sociais e da sociabilidade, e uma mensagem de fechamento do campo de ação política. O primeiro aspecto aparece muito mais forte em *O Clube da Lua*, de Juan José Campanella, enquanto o segundo é notório em *Lugares Comuns*.

Mas como partir dos filmes considerando um recorte nacional, diante das questões transnacionais que atravessam o campo de produção e exibição, a linguagem e as referências do cinema? Sempre que falamos em “cinema argentino” – assim como em “cinema brasileiro”, ou ainda em “cinema latino-americano” – , incorremos no risco de sugerir algum tipo de identidade em meio a uma produção cinematográfica por demais heterogênea. Em geral, essas denominações referem-se à existência de um conjunto de filmes cuja produção tem origem no país, ainda que estes filmes possam ser realizados a partir de coproduções internacionais. Por sua vez, no que se refere aos meios de produção, às escolhas estéticas dos realizadores e à temática abordada, um filme rodado na Argentina pode apresentar muito mais aspectos em comum com uma produção de outro país do que com outro filme do mesmo país.

Entretanto, conforme atenta Joanna Page<sup>6</sup>, se diante das experiências transnacionais, do fluxo de ideias, formas, informações, bens e serviços e da

---

<sup>6</sup> PAGE, Joanna. **Crisis and capitalism in contemporary argentine cinema**. Durham and London: Duke University press, 2009

flexibilidade das fronteiras, o marco nacional, tomado a partir de um conceito restrito de nação, torna-se obsoleto, uma abordagem puramente transnacional apresentaria limitações de outra ordem. Entre outros pontos, a autora chama atenção para o risco de se subestimar o papel da cultura em um contexto nacional, uma vez que mesmo para as condições de possibilidades da distribuição no exterior, a recepção dos filmes internamente adquire suma importância. No mais, o nacional seria híbrido, poroso, transcultural, mas haveria experiências comuns, ainda que desigualmente vividas e diferentemente representadas, que, compartilhadas dentro de uma fronteira, justificaria um marco nacional de abordagem. No caso argentino, a experiência da ditadura, da hiperinflação, a crise econômica e a movimentação política de 2001 seriam destaques a alimentar narrativas acerca do país.

Assim, se pensarmos no cinema dos anos 1980, a experiência da ditadura recente (1976-1983) permeia os filmes do período, mantendo um conjunto de referências compartilhadas a partir de enfoques variados. A memória da ditadura, segundo Elina Tranchini, constituiu-se como uma “identidade comum argentina” e falaria “*en contra de la tesis acerca de una memoria nacional y comunitaria transformada, homogeneizada y devenida cosmopolita por el proceso de globalización*”.<sup>7</sup> Como lembra a autora, se desde o término da ditadura em 1983, a televisão argentina preferiu colocar em tela telenovelas e outras ficções que se mantinham reservadas em relação às atrocidades da ditadura, a representação cinematográfica dos acontecimentos do período ditatorial teve uma distribuição massiva nos cinemas do país, como *La noche de los lápices*, de Hector Oliveira, *A história oficial*, de Luiz Puenzo ou filmes de gênero histórico mas evocativos da ditadura recente, como *Camila*, de Maria Luiza Bemberg.

De maneira análoga, em períodos mais recentes, a crise socioeconômica dos anos de virada de século constitui-se como uma referência compartilhada por muitos filmes rodados na Argentina, com destaque para o NCA.

Ao partir da consideração do material fílmico, sem tomar os dados de um contexto de forma a priori, gostaríamos de destacar a forte presença de outra

---

<sup>7</sup> TRANCHINI, Elina. Tensión y globalización en las formas de representación del cine argentino contemporáneo. In RANGIL, Viviane, (org). **El cine argentino hoy: entre el arte y la política**. Buenos Aires: Biblos, 2007, p. 127.

experiência, referida no período que nos ocupa: a ampla transformação dos anos 1990. É partindo dos filmes que encontramos referências às escolhas políticas precedentes e, assim, a um contexto no qual essa experiência recente se faz fortemente presente. De maneiras distintas, as escolhas políticas associadas às mudanças dos anos 1990 podem aparecer como derrota de alternativas políticas (*Lugares Comuns*) ou como agente da desintegração de laços sociais e espaços de pertencimento comunitário (*O clube da lua*). Mas de um modo geral, sustentamos, partindo da análise fílmica, que o contexto das reformas de mercado precedentes é uma referência central para se pensar os filmes estudados.

Certamente estarão presentes também referências à crise socioeconômica sem precedentes atravessada pela Argentina nos anos de virada do século. Entre 1998 e 2002, a Argentina sofreu uma retração de mais de 30% do PIB, com elevação inéditas da pobreza e da extrema pobreza e dos níveis de desemprego, seguidas por momentos de intensa instabilidade política.<sup>8</sup> Os problemas sociais a ela relacionados não deixaram de ser objeto de narrativas cinematográfica naqueles anos, alguns deles situando-se como ponto de destaque em importantes filmes do chamado Novo Cinema Argentino. Tampouco o cinema que abordamos deixaria de lado o tema. A precarização da situação de personagens de classe média é um mote importante em *Lugares Comuns* e *O Clube da Lua*.

No entanto, como buscaremos demonstrar no segundo e terceiro capítulos, o ponto central em torno do qual se articula a mensagem política dos filmes, desloca essas questões do primeiro plano. Assim, o contexto principal que os filmes nos apontam não é propriamente a grande depressão argentina e a crise política de 2001, mas a presença da experiência da implantação de políticas baseadas na primazia radical do mercado em anos precedentes e a difusão de discursos que as sustentavam, que ainda faziam parte de forma significativa no espectro político argentino.

---

<sup>8</sup> A população abaixo da linha de pobreza e do desemprego, que atingiriam respectivamente, 54,3% e 21,5% em 2002. Se a recessão marcava uma inversão de tendência nos medidores do PIB, o aumento da pobreza e o pico do desemprego, no entanto, acentuavam uma tendência presente, pelo menos, desde meados dos anos 1990. Como observa Maristela Svampa, esses elementos constituíam uma profunda transformação no panorama social argentino, onde até o início dos anos 1990, mesmo em meio a sucessivas crises, havia certas garantias de estabilidade no emprego. SVAMPA, Maristela. **La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo**. Buenos Aires: Taurus, 2010.

“A grande transformação”<sup>9</sup> ou “la grand mutación”<sup>10</sup> são formas comuns com que distintos autores designam os amplos processos de desregulamentação e abertura de mercado, flexibilização trabalhista e mercantilização dos direitos sociais que caracterizaram os anos Menem na Argentina. Embora esta tenha sido uma tendência da época em grande parte do mundo, e particularmente na América Latina, podemos dizer que a intensidade e o impacto das chamadas políticas neoliberais na Argentina estiveram entre as de maiores proporções. Primeiro porque a organização anterior das relações entre Estado, sociedade e economia, baseada em uma forte presença do Estado na atividade econômica e na regulação das relações trabalhistas que havia alcançado um grau de consolidação considerável desde ao menos o primeiro peronismo (1946-1955), imperou durante décadas. Segundo, porque a aplicação das políticas de liberalização econômica ocorreu de forma relativamente acelerada em amplas esferas durante os anos 1990.

Com uma grande adesão, auxiliada pela experiência da hiperinflação e pelas demandas por estabilidade, o governo Menem, incorpora o discurso da eficiência e da executividade como competências exclusivas do mercado liberado, mirando as bases do chamado “modelo nacional-popular”, e coloca em marcha a liberalização da economia através do Plano de Conversibilidade e da Reforma do Estado. O ponto que gostaríamos de destacar encontra-se na hierarquia de valores e na submissão da política à economia estabelecidas pelo discurso da eficiência de mercado. A atribuição de valores a instituições, espaços, direitos, bens e serviços passa a ser realizada de acordo com sua capacidade de gerar lucro e agregar valor. A atenção e a importância que são considerados a partir da esfera política dependem de seu papel no campo econômico, como gerador de valor e atenção de clientes e consumidores.<sup>11</sup>

São o desprestígio, a crise e a perda de força de espaços e projetos que possuem outros propósitos que estarão no centro dos dramas tanto em *O clube da lua*, quanto em *Lugares Comuns*. Ambos os filmes lidam de formas distintas com

<sup>9</sup> ROMERO, Luiz Alberto. **História contemporânea da Argentina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

<sup>10</sup> SVAMPA, Maristela. **La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo**. Buenos Aires: Taurus, 2010.

<sup>11</sup> Ibid.

a ampliação do mercado. Em ambos os casos isso estará presente naquele terreno do qual a matriz melodramática retira a sua matéria: as relações familiares.

O melodrama é um elo fundamental entre os filmes aqui trabalhados e a forma narrativa informa características importantes da maneira como as questões políticas são tratadas. Buscamos tratar o melodrama para além de sua caracterização enquanto gênero narrativo, buscando levar em conta sua condição de “modo de imaginação”, que busca rearticular uma “moral oculta” por trás dos conflitos tratados<sup>12</sup>. O modo melodramático trabalha com oposições antagônicas em personagens fortemente caracterizados, nos quais as diferenças de valores coincidem com questões de índole. O gestual e o expressivo são construídos de forma a tornar os personagens facilmente palatáveis, com ambiguidades psicológicas reduzidas e com os quais se busca estabelecer fáceis relações de identificação e rejeição. Tratando-se de filmes que operam com referências a acontecimentos políticos de escala nacional, o melodrama mobiliza a personificação de posições políticas, presentes – ou perdidas – no cenário nacional, em seus principais personagens. Disso deriva uma asserção moral, que somada às personificações políticas, estabelece uma forma de se representar conflitos em pautas na sociedade e de se assumir posições em relação a eles.

Por meio do estudo de filmes que constroem leituras da política argentina contemporânea através do melodrama, buscamos investigar como são estruturados os conflitos de valores. Visualizamos, assim, fortes oposições entre valores que evocam um sentido comunitário e valores associados a estratégias de mercado e a ascensão individual. Nesse sentido, sustentamos a hipótese de que os filmes veiculam mensagens políticas que vão na contramão do projeto político que marcou a década precedente – mas que também se apresentava no momento de realização dos filmes –, sustentando vínculos e projetos comunitários, em contraposição à primazia do mercado como organizador das motivações individuais (*Lugares Comuns*) e dos laços sociais (*O clube da Lua*). Paralelo a estes conflitos, são construídos sentidos de perda, que fortalecem uma dimensão de crítica às experiências precedentes e que estão muito distante de serem caracterizados apenas por uma perda socioeconômica. De formas distintas, são

---

<sup>12</sup> BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess. Yale University Press, 1995.

apresentadas perdas de princípios, valores, laços comunitários e/ou derrota política.

Simultaneamente aos conflitos e ao sentido de perda, a análise dos filmes aponta para um fechamento do campo de ação política quanto à sua escala temporal e espacial. Se há uma referência ampla à trajetória política nacional, encontram-se ausentes quaisquer apontamentos ou expectativas de uma ação política coletiva direcionada a uma transformação social mais ampla, como se faziam precedentes em filmes de décadas anteriores. O passado, por sua vez, ao se apresentar associado a um sentido de perda, não aparecerá como um referencial de um destino coletivo nacional ou para a atuação transformadora da sociedade em um sentido global. O presente, ao contrário do que observamos em filmes de destaque dos anos de redemocratização, nada tem de transitório. Os personagens travam uma luta para preservar princípios e valores vistos como perdidos ou ameaçados na sociedade circundante, mas essa preservação se dirige para um espaço reduzido e para o presente.

No primeiro capítulo, introduzimos uma discussão sobre a pesquisa histórica com filmes, destacando a importância de se partir da análise fílmica para se considerar o contexto histórico. Por sua vez, a análise fílmica pressupõe a consideração das formas da narrativa cinematográfica na constituição de sentidos do filme. Como tratamos de refletir sobre o tratamento do político nos filmes, tornou-se necessário considerar o modo melodramático e sua mediação na representação da política. Abordamos sua presença no cinema argentino contemporâneo, sublinhando a forte relação que se estabeleceu na Argentina entre as narrativas melodramáticas e a representação das experiências políticas nacionais, desde pelo menos o término da ditadura. Sob esse aspecto, os filmes de Aristarain e Campanella inscrevem-se em uma relação de continuidade com filmes de forte impacto nos anos 1980, como *A História Oficial*, *Camila* e mesmo *Tiempo de Revancha*, do próprio Aristarain.

No segundo capítulo buscamos refletir sobre os deslocamentos do político em *Lugares Comuns* e as modificações da experiência de temporalidade neste filme em relação a filmes argentinos do pós-ditadura. Para tanto, discutimos de forma mais breve filmes com grande repercussão nos anos 1980, como *A História*



*Oficial*, de Puenzo, e *Tangos, el exílio de Gardel* e *Sur*, ambos de Fernando Solanas. Nestes filmes o presente aparece marcado pela transitoriedade e o passado é referenciado como parte de um processo histórico em curso, interrompido pela derrota momentânea da ditadura. Já entre *Un Lugar en el mundo* (1992) e *Lugares Comuns*, ambos dirigidos por Adolfo Aristarain, torna-se cada vez mais presente uma derrota permanente e um presente que nada tem de transitório. *Lugares Comuns* transmite, de forma muito mais incisiva, o sentido de perda de projetos coletivos e do espaço para a rearticulação comunitária no mundo contemporâneo. Seus protagonistas perseguem seus princípios políticos deslocando-se espacialmente entre Buenos Aires, Madri e Córdoba, onde tentam finalmente, distante dos centros urbanos, uma rearticulação comunitária familiar em uma pequena chácara que adquirem. O filme mantém, no entanto, a tendência anterior de construir interpretações sobre a trajetória da Argentina. Apropria-se do transnacional, mas demarcando e fortalecendo diferenças quanto à situação Argentina em um mundo de fluxos constantes.

No terceiro capítulo nos dedicamos centralmente à análise de *O clube da lua*, de Juan José Campanella, considerando de forma mais breve outros filmes do diretor, que se tornou o mais destacado realizador de melodramas na Argentina. Tratamos de refletir sobre o melodrama representando a generalização do mercado como ameaça à própria matéria que nutre a narrativa melodramática, isto é, as relações familiares, em um sentido amplo, no qual a família pode ser a vizinhança, os laços de amizade e o lugar de pertencimento. Inserindo-se em todos os aspectos do melodrama, destacamos a forma como o filme explora o próprio sentimentalismo e a mobilização emotiva do modo melodramático como um valor em si e argumento central contrário ao cálculo racional que estaria subjacente a proposta de venda do clube. Através da associação com discursos políticos presentes no cenário nacional, esta proposta se apresenta como representativa de um posicionamento muito mais amplo. O sentido de perda e uma sutil alegoria nacional são transmitidos pelo clube de bairro, um lugar de pertencimento e sustentáculo de laços sociais que se encontram ameaçados pelos ventos do mundo que os cerca.

No conjunto, partindo de filmes com grande repercussão no período, acreditamos poder apresentar indícios do fortalecimento, não necessariamente

generalizado, de uma sensibilidade política que se opõe às políticas e ao discurso da primazia do mercado, não a partir de sua dimensão econômica *stricto sensu*, mas a partir de valores, modos de vida, formas de laços sociais e distintos sentidos comunitários. Tensionados entre o global e o local, as narrativas apontam para a rearticulação comunitária em um espaço cada vez mais reduzido, marcando a redução das expectativas e das possibilidades de uma ampla transformação social, onde a política é deslocada para um espaço local.

## 1

**Melodrama e política argentina nos filmes de Adolfo Aristarain e Juan José Campanella**

Não buscamos escrever um estudo sobre parte da história do cinema argentino. Tampouco um estudo de um gênero cinematográfico na Argentina entre a década de 1990 e o início da seguinte. O contato com os filmes nos suscita questões sobre o tratamento de assuntos que eles abordam, sobre a forma como se apropriam de questões em pauta na sociedade. Nosso objetivo é trabalhar com os filmes enquanto fontes históricas ou vestígios do passado, em uma conjuntura específica. Mais especificamente, buscamos tratá-los como ferramentas para a compreensão de formas de tratamento do político presentes no momento de suas realizações. *Lugares comuns*, de Adolfo Aristarain, e *O Clube da Lua*, de Juan José Campanella, são alguns dos filmes que estabelecem leituras acerca da experiência do presente, com a crise socioeconômica argentina como pano de fundo, mas construindo interpretações de distintas posições e conflitos políticos. Aproximam essas narrativas entre si a centralidade assumida pelos conflitos de valores e a busca por rearticulação comunitária, como vínculos de sua mensagem política, marcada por distintas formas de valorização dos laços comunitários, mas sempre posicionadas contrariamente ao projeto político levado a cabo, sobretudo, pelo governo Carlos Menem (1989-1999) e aos discursos a ele associados. Não fazem parte de um conjunto homogêneo de filmes, mas nos permitem perceber em suas convergências e afastamentos, formas difundidas de abordagem do político em um momento histórico recente.

Devemos, inicialmente, realizar uma discussão sobre a pesquisa histórica com os filmes, apresentando as formas como abordaremos nossas questões. Posteriormente, realizaremos uma discussão sobre a relação entre a forma narrativa que os filmes possuem e suas implicações na forma de tratamento do político, considerando a maneira como a relação ocorre nos principais filmes abordados.

## 1.1

### Investigação histórica através de imagens e narrativas cinematográficas

Embora reflexões sobre a relação entre cinema e história sejam antigas, a conquista de um estatuto de fonte histórica para os filmes entre os historiadores só se efetivou na segunda metade do século XX. No início dos anos 1970, Marc Ferro<sup>13</sup> via-se empenhado em convencer os historiadores da importância de se considerar o cinema nos estudos dedicados ao século XX. Naquele momento, preocupava-se em destacar a imagem para além das meras ilustrações ou confirmações de um saber construído por outros meios. Preocupado com a contribuição original da pesquisa com imagens no cinema, Ferro defendia, em texto já clássico, escrito em 1971, a possibilidade de tomá-las como ponto de partida:

Partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas ilustração, confirmação ou desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las (...) Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que aconteceu (e porque aquilo que não aconteceu?), o imaginário do homem, são tão História quanto a História?<sup>14</sup>

Mas se essa passagem sustentava o uso do filme para além de mera ilustração ou confirmação, e sua importância para estudos relacionados ao campo do imaginário, também demonstrava aspectos de seus pressupostos que seriam questionados posteriormente. Ela indica distinções em sua perspectiva entre o registro de elementos documentados pela imagem e a ficção – entre “aquilo que aconteceu” e o “imaginário do homem”. Assim, no primeiro caso, mediante análises de identificação (local, autoria, personagens) e autenticidade, parecia-lhe possível captar aquilo que acreditava não obedecer ao controle dos realizadores do filme, aquilo que seria retratado pela imagem para além de sua vontade. Por sua vez, no plano ficcional, o que interessaria seriam os testemunhos involuntários que cria serem fornecidos pela narrativa. Em ambos os casos, no entanto, suas preocupações se afastavam das considerações estéticas. E quando os planos são

---

<sup>13</sup> FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In.: FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução: Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

<sup>14</sup> Ibid., p 32.

tratados, a linguagem cinematográfica aparece mais considerada em relação às implicações técnicas, visando estabelecer a autenticidade de um registro documental (o ângulo, a existência de montagem, a consciência ou não das pessoas de que estavam sendo filmadas, etc.).

Em sua abordagem, o conceito “lapso” exercia papel fundamental. Segundo seu exemplo: busca-se filmar a chegada do rei Alexandre, mas se acaba registrando o movimento dos assassinos. Mas os “lapsos”, no seu entendimento, não se referem apenas à captação involuntária de imagens. Poderiam ser captados em níveis diversos do filme: “Esses lapsos de um criador de uma ideologia, de uma sociedade, constituem reveladores privilegiados. Eles podem se produzir em todos os níveis do filme, como também em sua relação com a sociedade”<sup>15</sup>. No desconforto da crítica soviética em relação a um filme, cotejado às incongruências e omissões do diretor ao realizar uma adaptação de uma obra literária para a construção do mesmo filme, Ferro sustentava ser possível captar a atmosfera soviética durante os primeiros processos de Moscou. As questões relacionadas ao campo do imaginário eram assim consideradas privilegiadas nos chamados filmes de ficção. Na sua abordagem, a análise se concentra no conteúdo dos filmes e na sua relação com a sociedade, através da ênfase no contexto no qual foi produzido e na identificação dos “lapsos” do diretor. Distanciando-se da abordagem semiótica e aproximando-se de uma abordagem contextual, sustenta ser possível atingir o “não-visível” nos filmes, o “latente” por trás do “aparente”.

Eduardo Morettin,<sup>16</sup> ao realizar uma revisão crítica do cinema como fonte histórica na obra de Ferro, alerta para um problema relacionado à circularidade da explicação, que embora Ferro quisesse evitar, seria uma consequência das dicotomias entre “visível” e “não-visível”, “latente” e “aparente”, “história” e “contra-história”. Para Morettin, essas dicotomias, tomadas como partes opostas de uma mesma moeda, poderiam levar a uma leitura da obra a partir de um *parti-pris* tomado *a priori*. Endossa a percepção de Ferro de que o filme não é uma expressão direta de projetos ideológicos, considerando-o como possuindo tensões

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 33.

<sup>16</sup> MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena. et al (orgs). **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2011.

próprias. No entanto, mais preocupado com os processos de significação do filme, Morettin desloca essa tensão para a própria estrutura interna de cada obra:

Afirmamos que um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo dessa tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna. Perceber esse movimento deriva do conhecimento específico do meio, o que nos permite encontrar os pontos de adesão ou de rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e a sua formatação em imagem.<sup>17</sup>

Essas considerações estão em convergência com o crescimento da atenção direcionada à importância da linguagem, que aponta para a necessidade de se enfrentar a análise fílmica. Isso implica considerar o filme como um todo. Como salienta Marcos Napolitano, é necessário considerar a manipulação da linguagem, intrínseca ao cinema, e as escolhas dos realizadores manifestadas nos enquadramentos, diálogos e edição, entre os demais elementos presentes na estruturação do texto-fílmico. A questão em relação às fontes audiovisuais desloca-se então para a percepção “em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de códigos internos”.<sup>18</sup> As considerações sobre as estruturas internas de linguagem vão além dos elementos técnicos, para perceber a construção de significados a partir da manipulação da imagem.

É conhecida a natureza fortemente polissêmica da imagem. A diversidade de significados que uma fotografia ou um plano podem sugerir é amplamente admitida. O semiólogo Roland Barthes, alerta para isso, destacando ao mesmo tempo o desenvolvimento de técnicas que buscam controlar a ambiguidade da imagem:

toda imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros. A polissemia leva a uma interrogação sobre o seu sentido (...) Desenvolve-se assim, em todas sociedades, técnicas diversas destinadas a fixar a

<sup>17</sup> Ibid., p. 42.

<sup>18</sup> NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla (org). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005, p.236.

cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror dos signos incertos: a mensagem linguística é uma dessas técnicas.<sup>19</sup>

Referindo-se a imagens fixas, Barthes citava as legendas como uma forma de fixar significados. Ao passarmos ao cinema, a articulação contínua de diversas imagens - fotogramas em planos, planos em sequências - não apenas gera impressão de movimento, como também uma possibilidade de maior ou menor direcionamento sobre os significados da imagem. Não há eliminação da polissemia das imagens, mas uma possibilidade distinta de “sugerir” significados.

Como observa Ismail Xavier, no cinema,

a sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. As significações se engendram menos por força do isolamento (...) e mais por força da contextualização, para a qual o cinema possui uma liberdade invejável. É sabido que a combinação de imagens cria significados não presentes em cada uma isoladamente.<sup>20</sup>

As formas de combinação de imagens, entretanto, variam substancialmente no universo da linguagem cinematográfica, onde escolhas por diferentes estruturas podem levar a uma maior ou menor “sugestão” de significados. Conforme observam Vanoye e Golliot-Lété, a instalação da continuidade narrativa pelo cinema clássico caracterizou-se pela homogeneização do significante visual e pela linearização do modo como se vincula um plano a outro – vínculo através do olhar do ator, da continuidade sonora, no movimento, etc. – sempre objetivando fazer o espectador esquecer a natureza descontínua do significante<sup>21</sup>. A qualidade específica do que ficou conhecido como MIR – “Modo de representação institucional” – seria a de uma narrativa sem choques, com encadeamento lógico de planos e sequências, de forma clara e coerente. O mesmo é válido para as diversas modalidades sonoras: a voz em off/over, os diálogos, as legendas, os ruídos, a música não diegética, etc. Mas não é a única possibilidade existente. Do expressionismo alemão aos novos cinemas latino-americanos, formas diversas de

<sup>19</sup> BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 32.

<sup>20</sup> XAVIER, Ismail. **O olhar e a Cena: melodrama, Hollywood, cinema novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.33.

<sup>21</sup> VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

associação foram experimentadas. Não cabe aqui realizar uma discussão sobre diversas “escolas”. O importante é destacar a necessidade de considerar as distintas formas cinematográficas no momento de realização da análise fílmica, pois elas são componentes da própria significação. É necessário considerar as escolhas realizadas na construção da narrativa em meio às distintas possibilidades disponíveis na linguagem. Os filmes sobre os quais trabalhamos estão inseridos dentro de uma linguagem clássica e esta não está dissociada de elementos da mensagem que veicula. Como veremos em seguida, o cinema clássico, incorporando predominantemente a estrutura do melodrama, tende a construir conflitos e oposições de uma maneira específica, mesmo que não homogênea. Assim, a forma como os filmes se relacionam à história das formas cinematográficas, das quais realizam empréstimos ou herdaram esquemas de representação, são tomados aqui como componentes fundamentais da investigação histórica com filmes.

Alçar a análise fílmica em primeiro lugar não implica, necessariamente, se limitar a um exame internalista do filme. Para Eduardo Morettin, partiríamos dela para lançar questões ao contexto. Por sua vez, desde os anos 1970, Pierre Sorlin<sup>22</sup> vem buscando articular análise interna e análise contextual, na consideração do cinema como fonte histórica. Para Sorlin, a articulação entre filme e contexto visava refletir sobre como indivíduos e grupos compreendem elementos de seu tempo. Para tanto, considera a contribuição da semiótica, no sentido de considerar sua busca por explicar como se podem comunicar sentidos mediante combinações de sons e enquadramentos. A consequência mais importante dos trabalhos dos semiólogos seria que depois deles os analistas não poderiam mais se contentar em resumir as tramas e os temas dos filmes, mas em considerar como estas são transformadas em produtos audiovisuais.

Mas ele também apontava limitações da semiologia. Primeiramente, em relação à sua tendência em buscar significações em unidades menores, células de comunicação, pictogramas ou planos do filme, Sorlin afirma a necessidade de considerar os planos e as sequências, no qual cada imagem do filme é inserida, não reduzindo uma imagem a uma significação isolada. Em segundo lugar,

---

<sup>22</sup> SORLIN, Pierre. **Cines europeos, sociedades europeas 1993-1990**. Barcelona, Buenos Aires, México: PAIDÓS, 1996.



afastando-se da abordagem internalista, seria necessário considerar o contexto de imagens externas, referência das imagens evocadas nos filmes. A interpretação, para Sorlin, deve considerar essa interação. A questão do significado deveria ser pensada mediante a contextualização. E por contexto, Sorlin entende, por um lado,

un compendio de conocimientos previos que un público determinado convierte en imágenes y que cambia considerablemente según el lugar y el periodo en que se presenta el filme. Cuando se trata de una aproximación histórica, el analista debe definir el contexto en el que quiere “leer” el material.<sup>23</sup>

Por outro lado, também destaca o contexto geral do próprio cinema. A questão é que existe um mundo da filmagem, dos estúdios, de técnicas e estéticas desenvolvidas e que devem ser consideradas, pois “la principal referencia de los cineastas es que el cine es una totalidad, el cine es todas sus acepciones. Películas engendran películas, las películas imitan otras películas”<sup>24</sup>.

Sintetizando a forma de abordagem de Sorlin, Monica Kornis observa:

Ao negar a existência de um modelo de análise, Sorlin procura articular os mecanismos internos da própria expressão cinematográfica com a configuração ideológica e o meio social nos quais os filmes – um a um, ou por grupos – se inserem.<sup>25</sup>

Considerando o filme como texto-visual e como artefato cultural, seria através da análise interna e da análise da justaposição de seus códigos e dos códigos específicos de uma época que ele deveria ser tratado como fonte histórica.

Para que a articulação proposta entre análise fílmica e contexto contemple as exigências de se considerar o filme para além de mera ilustração ou confirmação, endossamos as propostas de Eduardo Morenttin, para quem a análise fílmica deve ser enfrentada como ponto de partida, sem se perder de vista sua relação com a história das formas cinematográficas. Nessa abordagem, as questões formais relativas à construção da imagem no filme ganham relevância como componentes dos processos de construção de sentido ao longo do filme

<sup>23</sup> Ibid., p. 17.

<sup>24</sup> Ibid., p. 18

<sup>25</sup> KORNIS, Mônica. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.5, n. 10, p. 237-250. 1992, p.246.

como um todo. Não se trataria de buscar o sentido que o autor quis dar a obra ou um sentido inconsciente, mas sim examinar como o sentido é produzido pela obra. Para tanto, é necessário “refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a área a ser percorrida a fim de compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer do seu trajeto”.<sup>26</sup> Por sua vez, as questões relativas ao contexto são presididas por essa análise interna da obra, o que permite atentar para a sua singularidade dentro do contexto: “Trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto”.<sup>27</sup>

Um contexto – em nosso caso a Argentina entre o final do século XX e o início do século XXI – possui inúmeros componentes e qualquer seleção *a priori* de alguns deles seria arbitrária. O que é relevante em uma narrativa pode não ser em outra. Quando falamos em “Argentina entre o final do século XX e o início do século XXI” já parecemos nos referir a uma generalidade muito ampla. Havia certamente uma grave crise socioeconômica, a maior de sua história republicana, sobretudo entre 1999 e 2002: desemprego elevado, empobrecimento, queda do salário real. Havia também, em um contexto de discursos, distintas avaliações sobre as amplas transformações pelas quais passou o país durante os anos 1990. Os filmes que recortamos parecem indicar uma relação mais estreita com o segundo elemento, construindo leituras singulares, nas quais eventualmente seria possível encontrar pontos de adesão ou rejeição a projetos específicos. Aqui se trata apenas de exemplificar e, evidentemente, existem muitos outros elementos relativos ao contexto, caso este seja compreendido em um sentido amplo. O que buscamos endossar é que os aspectos do contexto que se tornam relevantes para serem relacionados ao filme são aqui indicados pelo próprio filme. Também entre os diversos “códigos” presentes em uma época, para usar a formulação de Sorlin, aqueles com os quais devemos justapor os códigos internos do filme, serão indicados por este.

Assim, é partindo de uma análise fílmica, que identificamos entre os diversos aspectos do contexto, a presença, sobretudo, da experiência política e das

<sup>26</sup> MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena. et al (orgs). **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2011, p. 63.

<sup>27</sup> Ibid.

transformações da década precedente. Podendo ser representada de distintas maneiras, essa presença de uma experiência recente aparecerá relacionada à construção de um sentido de perda, através de conflitos de valores.

Mas os filmes não estabelecem um discurso político transparente, sem ambiguidades e de validade universal. Por mais explícita que possa parecer uma mensagem, ela é sempre mediada por uma narrativa codificada. Uma forma de se representar que pode se destacar no cinema e sobre as quais devemos fazer algumas considerações é a construção alegórica. Conforme observa Ismail Xavier<sup>28</sup>, ao descartarmos a crença na transparência da linguagem, passamos a considerar um maior interesse à alegoria, por esta constituir um processo de significação que sempre se identificou com a presença da mediação, “com a ideia de um artefato cultural que requer sistemas de referências específicos para ser lido, estando, portanto, distante de qualquer sentido do ‘natural’”<sup>29</sup>.

Xavier salienta que a noção de alegoria passou por metamorfoses significativas ao longo dos séculos, tendo guardado da acepção clássica, a ideia de uma lacuna entre significado e enunciado (letra ou imagem). Se linguagens são sistemas não transparentes, a exegese alegórica implica a necessidade de se considerar as convenções e processos de contextualização, através dos quais uma história ou uma imagem podem figurar a um conceito, uma ideia ou uma moral. Atualmente, não se trata de buscar significados alegóricos em termos de intenção consciente ou de manifestações inconscientes do emissor, mas sim aquilo que se pode dizer no contato com o texto, considerando as influências contextuais. Seu reconhecimento, portanto, exige a habilidade de perceber homologias possíveis de serem realizadas através de processos de personificação – personagens encarnando valores, grupos ou mesmo uma nação inteira.

Xavier<sup>30</sup> considera que textos mais enigmáticos, marcados pela incompletude ou fragmentação, em outras palavras, mais próximos do chamado “cinema moderno”, forneceriam maior abertura à interpretação alegórica. No

<sup>28</sup> XAVIER, Ismail. A alegoria Histórica. In. RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. Vol. 1. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

<sup>29</sup> Ibid., p. 340.

<sup>30</sup> XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

entanto, narrativas com um enredo mais claro, mais próximas do “cinema clássico”, também permitiriam leituras alegóricas, muitas vezes sugeridas de forma explícita.

O cinema, dado seu caráter sintético, exige, na interpretação dos filmes, uma articulação que não pode desconsiderar nenhuma das duas dimensões da alegoria – a da narrativa e a da composição visual. No terreno da visualidade, em geral o estilo alegórico moderno é associado à descontinuidade, pluralidade de focos, colagem, fragmentação ou outros efeitos criados pela montagem ‘que se faz ver’. No entanto, veremos que o alegórico aqui pode se manifestar através de esquemas tradicionais como o emblema, a caricatura, a coleção de objetos que cerca a personagem, de modo a construir uma ordem ‘cósmica’ onde ele se insere<sup>31</sup>.

A interpretação deve considerar tanto o processo de narração, que envolve agentes e ações, quanto as composições visuais, em outras palavras, a “sucessão horizontal e narratológica” e as “relações verticais” criadas tanto pela interação entre imagem e som quanto pela composição pictórica<sup>32</sup>.

A identificação de alegorias, baseadas nessa concepção da exegese alegórica, nos parece uma possibilidade interessante de articular análise fílmica, tomada como ponto de partida, e elementos contextuais, indicados por ela. Não se trata, portanto, de reduzir o filme à sua dimensão alegórica, após considerar detalhadamente a linguagem que mobiliza. Trata-se de considerar as composições de planos, suas associações em sequência, sua articulação a sons, diálogos e música para tratá-lo como texto visual e identificar os elementos do contexto aos quais se dirige e sobre os quais pode construir alegorias.

Assim, uma abordagem inspirada em Sorlin, Morettin e Xavier, nos leva a considerar, sobretudo, a singularidade com que esses filmes elaboram representações da experiência do presente e de forças em conflito em seu tempo, permitindo apreender visões ou formas de tratamento do político presentes em um contexto.

<sup>31</sup> Ibid., p. 14.

<sup>32</sup> XAVIER, Ismail. Alegoria Histórica In. RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica. Vol. 1. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005, p. 345.

Cabe por fim uma consideração metodológica em relação a outras fontes, não propriamente fílmicas, mas que informam sobre a realização dos filmes. Ao buscarmos, por exemplo, entrevistas de diretores e roteiristas, não estamos buscando identificar suas intenções pessoais ou as exigências da produção. Visto ser o filme uma obra coletiva, pensamos em sua narrativa como resultado de trocas diversas entre os muitos agentes envolvidos em sua realização. A análise que propomos relaciona-se assim à obra já montada. No entanto, achamos importante considerar tais entrevistas, assim como críticas cinematográficas, pois elas nos permitem a consideração de elementos presentes nessa troca, bem como indícios sobre aspectos do contexto com os quais devemos articular o filme. A natureza de troca ou de rede de relações não reduz a condição do filme como um texto visual que necessita fazer-se publicamente audível/visível.

## 1.2

### Cinema clássico e melodrama

Não se trata aqui de realizar uma história do melodrama cinematográfico recente na Argentina. O que buscamos é investigar formas de tratamento do político presentes em uma conjuntura específica, com o auxílio da análise fílmica. Embora atentando a demais produções realizadas na Argentina desde a década de 1980, o centro desta pesquisa se situa em filmes realizados entre finais da década de 1990 e os primeiros anos do século XXI, com destaque, sobretudo, para *Lugares Comuns* (Adolfo Aristarain, 2002) e *O Clube da Lua* (Juan José Campanella, 2004) e suas leituras da experiência do presente, na qual a busca por representação de conflitos sociais e políticos se faz explícita. Mas para pensar as singularidades presentes nas mensagens políticas veiculadas em um filme, faz-se imprescindível considerar sua relação com as formas cinematográficas, os empréstimos que realiza e a herança que possui de esquemas e convenções estéticas e narrativas. Como discutiremos mais adiante, a forma de conceber a construção narrativa e a função desempenhada pelas escolhas estéticas guardam uma estreita relação com as construções de visões da sociedade e da política, representações dos conflitos e valores sustentados. Em meio à pluralidade existente no cinema argentino destes anos, nos concentramos em filmes que, apesar de suas diversas singularidades e das diferenças geracionais de seus

realizadores, estabelecem asserções políticas, constroem diagnósticos com pontos convergentes e divergentes sobre a experiência política do presente.

Com relação ao contexto cinematográfico argentino, os filmes aqui estudados afastam-se do observado em um amplo conjunto de filmes realizados no país a partir da segunda metade dos anos 1990, que, simultaneamente, afirmavam a recusa da realização de interpretações políticas explícitas e se caracterizavam por uma abordagem fora do clássico e do melodramático. Filmes como *Pizza, Birra, faso* (1998), de Israel Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, *Mundo Grúa* (1999), de Pablo Trapero, *Silvia Pietro* (1999), de Martín Rejtman, seriam componentes de um “Novo Cinema Argentino” (NCA), cujo ponto comum seria justamente a ruptura com as alegorias políticas, traço marcante dos filmes argentinos dos anos 1980<sup>33</sup>. Abstendo-se de uma caracterização intensa de personagens e de uma narrativa cujos acontecimentos são motivados por conflitos antagônicos entre eles, o chamado NCA forma uma outra tendência que não se cruza facilmente com os filmes nos quais nos concentramos. Diferentemente do NCA, os filmes de Campanella e Aristarain estão fortemente marcados pela produção industrial, pelas “lentes” de Hollywood e pela estrutura narrativa do melodrama. São filmes representativos da permanência da asserção política através do melodrama – uma relação que, como veremos, não é meramente casual. Assim, consideramos importante discutir aqui as relações entre melodrama, cinema clássico e política, considerando sua presença no cinema argentino, reforçada na década de 1980 e novamente reafirmada mais recentemente, embora a partir de caminhos distintos, pelos filmes de Aristarain e Campanella.

É conhecida a preponderância mundial de Hollywood, onde, pioneiramente, nas primeiras décadas do século XX, foi constituído e consolidado

---

<sup>33</sup> Não constituindo um movimento organizado ou uma filiação auto-proclamada, o rótulo de *Nuevo Cine Argentino* (NCA) seria construção da crítica cinematográfica, destacando-se o papel desempenhado pela revista *El Amante Cine*, de grande circulação na Argentina desde os anos noventa. As definições, entretanto, estão muito distantes de serem consensuais. Como sinônimo de cinema independente, surge um outro problema de definição relativo a este segundo conceito. Mas alguns dos trabalhos mais influentes que tratam do NCA, costumam coincidir em assinalar sua ruptura com a predisposição a alegoria, asserção e diagnósticos políticos tão fortemente presente no cinema dos anos 1980. Ver AGUILAR, Gonzalo. **Otros Mundos**: un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006; PAGE, Joanna. **Crisis and capitalism in contemporary argentine cinema**. Durham and London: Duke University press, 2009. APREA, Gustavo. **Cine y políticas en Argentina**: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008

o chamado cinema narrativo clássico. A noção de cinema clássico não possui uma definição simples, nem se refere a uma homogeneidade narrativa. No entanto, podemos falar em uma forma de linguagem cinematográfica que se estenderia ao longo do século XX, apresentando variações, mas que teria uma estabilidade, relacionada, segundo Eduardo Russo<sup>34</sup>, a um estilo fundado no cultivo da funcionalidade narrativa e numa tendência à lógica da transparência da organização temporal, do espaço e da ação. O “contar histórias” de forma clara e buscando incluir o espectador em um regime de credibilidade aparece como motivação central dos diversos elementos constitutivos do filme chamado clássico: as formas do movimento de câmera, da montagem e da iluminação, a música como veiculação de sentimentos, todos articulados com um mínimo de coerência que assegura a clareza da narração.

Apesar da ruptura e das especificidades alcançadas pelo cinema, não se pode subestimar seus vínculos com formas narrativas e de espetáculos já existentes e que já operavam em outros meios. Ao caracterizar o cinema clássico pela coerência e solidez narrativa, facilitação da inteligibilidade do espectador, construção de histórias bem definidas, cujas situações são, ao menos ao final, sempre reveladas, Pierre Sorlin enfatiza sua extensão em relação a um estilo narrativo existente na Europa desde o século XVIII. Os filmes clássicos

inicialmente pudieron desarrollarse con tanto éxito a un lado del Atlántico como al otro. Al principio de nuestro siglo ganó Hollywood porque fue el primero en patentar la fórmula y porque financieramente era más poderoso que sus competidores europeos.<sup>35</sup>

Isso não significa considerar o cinema clássico como mera extensão em relação a outras formas de narrativas. Hollywood atualizaria e inseriria alterações diversas no estilo narrativo de ampla difusão no século precedente e sua imensa influência não deixaria imune o cinema realizado no restante do mundo. Mas considerar a extensão do cinema clássico em relação a um estilo narrativo precedente – e estamos pensando aqui, sobretudo, no melodrama – permite-nos ter em conta as implicações nos tratamentos de conflitos pelo modo melodramático.

<sup>34</sup> RUSSO, Eduardo. **El Cine Clásico**: itinerarios, variaciones y replanteos de una idea. Buenos Aires: Manantial, 2008.

<sup>35</sup> SORLIN, Pierre. **Cines europeos, sociedades europeas 1993-1990**. Barcelona, Buenos Aires, México: PAIDÓS, 1996, p. 12.

Como salientou Ismail Xavier<sup>36</sup>, apesar das distinções do meio, o cinema não sendo um bloco homogêneo de expressão, possui vínculos com distintos estilos, com noções e normas de representação que estabelecem relações dos filmes com a experiência social do seu tempo. O cinema clássico, constituído nas primeiras décadas do século XX, atualizaria, segundo o autor, uma forma particular de espetáculo, com regras de representação que implicavam, por sua vez, uma concepção acerca de sua função social. Com a afirmação do cinema narrativo dramático, mais preocupado com a mensagem e privilegiado pela indústria em relação às diversas formas do “cinema de atrações”, o novo meio atualizaria e estenderia procedimentos melodramáticos já predominantes no teatro há mais de um século, destacando-se, sobretudo, os vínculos entre a primazia do visual (a ênfase na explicitação de sentidos do gestual e expressivo) e a predisposição a lições morais.

A mobilidade dos pontos de vista, tornada possível pela câmera cinematográfica, só veio ampliar os recursos de expressão, potencializando o que, nos termos do postulado melodramático de legibilidade moral do mundo torna mais visível o sentido dos fatos e gestos, o teor dos dramas vividos. Essa explicitação do sentido, na imagem, é algo que se fará com crescente precisão a partir do momento em que o sério-dramático torna-se hegemônico na tela.<sup>37</sup>

A ampliação da legibilidade da imagem permitida pelo cinema potencializa o uso dos gestos e expressões como caracterização de personagens que podem ser inseridos em oposições morais. Os procedimentos do cinema narrativo clássico que tem D. W. Griffith considerado quase consensualmente como catalizador adquiriram ao longo do século XX uma grande diversidade, atestando sua permeabilidade, mas sempre mantendo a explicitação dos conflitos de valores antagônicos. Os valores endossados pela narrativa poderiam variar entre a virilidade dos westerns de John Ford e a solidariedade comunitária da classe média e baixa americana em contraposição a banqueiros e empresários gananciosos, dos filmes de Frank Capra. Entretanto, a busca pela ancoragem moral, estabelecida em meio a polarizações personificadas, associadas à intensa caracterização dos personagens, baseadas na intensificação do sentidos de gestos e expressões, delimita uma constante predominância melodramática.

<sup>36</sup> XAVIER, Ismail. **O olhar e a Cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

<sup>37</sup> Ibid., p. 66



Referência importante para pensarmos as relações entre os modos do melodrama e o tratamento do político, o trabalho de Peter Brooks<sup>38</sup> vai além das questões de gênero narrativo, abordando o melodrama como um modo de imaginação, que implica formas de visão dos conflitos políticos e sociais. Ao situar sua emergência em um momento histórico de dessacralização e sua consolidação no século posterior à Revolução Francesa, Brooks analisou os modos de narrativa melodramática como buscas por rearticulação de uma “moral oculta” em um mundo onde o mito sagrado tradicional já não tinha a mesma validade. Embora se concentre em narrativas literárias, como os romances de Balzac e Henry James, assinala sua presença central nas demais artes, do teatro popular do século XIX, ao cinema e as novelas no século XX. Personalização do bem e do mal, polarização moral, esquematização, forte sentimentalismo, expressões infladas e extravagantes e tramas obscuras, mas por fim inteiramente reveladas, características reconhecidas do melodrama, seriam componentes de uma imaginação central na modernidade, que buscavam reafirmar a existência de um universo moral num mundo secularizado.

Para nós, mais do que as explicações de Brooks para a emergência histórica da imaginação melodramática, interessa a sua discussão sobre as formas de narrar relacionadas a um modo de imaginação. A ênfase na explicação dos conflitos, a intensa caracterização dos personagens, mas com pouco espaço para ambiguidades psicológicas, e a intensificação de sentidos dos seus gestos, expressões e declarações, operam articulando uma moral, onde certo e errado, bem e mal, são intensamente personificados. Tendendo a veicular mensagens maniqueístas, bem e mal são tomados como forças reais, porém mundanas. Sem referência central a forças sagradas, a redescoberta dos imperativos éticos seria a tarefa de consciências individuais em luta com um domínio oculto, em meio à simultaneidade da recusa da redução metafísica da experiência e da insistência na referência da vida a uma “moral oculta”:

Melodrama represents both the urge toward resacralization and the impossibility of conceiving sacralization other than in personal terms. Melodramatic good and

---

<sup>38</sup> BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**. Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess. Yale University Press, 1995.

evil are highly personalized: they are assigned to, they inhabit persons who indeed have no psychological complexity but who are strongly characterized.<sup>39</sup>

Nessa personificação de valores polarizados, os eventos mais ordinários seriam investidos de um significado mais profundo, para além da superfície. Daí a intensificação dos significados dos gestos e expressões mais elementares. Partindo das narrativas de Balzac e James, Brooks observa como os gestos são interrogados, pressionados pelo narrador, para que além de sua mera descrição, surjam significados neles implícitos. A narração não se contentaria em descrever e registrar os gestos, em vê-los apenas como inter-relações entre uma pessoa e outra, mas passaria a exercer sobre eles uma pressão, que buscaria revelar significados profundos: “the characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gestures the whole lessons of their relationship”.<sup>40</sup> Dessa tensão entre gestos e declarações e a busca por extrair dela significados implícitos, forma-se outra tensão entre uma superfície das coisas e uma realidade profunda, repleta de maniqueísmo, onde se revela a moral. Uma moral oculta, domínio de valores espirituais, ao mesmo tempo mascarada e indicada pela superfície da realidade, mas que ao fim deve ser revelada pela narrativa, ocupa o centro do drama.

A força dos significados em um espaço de visibilidade onde se deverá revelar a verdade das intensões faria do teatro e, posteriormente, do cinema, espaços privilegiados da veiculação do melodrama. Com um entendimento do melodrama convergente com o de Brooks, Jesus Martin-Barbeiro observa:

A efetividade da encenação se corresponderá com um modo peculiar de atuação, baseado na “fisionomia”: uma correspondência entre figura corporal e tipo moral. Produz-se aí uma *estilização metonímica* que traduz a moral em termos de traços

<sup>39</sup> “[O melodrama representa simultaneamente o impulso para a ressacralização e a impossibilidade de se conceber a sacralização sem que seja em termos pessoais. O bem e o mal melodramáticos são altamente personalizados: eles habitam e são atribuídos a personagens que, em realidade, não possuem complexidade psicológica, mas que são fortemente caracterizados”.] Ibid., p. 16. Todas as citações em inglês presentes neste trabalho foram acompanhada por traduções livres do autor e acrescentadas às notas de rodapé.

<sup>40</sup> “[os personagens estão no palco e expressam o indizível, dão voz aos seus mais profundos sentimentos, dramatizam, através de suas palavras e gestos intensificados e polarizados, as lições completas de seu relacionamento”.] Ibid., p. 4.

físicos sobrecarregando a aparência, a parte visível do personagem, de valores e contra-valores éticos” [grifo do autor].<sup>41</sup>

Dáí a predisposição à asserção moral vinculada à ênfase na visualidade dos personagens, que gera rejeição ou identificação e personifica valores antagônicos.

Partindo da caracterização de Eduardo Russo, entre os diversos elementos que diferenciam o cinema clássico do “cinema dos primeiros tempos”, estariam a presença dos cortes entre cenas ou em seu interior, permitidos pela montagem, a tendência da câmera a se aproximar dos objetos, com o recurso ao plano médio e ao primeiro-plano, além da utilização dos movimentos de câmeras com funcionalidades mais narrativas.<sup>42</sup> Todos esses elementos permitiam gerar ritmo e intensificar a psicologia dos personagens. O uso do plano e contra-plano, que se tornaria uma convenção frequente na representação dos diálogos, facilitaria a representação das reações expressivas. O cinema chamado clássico possui, assim, uma retórica que permite o destaque aos gestos e expressões dos personagens e sua articulação em ações e reações, em contato com emoções, tornando-se um veículo privilegiado para o melodrama. O gestual, e mesmo os ornamentos, compõem formas da caracterização de personagens e da busca pela explicitação de suas intenções e sentimentos.

Por sua vez, as formas de iluminação, exploradas pelo cinema clássico, potencializam os recursos dramáticos da representação. A luz de ataque sobre a figura em foco permite a concentração do efeito dramático, ao passo que a luz de contraste, por trás dela, produz a hierarquização da cena. Por fim, a iluminação difusa, facilita o preenchimento da cena, permitindo sua legibilidade clara. Dessa maneira, a iluminação, na linguagem do cinema clássico, acrescenta mais recursos à construção do melodrama.

Com todos esses elementos, a linguagem cinematográfica clássica permite também a intensificação do sentimentalismo e do dado emotivo presente nas narrativas, veículos fundamentais de comunicação de mensagens nas narrativas melodramáticas. Trata-se de uma experiência visual intensificada – muitas vezes

<sup>41</sup> MARTÍN-BARBEIRO, Jesus. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 166.

<sup>42</sup> RUSSO, Eduardo. **El Cine Clásico**: itinerarios, variaciones y replanteos de una idea. Buenos Aires: Manantial, 2008

com o auxílio da música que a acompanha –, como elemento de ligação entre o ver e o sentir. Essa intensificação do sentimento – representado e que se busca mobilizar –, visando ganhar o espectador, é eficientemente trabalhada pelo cinema de matriz clássico. Ela permite gerar e ampliar a identificação com um dos polos morais da narrativa e a negação de outro, através de sua personificação em personagens antagônicos, cuja correspondência da figura corporal com tipo moral foi discutida anteriormente.

É importante ressaltar que a noção de melodrama pode ter acepções distintas. Originalmente, designava drama acompanhado de música (*melos*), quando, no século dezenove, a música que acompanhava o drama auxiliava no clímax emocional. Mesmo posteriormente menos associado com a música, manteria sua ligação à intensa expressão emocional, que novamente o cinema viria articular em várias ocasiões com o *melos* original.

Convergindo com os trabalhos anteriormente mencionados, estamos considerando o melodrama a partir de uma delimitação histórica e como um modo difuso, abrangente na contemporaneidade. Mais do que um entre outros gêneros contemporâneos, o melodrama como modo de imaginação permite articular distintos gêneros. No cinema, os gêneros remetem a distintos conjuntos de regras claras, respeitadas pelas narrativas, que ao longo de sua história podem variar entre o Western e a comédia romântica. No sentido aqui considerado, essa variação pode se realizar inteiramente dentro do melodrama. Entre os distintos gêneros o melodrama pode variar no destaque que alcança tipos de personagens em sua estrutura. O fundamental é que as polarizações morais personificadas são regra e operam em meio ao contato que se estabelece entre a narrativa e os gêneros em um sentido mais restrito. Jesus Martin-Barbeiro atesta essa abrangência, referindo-se à herança recebida de gêneros precedentes:

Tendo como eixo central quatro sentimentos básicos – medo, entusiasmo, dor e riso – a eles correspondem quatro tipos de situações – terríveis, excitantes, ternas e burlescas – personificadas ou “vivas” por quatro personagens – o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo – que, ao juntarem-se realizam a mistura de quatro gêneros: romance de ação, epopeia, tragédia e comédia<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> MARTÍN-BARBEIRO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 168.

Essa flexibilidade permite, por exemplo, a incorporação de elementos cômicos a uma narrativa estruturada em torno do “drama sério”. Se pensarmos novamente em alguns filmes mais veiculados de Frank Capra (*Do mundo nada se leva* ou *A felicidade não se compra*), a estruturação da narrativa não é organizada para a emergência da comédia, mas abriga uma série de episódios cômicos, que não afeta sua inserção no melodrama. O drama busca a construção da autenticidade de personagens, cuja conduta, revelada de imediato no gestual e expressivo e nos discursos que encarnam, é a baliza moral de um mundo marcado por oposições. A referência a Capra aqui não é apenas um exemplo. Além de sua influência ser abertamente reconhecida por Campanella<sup>44</sup>, a semelhança da forma de articulação do cômico no melodrama em seus filmes com os do cineasta argentino fazem-se notáveis. A tensão existente entre o “filme para rir” e o “filme para chorar” tende para o segundo termo, que torna possível a asserção moral.

Uma segunda flexibilidade fundamental encontra-se no plano dos conteúdos do filme, dos valores investidos nas polarizações. A variabilidade, a capacidade de adaptação a distintas posições éticas e políticas, faz com que o melodrama apresente um rico espaço para a investigação histórica com o filme, pois, dentro de uma estabilidade básica que oferece em relação à forma de organizar as oposições, guarda notável capacidade de alterações em relação aos termos das polarizações. Como salienta Xavier, o que define o melodrama não é o conteúdo das polarizações morais, mas o fato de essas polarizações morais definirem as regras do jogo. De esquerda ou de direita, conservador ou sentimentalmente revolucionário o melodrama

abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade.<sup>45</sup>

Em meio à estabilidade, o melodrama comporta a possibilidade de distintas formas de associação de posições políticas às polarizações morais estabelecidas. Por vezes, os personagens serão representantes de tipos sociais, relacionando o conflito entre grupos sociais a um conflito íntimo, manifesto na índole pessoal que os separa, sempre apresentando, insistimos, uma ampla

<sup>44</sup> CAMPANELLA, Juan José. Capra 83 – Rusia 0. **Página /12**, Buenos Aires, 30 de setembro. 2007, Suplementos.

<sup>45</sup> XAVIER, Ismail. **O olhar e a Cena: melodrama, Hollywood, cinema novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 p, 93.

flexibilidade nos princípios políticos que investem cada termo das polarizações. As mesmas polarizações podem sofrer maior ou menor nuance, corresponder a diferentes níveis de personificação, mas, em grande parte dos casos, são apresentadas de formas bastante claras. É assim que os “homens de má vontade” podem representar diferentes grupos dentro da sociedade como ocorre com um grande proprietário ou um reitor interventor do governo, respectivamente, em *Un lugar em el Mundo* e em *Lugares comuns*, de Aristarain; ou um representante do poder político e empresarial em *O clube da lua*, de Campanella. Mas as polarizações podem aparecer ainda interiorizadas em um mesmo personagem, sem que isso signifique ambiguidade psicológica. O escritor protagonista de *O mesmo amor*, *A mesma Chuva*, de Campanella passa por diferentes momentos ao longo do tempo. E quando sua decadência moral é representada, como um crítico vendido, mudam suas expressões e seus ornamentos. O personagem é intensamente caracterizado em sua psicologia, em momentos distintos, mas em cada um deles ela é oferecida com clareza e pouca ambiguidade. E por fim, pode encontrar uma regeneração, uma mudança de índole.

O conteúdo das polarizações e a forma como elas medeiam representações políticas nos filmes argentinos de corte melodramático serão abordados nos capítulos seguintes. Por ora, é importante discutir de que maneira os filmes aqui considerados articulam melodrama e política, considerando sua presença em meio ao contexto dessa articulação no cinema Argentino.

### 1.3

#### **Melodrama e política no cinema argentino**

A presença dominante do cinema narrativo clássico, cuja preponderância mundial é amplamente reconhecida, possui também na Argentina uma longa história, com momentos de maior ou menor incidência e incorporando distintas propostas temáticas, estéticas e políticas, mas sempre predominante. Silvia Oroz, considerando, sobretudo as cinematografias argentina, cubana e mexicana, afirma, parafraseando o que disse Paulo Emílio de Sales Gomes acerca da chanchada no

Brasil, que “o melodrama ensinou o cinema latino-americano falar”<sup>46</sup>. Isto é, constituiu pioneiramente, também na América Latina, uma linguagem cinematográfica, que se fez reconhecida por um público amplo, através da qual se constituiu uma prática cinematográfica e uma audiência relativamente estabilizada durante a primeira metade do século XX. Fortemente hegemônico durante as décadas de 30, 40 e 50 sofreria críticas e rejeição por parte das vanguardas cinematográficas durante os anos 60, sem, entretanto, perder sua difusão junto ao grande público. Não nos cabe aqui retomar as linhas gerais de sua história ao longo de todo século XX. No entanto, sua reafirmação no momento de redemocratização, incorporando cineastas com propostas de matrizes distintas e uma referência central a um debate político de escala nacional, nos leva a considerar os anos 1980 como um ponto de partida fundamental para pensar sua contextualização, no tocante à sua articulação com as representações da política.

No momento de transição democrática, realizaram-se inúmeros filmes cuja referência ao passado recente, marcado pela experiência traumática de uma ditadura (1976-1983) que deixara mais 30 mil mortos e desaparecidos, milhares de exilados e vítimas de tortura, constitui quase sempre uma referência direta ou indireta do núcleo temático. Os dois filmes com maior alcance de público do período não estavam fora da tendência. *Camila*, de Maria Luiza Bemberg, embora ambientado nos tempos de outro período ditatorial – os do governo de Juan Manuel Rosas (1835-1852) – é facilmente identificado como uma referência à ditadura recente. O romance entre a filha de um rico fazendeiro, adepto do regime, e um padre, contrário a ele, seria motivo para a perseguição e a execução de ambos pelas forças de Rosas, que contariam com o apoio do alto clero da Igreja e mesmo da família tradicional da qual provinha Camila. A referência à colaboração com o regime por parte de setores da sociedade e à atmosfera de violência já construía um discurso político através da história familiar, tipicamente melodramática, cujo maniqueísmo subjacente dividindo padre e Camila de seu pai, do clero e dos oficiais, faz-se presente nos gestos e nas expressões em coerência com as ações. O tempo familiar aparece como a mediação do tempo da “grande política” e o “tempo individual”, uma característica do melodrama, que se

---

<sup>46</sup> OROZ, Silvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina Rio de Janeiro: Funarte, 1999. p.14.

manifesta de forma intensificada em muitos filmes argentinos posteriores a ditadura.

Por sua vez, *A História Oficial*, que obteria a segunda maior bilheteria do período, era ainda mais direto na construção de uma interpretação do passado recente. Também perpassando o conflito familiar, o filme narra a cominho doloroso de Alicia, que passa por um processo de “tomada de consciência” em relação aos ocultamentos de uma “história oficial”, ao buscar descobrir a verdade sobre os pais biológicos de sua filha adotiva. O tema dos filhos de desaparecidos políticos raptados por militares e entregue a adoção é o bojo de uma representação que visa um diagnóstico amplo da sociedade. O marido de Alicia, executivo bem sucedido, representado em suas relações com os militares e com o capital internacional, bem como em seus gestos violentos carregados de significação, encarna a representação da maldade e da mentira. Por sua vez, Alicia percorre o caminho que vai de uma história “oficial” e espaço de falsidade à descoberta da verdade por trás dos ocultamentos de uma ordem aparente, levada por seu compromisso com a verdade, permitido pela honestidade e sensibilidade com a qual a protagonista é caracterizada. As encarnações da verdade e da mentira, da violência política e da vitimização são remetidas para dentro do universo familiar, de maneira personificada.

Ambos os filmes afirmavam uma relação estreita entre melodrama e a política nacional, com o tempo familiar como mediação entre política e indivíduos, personificando valores opostos, participando da construção de discursos sobre os traumas recentes – temática mais difundida nos debates públicos no momento de transição democrática. Um imperativo de memória relativo ao passado recente se fazia presente em filmes realizados durante o momento de recuperação da democracia, que, como assinala Ana Amado, tenderam a enfocar fatos da história recente e a denuncia das injustiças cometidas:

en los años post dictatoriales, las vías de la creación cinematográfica intentaban revelar imágenes de lo que había permanecido oculto con procedimientos y estilos heterogéneos ... El discurso crítico, mediático y los espectadores se inclinaban a aceptar, como en tiempos de posguerra, la exposición directa de esa



verdad, sin buscarla entre los pliegues de una operación narrativa o de complejas formas visuales.<sup>47</sup>

Evidentemente, todo filme se oferece a leituras políticas. Pois, ao menos em seu sentido atual, para além das questões do Estado e das instituições, o político pode ser pensado como um espaço onde aspectos sociais, econômicos e culturais são mediados e onde diversos atores e representações narrativas atuam no sentido de transformar, conservar ou reforçar tais aspectos. Em representações acerca de relações de poder nos mais diversos espaços, do papel da mulher nas relações familiares e na sociedade aos atores no lugar de trabalho, o político pode ser encontrado nas mais diversas temáticas. A especificidade do que buscamos destacar, no entanto, é a centralidade que adquire naqueles anos no cinema argentino de matriz clássica e formato mais próximo do industrial, questões políticas que se encontravam no centro dos debates nacionais. Em outras palavras, pode-se assinalar a presença neste cinema da política em dimensão tradicional, referente às formas e práticas de governo, ao (mal) desempenho de um projeto político nacional, aos “grandes acontecimentos”, em relação aos quais, os personagens assumem posições distintas. Essa forma de referência à política, juntamente com a asserção moral que caracteriza o melodrama, constituía uma asserção ético-política em relação aos destinos da Argentina que caracterizaria muitos filmes daqueles anos e que, permanecerá parcialmente em anos posteriores.

Histórias que percorrem o universo familiar a partir de tensões entre os ocultamentos e as revelações são características constantes do melodrama ao longo do tempo. Jesus Martin-Barbeiro, enfatizando a temática familiar do modo melodramático, aponta como aspecto fundamental do melodrama na América Latina a articulação entre épicas nacionais e drama íntimo, através do olhar eminentemente familiar. O melodrama seria um “drama do reconhecimento”: “Do filho pelo pai ou da mãe pelo filho, o que move o enredo é sempre o desconhecimento de uma identidade e a luta contra as injustiças e as aparências, contra tudo o que se oculta e se disfarça”<sup>48</sup>. Mas esse “tempo familiar”, entendido

<sup>47</sup> AMADO, Ana. **La Imagen Justa**: Cine y Política (1980-2007). Buenos Aires: Colihue, 2009, p. 34.

<sup>48</sup> MARTÍN-BARBEIRO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 308.

em um sentido amplo, incluindo as sociabilidades de bairro e comunitárias, operaria a mediação entre os tempos da história – aquele da nação, do mundo, dos “grandes acontecimentos” – e o tempo do sujeito.

A forte presença da articulação entre drama familiar e um “tempo da história” na América Latina não era uma novidade e tem sido destacada por outros autores, sobretudo, no que se refere a épicos históricos:

Latin America produced and continues to produce many films of this type, but the term melodrama has somewhat broader implications in countries such as Mexico, Argentina, and Brazil, where it refers not only to domestic dramas but also to historical epics which Family life is viewed in relation to larger national issues.<sup>49</sup>

O que buscamos destacar é a intensificação dessa articulação entre o drama familiar e questões políticas nacionais na Argentina, durante a transição democrática e posteriormente, em filmes cujo tempo da narrativa é o presente. Os filmes *Camila* e *A História Oficial* são emblemáticos. Mas também nos dois filmes realizados nos anos 80 por Fernando Solanas, cujo contato com o melodrama não parece ser tão evidente quanto nos outros diretores, as relações familiares constituem o núcleo de onde emana a mensagem. Em *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) a experiência do exílio em Paris e o imperativo de retorno no momento de reconstrução da democracia são narrados a partir das relações familiares. Em *Sur* (1988), a experiência do “exílio interno”, da separação produzida pela prisão, é abordada a partir do romance entre Rosy e Floreal, que também estrutura a alegoria política com os vínculos entre o retorno ao amor, após a liberação do protagonista da prisão, e o retorno ao projeto político “Sur” como uma demanda do momento.

Em meio às diversas diferenças que separam esses filmes entre si e em relação aos realizados anos mais tarde por Adolfo Aristarain e Juan José Campanella, mas também Santiago Carlos Oves, Marcelo Piñeyro e outros, essa articulação entre melodrama, asserção e diagnósticos políticos mostram uma

<sup>49</sup> [“A América Latina produziu e continua produzindo muitos filmes deste tipo, mas o termo melodrama tem implicações um tanto mais amplas em países como México, Argentina e Brasil, onde ele se refere não apenas a dramas domésticos, mas também a épicos históricos nos quais a vida familiar é vista em relação com amplas questões nacionais”]. SANDLIER, Darlene J. Introduction: a short history of melodrama in Latin America. In SANDLIER, Darlene J. (org.). **Latín América Melodrama: passion, pathos, and entertainment**. Chicago: University of Illinois Press. 2009, p. 3.

notável persistência. Mudam os conflitos políticos e a escala da possibilidade de ação dos personagens – distinção na qual nos concentraremos nos capítulos seguintes –, mas permanece a veiculação de mensagens políticas às experiências nacionais, mediado pelo reconhecimento de questões familiares.

Existem motivações variadas para essa forte tendência de articulação entre drama familiar e avaliação de uma experiência política nacional nos anos de redemocratização. Em um primeiro momento, no âmbito de um cinema mais clássico e voltado para um grande público, no qual já se inseriam diretores como Luiz Puenzo e Maria Luiza Bemberg, as realizações não ficam imunes à demanda por representação de temáticas veladas no passado recente. E a busca pela construção da memória se impõe em meio à escassez de representação. Em seguida, como lembra Clara Kriger<sup>50</sup>, é fundamental considerar que a legitimação fornecida pelo prêmio da Academia de Hollywood a *A História Oficial* teve um papel importante em sua influência sobre a orientação da produção e realização de filmes no país nos anos seguintes. Lembramos ainda que Camila também recebeu uma indicação ao mesmo prêmio.

Em outro movimento, no contexto cinematográfico que transcende em muito a Argentina, já a partir dos anos setenta, muitos cineastas mais ou menos envolvido em projetos políticos-estéticos, que antes haviam proposto um rompimento com o melodrama passaram a buscar formas do melodrama em uma tentativa de atingir um público mais amplo<sup>51</sup>.

Gustavo Aprea<sup>52</sup> destaca o papel das transformações ocorridas na linguagem cinematográfica internacional, na relativização das dicotomias entre filmes políticos ou de arte em relação a um cinema massivo e/ou de entretenimento: apareciam novos “autores”, que, diferentemente dos grandes nomes do “cinema moderno” (Godard, Pasolini, Antonioni, Bergman) retomam os gêneros e a narração clássica, como os diretores triunfantes da Nova Hollywood (Coppola, Scorsese, Spielberg, De Palma). Para o autor, na Argentina, a

<sup>50</sup> KRIEGER, Clara. **La revision del processo militar en el cine de la democracia**. In: ESPANHA, Claudio (org.). **Cine Argentino em democracia**. Buenos Aires: F.N.A, 1994.

<sup>51</sup> Xavier, Ismail. **O olhar e a Cena: melodrama, Hollywood, cinema novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

<sup>52</sup> APREA, Gustavo. **Cine y políticas en Argentina**.: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

reafirmação do cinema de gênero, a partir da confluência de cineastas de distintas matrizes, herdaria a confiança de vanguardas dos anos 1960 na capacidade do cinema em mostrar aspectos do funcionamento da sociedade e de estimular formas de “tomada de consciência”, conjugando elementos do cinema clássico com a busca por um olhar testemunhal:

La nueva política estética que se consolidó a principios de los ochenta buscó al mismo tiempo construir una opinión explícita sobre la realidad social y cumplir con las reglas del espectáculo cinematográfico que parecían garantizarle el acceso a un público masivo.<sup>53</sup>

Movimentações distintas confluíam para uma articulação entre melodrama e os grandes temas da política nacional. De um lado, um cinema considerado comercial voltava-se para a temática da democracia, respondia a um imperativo de memória em um momento de grande entusiasmo e confiabilidade em torno dos valores da democracia. Por, outro, mesmo cineastas com motivações explicitamente políticas, como Solanas, aproximavam-se de forma singular do cinema de gênero, alcançando um público considerável nos anos 80.

#### 1.4

#### **A persistência das referências políticas através do melodrama em Adolfo Aristarain e Juan José Campanella**

Durante a segunda metade dos anos 1980 e a primeira da década de 1990, a queda no volume da produção cinematográfica e de público para filmes argentinos foi significativa. Quando se retomou a produção e certa audiência para os filmes argentinos, a partir da segunda metade da década de 1990, o cenário cinematográfico argentino configurou-se de forma heterogênea. Como mencionamos, muitos filmes realizados desde então, referidos pela rubrica de “Novo Cinema Argentino”, afastavam-se do modo melodramático. Mas o melodrama, recheado de referências a temas políticos de âmbito nacional, também reafirmava sua presença. Atestam sua permanência os filmes de maior repercussão do próprio Aristarain: *Un lugar en el mundo*, de 1992, já anunciava essa

---

<sup>53</sup> Ibid., p. 31.

continuidade<sup>54</sup>; e *Lugares Comuns*, de 2002, a confirmava. Aos filmes de diretores veteranos como Adolfo Aristarain somavam-se realizações de diretores mais jovens, como Marcelo Piñeyro (*Tango Feroz*, *Caballos Salvajes*, *Cenizas del Paraíso*), Fabian Belinski (*Nueve Reinas*), Alejandro Agresti (*Valentin*) e Juan José Campanella (*O mesmo amor, a mesma chuva*, *O filho da Noiva* e *O clube da lua*).

Realizações de outros diretores podem ser acrescentadas a uma enumeração, sempre discutível, de filmes melodramáticos atravessados por discussões políticas de escala nacional. Escolher filmes mais “representativos” também não escapa facilmente de alguma arbitrariedade. Os filmes de Campanella e Aristarain ocupam sem dúvida um espaço importante, não simplesmente pela discussão significativa que tiveram na Argentina – posteriormente também no exterior – mas porque articulam de forma bastante explícita eventos políticos de escala nacional, partindo do melodrama, por vezes permitindo leituras alegóricas da Argentina em torno de suas locações e personagens. Sem desconsiderar suas singularidades, os filmes de ambos aproximam-se ainda em sua asserção política e moral na sustentação de valores comunitários apresentados em estado de ameaça. Sentidos de perda são construídos e relacionados a experiências e escolhas políticas de âmbito nacional, sugerindo uma forma de tratamento do político, que a partir do melodrama, se opõe à primazia do mercado na organização das relações sociais e das escolhas individuais.

Os primeiros longas-metragens dirigidos por Adolfo Aristarain foram realizados entre 1978 e 1981, e alguns deles podem ser pensados como casos emblemáticos de articulação entre engajamento político e cinema clássico. Oscilando entre o policial (*La parte del Leon*, *Los últimos días de la víctima*) e o drama social (*Tiempo de Revancha*), as filiações políticas são explícitas. *Tiempo de revancha* (1981) já apresentava o típico herói dos filmes de Aristarain de anos seguintes: o anticapitalista, intensamente seguro de suas posições, sem muitas fragilidades. Neste filme, o protagonista, ocultando seu passado sindical, consegue um emprego em uma grande mineradora. Lá, forja um acidente como

<sup>54</sup> No pior ano para a produção de filmes argentinos em uma década, quando apenas 10 filmes foram realizados, e quando filmes argentinos tinham uma audiência bastante reduzida, *Un lugar en el mundo* atingiu quase 500 mil espectadores no país. Ver FALICOV, Tamara L. **The Cinematic Tango**: contemporary Argentine film. London: Wallflowers Press, 2007.

maneira de levar adiante, através de um processo trabalhista, a denúncia das diversas infrações cometidas pela empresa. Para levar adiante seu projeto, é obrigado a simular uma mudez, que teria sido adquirida com o acidente. O adversário, poderoso, sabe de tudo, lhe intimida, instala escutas em seus aposentos, grava suas conversas com seu advogado e lhe envia as fitas. Deve vencer a luta calado. As alusões à atmosfera da ditadura e seu vínculo com o grande empresariado fazem-se explícitas. A alegoria recebe uma expressão extrema com a automutilação realizada pelo protagonista, que corta sua própria língua ao final do filme. Em *Tiempo de Revancha*, o estabelecimento da alegoria através da narrativa linear e clássica já se fazia presente, articulando uma mensagem contra uma ditadura vista no cruzamento do poder econômico e político.

Com *Un lugar em el Mundo*(1992), após quase 10 anos sem rodar na Argentina, Aristarain retoma suas produções e alcança um primeiro sucesso considerável de público. Apresentaria a partir daí algumas diferenças importantes com sua produção anterior. Destaca-se a maior inserção do drama dentro do ambiente familiar e o afastamento do policial. Mas seus filmes reafirmavam continuidades importantes, características que compartilhara com filmes de outros diretores realizados durante os anos de redemocratização. Assim como na década anterior, permaneciam narrativas oniscientes, em relatos transparentes que permitiam desvendar a lógica pela qual se movem os personagens e clarificar sua situação política ou social e seu papel – determinado por estes mesmos vínculos – nas possibilidades (ou não) de transformação social. Continuava a apresentar o protagonista como o personagem positivo com o qual o espectador deveria se identificar emotivamente e que, de certa maneira, era o porta-voz da mensagem corroborada no filme. Com *Um lugar em el mundo*, ganhou corpo a temática comunitária e o drama familiar tornou-se mais presente nos filmes de Aristarain em relação ao gênero policial, preponderante em seus filmes do período anterior. Permanecem os heróis ou os personagens positivos encarnando valores apresentados como anticapitalistas.

Em *Lugares Comuns*, as expressões sérias de Fernando (interpretado por Federico Lupi, também protagonista de quase todos os filmes de Aristarain), a seriedade de seus gestos e sua postura respeitosa estão articuladas à sua

infalibilidade ética, à sua fidelidade por valores que o impedem de ceder a qualquer lógica de mercado ou poder. É essa fidelidade que ao mesmo tempo contribui para seu descarte na universidade onde trabalha e para suas diferenças com o filho, que ao contrário dele, teria abandonado seus sonhos de juventude em troca de conforto. O importante, por hora, é assinalar a forma como se busca ganhar a cumplicidade do espectador em relação às posições de Fernando. A postura respeitosa, os gestos modestos, os planos claros que permitem veicular sua persistência em meio ao cansaço, reiteram a busca pela transparência de caráter, reforçada pela coerência das ações desencadeadas na narrativa. Não existe um personagem negativo, antagonista de Fernando, que percorra todo o filme, mas ele aparece em um momento inicial, na figura do reitor (interventor do governo, representante do poder?) na faculdade, que executa sua demissão compulsória e demarca já uma primeira oposição de valores. Novamente, a postura insinuante, a falta de transparência nas intenções do reitor, fortalece o sentido negativo, personificando uma decadência ética.

Estamos aqui nos referindo a uma característica fundamental do melodrama, a premissa do gênero, onde o conflito central se daria entre autenticidade e o ocultamento e, cuja premissa “é a de que o ser autêntico é transparente, se expõe por inteiro, sem zonas de sombra; o ser hipócrita é turvo, se cobre de máscaras, exhibe sua duplicidade (...). A virtude de caráter de um personagem sanciona a sua posição política, a hipocrisia o desautoriza”<sup>55</sup>.

Facilitado pelas aproximações do primeiro plano, pela sobriedade com que é representado, sua postura firme e segura, Fernando não cede diante do aperto financeiro, proveniente da demissão compulsória que trata o professor de forma descartável. Com uma aposentadoria menor do que a que tinha direito, seus direitos são negados com a retirada do Estado social. O sucesso financeiro, que atinge seu filho Pedro em uma vida confortável em Madri, não o seduz. Recusa-se a abandonar o país e decide, junto com Liliana, um novo começo em uma chácara de Córdoba, onde poderão tentar viver de princípios comunitários para os quais o mundo contemporâneo não parece oferecer possibilidades políticas. A crise econômica encontra-se como pano de fundo, mas os conflitos entre princípios

<sup>55</sup> XAVIER, Ismail. **O olhar e a Cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 95.

políticos organizam o drama. O antagonista de Fernando e Liliana é o rumo do país. Primeiro o corte dos gastos sociais, que atinge a aposentadoria de Fernando, mas também o trabalho de assistência social de Liliana. Segundo, a ausência de perspectivas de organização política coletiva, que os levam a uma tentativa de rearticulação comunitária em uma escala reduzida.

A postura, os gestos e as expressões, com o auxílio do primeiro-plano e dos diálogos em plano/contra-plano, facilitam a caracterização psicológica dos personagens sem ambiguidades significativas. Fernando e Liliana, em sua parceria e coerência são tratados como uma reserva de valores em um mundo que se desmorona. A temporalidade é clara, a narrativa linear segue a trajetória motivada pelas decisões e ações dos personagens em meio à fatalidade da falta de opções que lhes rodeiam. Com as formas da narrativa clássica, veicula-se a relação entre a coerência dos personagens, a preservação de princípios e os valores comunitários, avessos à sedução do mercado, tidas como ilusórias.

Forma-se assim uma tensão entre acontecimentos motivados pela ação dos personagens e a fatalidade que vem da sociedade circundante. A trajetória de Fernando e Liliana tende a seguir suas escolhas, mas esbarra nas condições exteriores, sem o rosto de um vilão claramente personificável. No drama familiar, o conflito de valores da sociedade, da Argentina e mesmo do mundo contemporâneo é transposto para o cotidiano das relações entre pais e filhos. Pedro e sua esposa oferecem o contraste, mas não em termos de índole, já que aquele que escolheu a estabilidade de uma carreira, abrindo mão dos sonhos de juventude, é representado como uma vítima. Sua postura é insegura e sua expressão sempre preocupada, enquanto o casamento, recheado de brigas, é o oposto do companheirismo que os pais representam.

Enquanto drama sério busca mobilizar sentimentos, mas a exacerbação sentimental, característica do melodrama, também é, em parte, contida pela intensidade verbal presente no filme. A presença recorrente de longas falas, recheadas por reflexões políticas como nos diálogos sobre a mesa de jantar, presente em diversos filmes dirigidos por Aristarain, contribui para a quebra da emotividade produzida pela visibilidade intensificada recorrente no melodrama. Assim, aquela primazia do visual sobre o verbal é suspensa em diversos



momentos dos filmes. Recheados com reflexões dos próprios personagens, nos diálogos ou no uso da voz off, a emotividade que provém da encenação cede espaço a discursos reflexivos.

Muito mais inserido no sentimentalismo do melodrama estão os filmes de Juan José Campanella. Neles, o sentimentalismo é levado às últimas consequências. Proveniente de uma geração mais jovem, Campanella passa a deixar sua marca na cinematografia argentina com *O mesmo amor, a mesma chuva*, em 1999, após retornar dos Estados Unidos, onde completara seus estudos e trabalhara. A fórmula que articula forte sentimentalismo entrecortado por episódios cômicos, que nos lembra os maiores sucessos de Frank Capra, está presente em *O mesmo amor, a mesma chuva* e em *O Filho da Noiva* (2001), umas das maiores bilheterias da história do cinema argentino até o momento, e seria repetida em *O Clube da Lua*. Assim como Capra, os filmes de Campanella reafirmam a promessa de abordar os problemas sociais e as questões políticas através de gêneros clássicos. Conforme observa Jens Andermann,

Reminiscent of Frank Capra's cinema during the United States' Great Depression, Campanella expertly wields elements of melodrama and comedy to forge a mode of social commentary at the same time as promising us that, however grave the problems society faces, they can still be emotionally resolved within a classical genre framework.<sup>56</sup>

Mas assim como em Capra, o dado emotivo e a valorização dos vínculos afetivos não são apenas o meio através do qual uma moral é sustentada, ele se transforma, em argumentos centrais da mensagem política.

Desde *O mesmo amor, a mesma chuva*, se fazia explícita a construção de discursos sobre os momentos políticos da história argentina. Estes momentos se apresentam como elemento estruturante do filme, permeando a atmosfera dos personagens. Narrando o romance de Jorge Pellegrini (Ricardo Darín), um escritor de contos, e Laura, seu “mesmo amor”, o filme percorre um período de 20 anos, entre os tempos da ditadura militar e os anos 90. Todas as mudanças de épocas são demarcadas por eventos políticos, exibidos através de imagens de televisão: a

<sup>56</sup> [“Remanescente do cinema de Frank Capra durante a grande depressão nos Estados Unidos, Campanella junta habilmente elementos do melodrama e da comédia para elaborar um modo de comentário social, prometendo-nos ao mesmo tempo que independentemente da gravidade dos problemas que a sociedade enfrenta, estes ainda podem ser resolvidos emocionalmente dentro de uma estrutura de gênero clássica”] ANDERMANN, Jens. **New Argentine Cinema**. London: I.B. Tauris, 2012, p. 40.

guerra das Malvinas, a saída dos militares e a posse de Carlos Menem. E cada um desses momentos corresponde uma atmosfera que envolve a relação entre os personagens: respectivamente, o medo, a esperança e a crise ética.

Neste último momento, a articulação se faz da forma mais evidente. Após a inserção da imagem televisiva de Carlos Menem, com a faixa e o cetro presidencial, a legenda indica “los 90”, o momento em que o tempo referido encontra o presente – presente de toda uma década, que coincide quase inteiramente com os dois mandatos do ex-presidente. No início da sequência, o rosto de Román, em primeiro plano, apresenta uma expressão fria, contrastante com momentos anteriores. Suas roupas, agora mais luxuosas, apresentam modificações em sua situação material. No diálogo que estabelece com Manlio, um antigo conhecido que estreia uma peça na cidade, ficamos sabendo que o antigo escritor, passara a negociar suas críticas, cobrando um valor pelas positivas.

As referências negativas às opções políticas do menemismo na passagem citada diretamente, associadas pela montagem com um momento de decadência moral e de absorção de espaços por uma relação de mercado, seriam recorrentes nos filmes seguintes. O próprio Campanella admitia a existência de uma alegoria presente em *O filho da noiva*, com viés fortemente crítico às opções políticas dos anos 1990:

...the political and economic situation in Argentina is present in the film, but it is present in a more second layer, second reading. We did what we did to make the restaurant symbol of the country: the restaurant that we inherited from our elders and that we sort of sold out, and now we have to start from the broken down café across the street.<sup>57</sup>

Mas além do problema econômico que a citação acima evoca, diversos momentos do filme opõem ao argumento da “eficiência”, baseado na possibilidade de uma cadeia transnacional manejar de forma mais eficiente o caixa, o do restaurante familiar, iniciado pelos pais de Rafael, o protagonista do

<sup>57</sup> [“A situação política e econômica da Argentina está presente no filme, mas ela está presente em uma segundo nível, uma segunda leitura. Fizemos o que fizemos para fazer do restaurante símbolo do país: o restaurante que herdamos dos nossos antepassados e meio que vendemos, e agora temos que recomençar do café quebrado do outro lado da esquina”.] CAMPANELLA, Juan José, Apud. COPERTARI, Gabriela. **Narrativas de desintegración y de justicia**: el cine argentino en el cambio de siglo. Tese de doutorado em filosofia. Georgetown University, 2001, p. 334.

filme, que passara a administrá-lo e agora pensa em vendê-lo. Em um diálogo, Rafael argumentando sobre a eficiência do restaurante e, aludindo ao passado do pai, indaga-lhe se não era justamente por um mundo mais eficiente que lutara. Ao que este responde, “não eficiente, por um mundo melhor”.

O restaurante familiar é representado como o espaço comunitário. É familiar não apenas no sentido restrito da família nuclear, mas no sentido ampliado, onde funcionários e clientes estabelecem vínculos. Dessa maneira, a oposição entre eficiente e melhor, dividindo uma cadeia multinacional e o espaço comunitário, estabelecia novamente o vínculo entre o drama familiar e a referência aos destinos de um país, em cujo passado recente o termo “eficiência” se fizera tão presente nos discursos políticos.

Mais uma vez, a relação entre a política nacional e o drama familiar é estabelecida pelo conflito de valores entre personagens que permitem ser lidos como personificações das posições políticas presentes no espectro nacional. E no melodrama será a caracterização dos personagens, nos gestos, nas expressões e na conduta que, em primeiro lugar, legitima ou reprova determinada posição.

A forma de inserção dos filmes de Campanella em meio ao melodrama e uma proposta de cinema como “experiência de sentimento” mobilizadora, articulada ao que de alguma forma parece reafirmar a crença na capacidade política e moral do cinema, pode ser bem iluminada pela consideração de um momento central de *O clube da Lua*. O filme narra o drama dos sócios de um clube de bairro, cujas cores remetem as cores da bandeira argentina e que enfrenta uma crise, gerada a partir de uma dívida que seus sócios não podem pagar. Acrescentamos a consideração das origens do clube, formado por trabalhadores imigrantes e torna-se difícil não pensar em uma alegoria da Argentina, que também atravessava uma crise financeira e um debate em torno de uma dívida considerada impagável. Por sua vez, o próprio Clube se encontrará dividido em dois projetos políticos distintos: a venda de seu espaço para a construção de um cassino ou de um centro comercial e a reativação de suas atividades, através de formas de autogestão, proposta que tem em Román seu principal postulante. Dessa maneira, o conflito de valores representa um conflito político entre mercado e comunidade, o que é reforçado pela presença do antagonismo com Alejandro,

ocupante de um cargo influente na prefeitura e relacionado com empresários. Román, por sua vez, é o herói na estrutura do melodrama, por encarnar a fidelidade aos princípios, apresentada em sua dedicação sem qualquer hesitação ao clube.

A sequência a qual nos referimos ocorre justamente em seguida ao momento em que a validade dessa dedicação é colocada em suspensão pela ausência de respostas ao questionamento de seu filho diante das derrotas sofridas por Roman em sua vida. Durante uma festa realizada no Clube, um grupo de crianças sobe ao palco. Compondo o grupo, estão sua filha e uma amiga, Dalma, moradora de uma favela das redondezas, que embora não sendo sócia, acaba sendo acolhida pelo clube. Ao começar a dança, planos do palco e da plateia se alternam. Pouco a pouco, os planos vão se fechando entre os rostos de Román e o de Dalma. Em relação ao palco e a Dalma são planos de ponto de vista de Román. O espectador do filme é colocado no lugar do espectador Román. A música do ato, *Sonho de Amor*, do compositor romântico húngaro Franz List, reforça a carga sentimental da cena. Acompanhando o enquadramento paulatino do rosto de Román, cujos olhos ficam marejados, a música vem crescendo sua tonalidade e sua carga emotiva. O espectador é chamado a partilhar da emoção do protagonista que então é também espectador.

O discurso sobre a experiência sentimental como mobilizadora do personagem e justificativa da validade de suas posições se conjuga à sustentação de um cinema como experiência de sentimentos. Reafirma para o protagonista a validade de suas posições e chama o espectador a compartilhá-las. Isso se evidencia pelo argumento central, mobilizado por Román, de que o valor do clube não poderia ser reduzido a critérios racionais, momento em que faz referência à felicidade de Dalma. Os valores sustentados são imateriais, afetivos, emocionais e encontram-se reforçados em diversas situações emotivas que o clube proporciona a seus membros. A argumentação de Alejandro em defesa dos negócios, da razão e contra o “romantismo ilusório” de Román para justificar a venda do Clube, que tem as cores da Argentina, remete alegoricamente, a um posicionamento político e contrasta com o argumento audiovisual emotivo, construído durante todo o filme.

Assim, nos filmes de Campanella e Aristarain as escolhas estéticas em meio a variantes das convenções clássicas, auxiliam na estruturação de valores positivos e negativos e nos levam à necessidade de considerar as implicações dessas opções estéticas na forma de tratamento do político. Em meio às variações, relativas à intensidade do sentimentalismo ou do reflexivo, do maior ou menor maniqueísmo, os melodramas dos dois diretores utilizam-se de fortes referências aos conflitos políticos nacionais, com sua personificação em indivíduos e lugares, permitindo leituras alegóricas a respeito da Argentina contemporânea. A maneira como são preenchidas as polarizações, as referências ao contexto político e a tensão entre as possibilidades de ação dos personagens e as limitações que lhes são exteriores, presentes em narrativas cinematográficas de grande circulação, podem nos auxiliar a refletir sobre formas de tratar questões políticas com alguma difusão naqueles anos. Nos dois capítulos seguintes dedicamo-nos a abordar esses problemas em alguns dos filmes mais representativos de uma forma de melodrama que permanece atravessado pelas referências à trajetória política argentina, construindo discursos sobre os destinos do país.

## 2

**Entre a asserção política e o fechamento do campo de ação: continuidades e deslocamentos da política em *Lugares comuns***

Até finais da década de 1980, quando o passado recente da última ditadura argentina e seus traumas presentes eram continuamente evocados nas telas de cinema do país, eram recorrentes em filmes com as mais distintas matrizes estéticas, a presença de imagens – no sentido mais amplo do termo – a evocar demandas de direcionamentos políticos a serem cumpridas. Em conhecidos filmes do consagrado diretor Fernando Solanas (como *Tangos* e *Sur*) imagens do passado como símbolos que evocavam um projeto de nação a ser construído – San Martín, Carlos Gardel ou o movimento operário peronista – eram retomadas e chamadas a indicar referência de uma ação política a ser cumprida no presente. Distante do cinema militante de Solanas, *A História Oficial*, um melodrama de formato clássico, do diretor Luiz Puenzo, premiado como melhor filme estrangeiro pela Academia de Hollywood, trazia, em outra direção, a referência a um movimento de desvelamento de uma história oculta do país, como imperativo político do momento, sem faltar referências a símbolos do passado.

A partir de meados dos anos 1990, durante a retomada da produção cinematográfica argentina encolhida no lustro anterior, os filmes de diretores aclamados antes ou durante a década anterior cedem espaço, tanto na crítica quanto na bilheteria, a obras de uma nova geração de cineastas. As películas do veterano diretor Adolfo Aristarain foram exceções. *Un lugar en El Mundo* (1992) e *Lugares Comuns* (2002), constituíram talvez os maiores impactos cinematográficos do diretor desde *Tiempos de Revancha* (1982). No entanto, nos filmes de Aristarain, diferentemente dos de Solanas e Puenzo, tanto o imperativo de ação política, quanto o passado iluminando o referencial de ação encontram, no mínimo, uma expressão bastante reduzida, senão inexistente. Dificilmente podemos ler em *Lugares Comuns* uma representação do presente com expectativas de uma transformação futura da sociedade ou um passado, sendo evocado para iluminar as direções da ação no presente.

*Lugares Comuns* coloca em cena o drama vivido por um professor de literatura e sua esposa, diante não apenas das consequências da crise econômica que os afeta diretamente, mas também das limitações que ambos encontram para atuarem e afirmarem suas convicções no mundo contemporâneo. A partir de um formato eminentemente clássico, a narrativa induz claramente à identificação com a posição dos protagonistas, portadores de uma reserva moral e sustentadores de valores comunitários que não encontram eco na sociedade circundante. Este breve apontamento, nos indica resumidamente, a tensão principal que nos chama atenção do filme: por um lado, trataremos da continuidade da asserção política, em relação ao cinema de tempos anteriores, por outro, abordaremos o tema da limitação das possibilidades de ação política e o fechamento, das dimensões espacial e temporal dessa mesma asserção considerada.

Ao nos referirmos aqui a diagnósticos e asserção política, pensamos em uma narrativa que estabelece uma leitura explicativa da experiência social e política do mundo contemporâneo, com uma inserção singular do lugar da Argentina nesse mundo e assumem explicitamente uma tomada de partido diante desta experiência. A situação na qual se encontram os personagens e os lugares representados são apresentados como consequências de acontecimentos e de uma experiência social e política do presente, tratadas pela narrativa, como veremos adiante – o desmonte de direitos sociais, uma crise socioeconômica, conflitos de valores e limitações das possibilidades de ação política.

Os diagnósticos apresentam situações distintas em Buenos Aires e Madri, estabelecendo uma leitura das diferenças do mundo contemporâneo. Por sua vez, a partir de uma matriz melodramática, temos uma clara diferenciação entre as posturas e atitudes de personagens com as quais se visa estabelecer identificação e rejeição do espectador, assegurando a manutenção da asserção moral, que ao se referir a atitudes diante da configuração política contemporânea nos permite falar em asserção política.

Em certo recorte, podemos associar *Lugares Comuns* a um conjunto de filmes, que em estilos diversos, estruturam sua narrativa de modo a interpretar, avaliar e julgar explicitamente experiências sociais e políticas. No âmbito do cinema argentino essa característica pode ser fortemente observada nos filmes do

contexto pós-ditadura (mas também de momentos anteriores), que por dentro ou por fora da matriz melodramática, avaliavam, julgavam e tomavam explicitamente partido diante dos espectro político que os rodeavam.

É justamente a partir dessas continuidades que se torna interessante abordar os deslocamentos e distanciamentos que a presença do político adquire neste momento em relação aos períodos anteriores. Enquanto descontinuidade, *Lugares Comuns* – como já ocorria, talvez menos intensamente, em *Un Lugar en el Mundo* (1992), com direção e roteiro também de Adolfo Aristarain – nos apresenta uma atmosfera extremamente limitada para ações políticas que pudessem ser derivadas dos diagnósticos apresentados pela narrativa. Consideramos essa tensão presente entre a pretensão de totalidade explicativa e a limitação das possibilidades de ação política, um aspecto fundamental no tratamento do político em *Lugares Comuns*, o que torna-se mais significativo se consideramos sua intensificação neste filme em relação a *Un Lugar en el Mundo*.

Simultaneamente à limitação das possibilidades de ação política coletiva e a tomada de partido, os conflitos representados e mesmo a contextualização do drama, não estão concentrados em questões socioeconômicas, mesmo considerando a crise argentina como elemento importante que incide sobre a trama. Apesar de dificuldades econômicas abordadas, não reaparecem em *Lugares Comuns* a centralidade dos conflitos socioeconômicos, da crítica do empobrecimento ou dos privilégios de grupos sociais. A crise argentina está em cena, mas será a partir de uma segunda crise, situada no plano dos valores, das oposições entre desarticulação de sentido comunitário e o aprofundamento das relações de mercado, que serão apresentados os conflitos, sobre o qual um sentido de perda, enquanto derrota política – e moral – será construído.

Intensamente verbal, mas fiel a matriz melodramática, na qual o herói é autêntico e desprovido de ambiguidades psicológicas, os protagonistas, Fernando e Lili, são tratados como a reserva moral de um mundo onde princípios se desmoronam. A crise argentina está em cena e atinge no filme, em primeiro lugar, o ensino humanista do professor Fernando, aposentado compulsoriamente pelo governo comprometido com corte de gastos. Sem espaço para lecionar e sem possibilidades de ação política coletiva, com vistas a transformação social, os



protagonistas do filme buscarão assegurar seus princípios políticos em um espaço bastante reduzido. Assim, o movimento da narrativa apresentará um sentido de perda, enquanto derrota política e desarticulação comunitária, processos contra os quais, os protagonistas se posicionam, mas são impotentes. Através da identificação com os protagonistas, assegurada aqui pelos elementos melodramáticos, mas também pela adesão das imagens a seu discurso, a narrativa pode ser lida como uma oposição, que se centra no plano dos valores ou no plano ético-político, às escolhas políticas que marcaram a Argentina na última década do século XX e nos primeiros anos do século XXI – a adesão aos programas de livre mercado nas diversas esferas.

No panorama bastante heterogêneo do cinema argentino daqueles anos, esses traços compartilhados por *Lugares Comuns* – a continuidade de diagnósticos e asserção política simultâneas à limitação do campo de ação e ao descentramento dos conflitos socioeconômicos em direção a crítica da desarticulação comunitária, parecem encontrar certa ressonância em um conjunto de filmes de cineastas mais jovens, mais próximos do cinema de formato industrial e corte melodramático, como Juan José Campanella, como buscaremos abordar no capítulo posterior. Tal observação nos permite pensar em uma forma de tratamento do político e de contraposição à experiência argentina recente com alguma difusão naqueles anos.

## 2.1

### ***Lugares comuns* em meio à produção cinematográfica argentina**

A mesma característica que aproxima *Lugares Comuns* de filmes de períodos anteriores, afasta-o de uma tendência heterogênea no cinema argentino contemporâneo que emergia na segunda metade dos 1990 para a qual seria cunhada a expressão *Novo Cinema Argentino* (NCA), abarcando um conjunto de filmes que mais atrairia a atenção da crítica cinematográfica e dos estudos sobre o cinema argentino daqueles anos. As continuidades dos diagnósticos políticos através da matriz clássica e, portanto, o afastamento das tendências do NCA, por sua vez, encontraria ressonância em filmes de jovens realizadores, como Juan José Campanella, abordados no próximo capítulo.

Como tem sido assinalado por autores como Gonzalo Aguilar<sup>58</sup> e Joana Page<sup>59</sup>, ao tratarem do Novo Cinema Argentino, uma característica que se destaca em meio às diferentes propostas de filmes como *Mundo Grua*, *Pizza*, *Birro*, *Faso* e *La Ciénega*, entre outros, seria a recusa no estabelecimento de interpretação política explícita ou na construção de alegorias nacionais, marcos da geração anterior com as quais os jovens cineastas procuravam romper. Conforme observa Aguilar, são recusadas narrativas alegóricas, de demandas políticas e identitárias – elementos característicos da geração dos anos de redemocratização. Suas mensagens sofrem uma abertura a interpretação, fazendo presente uma poética do acidente e uma estética que privilegia a fragmentação. Por conseguinte, nos roteiros dos filmes do NCA, recusa-se a construção de personagens ou de posturas que encarnem um ponto de vista com o qual se busca gerar identificação. A própria construção psicológica dos personagens é, propositalmente, realizada de forma menos intensa. Torna-se mais difícil apreendê-la em meio à trama. Nas palavras de Aguilar são “personagens *zombies* inmersos en lo que pasa”<sup>60</sup>. Estes elementos implicam em maior fragmentação das composições. A música, por exemplo, não possui aqui destacadamente o papel de comunicar emoções ao espectador. E, poderíamos acrescentar, a própria forma de construção dos planos em relação aos corpos e rostos dos personagens favorece esse aspecto, como enquadramentos deslocados em relação aos cânones do cinema clássico, característicos dos filmes de Lucretia Martel. Todos esses elementos relacionam-se à recusa dos diretores em se “*bajar línea*” com o filme, deixando um espaço maior à interpretação e a significação política por parte do espectador.

Também destacando a recusa desses filmes em entregar uma interpretação política ao espectador, Joana Page situa a emergência do NCA em meio à crise das formas de representação alegóricas presentes em filmes de diretores como Eliseo Subiela, Alejandro Agresti e Fernando Solanas, que, bastante populares em audiências e festivais internacionais nos anos 1980, perderiam espaço na década seguinte. Segundo Page, partindo sobretudo da análise de *Mundo Grua* e *Pizza*,

<sup>58</sup> AGUILAR, Gonzalo. **Otros Mundos**: un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.

<sup>59</sup> PAGE, Joanna. **Crisis and capitalism in contemporary argentine cinema**. Durham and London: Duke University press, 2009.

<sup>60</sup> AGUILAR, Gonzalo, **Otros Mundos**: un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006. p. 27.

*Birro*, *Faso*, tomados como marcos fundadores do NCA, esses filmes apropriavam-se de elementos do neorrealismo com o objetivo de apresentar a Argentina como um território a ser mapeado, registrado, dissecado. Page se refere a um diálogo maior com a teoria interpretativa do neorrealismo do que com os filmes em si, para enfatizar a preferência desses filmes pela observação sobre a ação e pelas descontinuidades sobre as continuidades. Mas diferentemente do neorrealismo, o Novo Cinema Argentino emularia o ceticismo referente ao papel da arte e à possibilidade de ação política no presente. Registrar, mapear e dissecar elementos de uma sociedade difere fundamentalmente da explicação e serviriam muito mais a uma função sociológica ou antropológica, do que a uma função política. Dessa maneira, o filme não nos entrega o conhecimento social prometido pelos estilos semidocumentários ou neorrealistas, mas, contrariamente, elementos desses estilos são empregados juntamente a um efeito de frustração do desejo epistemológico associado ao espectador.

Although New Argentine Cinema, like Italian neorealism, appears to have fashioned itself for an epistemological task, that of documenting new forms of society, its dissociative form and its refusal to indulge our desire for clear social or political meaning to be imposed on its fragmentary narratives represents deliberate attempt to stop short of simplistic political manifestos.<sup>61</sup>

Em geral, nos filmes associados ao NCA, o foco está constantemente em setores que de alguma forma estão marcados pela experiência de crise ou fragmentação: situados na margem da sociedade, vivenciando situações de desemprego (*Mundo Grua*) ou envolvidos em atividades ilegais (*Pizza*, *Birro*, *Faso*). As margens são, sobretudo, as do tempo agitado e regular da cidade e do mundo do trabalho. Ao tratá-los privilegiando a observação sobre a ação, a descontinuidade sobre a continuidade e as longas tomadas, a forma de representação do outro, garante a permanência da alteridade, sem uma explicação. Esses personagens, marcados pela alteridade, nunca são construídos como tipos ideais, do desempregado ou do jovem envolvido em ações criminosas.

<sup>61</sup> [“Embora o Novo Cinema Argentino, assim como o neorealismo italiano, parece ter se formado para uma tarefa epistemológica – a de documentar novas formas de sociedade – sua forma dissociativa e sua recusa em saciar nosso desejo por claros significados políticos e sociais a serem impostos em suas narrativas fragmentadas representam uma tentativa de romper com manifestos políticos simplistas”.] PAGE, Joanna. **Crisis and capitalism in contemporary argentine cinema**. Durham and London: Duke University press, 2009, p. 42.

A descontinuidade e ênfase na observação constituem-se em formas de representação que afastam-se da explicação social ou psicológica dos personagens. Em *Pizza, birra, faso* e em boa parte de *Mundo Grúa*, por exemplo, as transições entre sequências não permitem construir uma estrutura temporal, não é possível afirmar se um evento ocorre dias ou meses após o outro. Por sua vez, os personagens aparecem muito mais como observadores de situações do que como condutores de ações nas narrativas, onde o acidente faz-se onipresente. A preferência por tomadas conjuntas dos personagens em lugar do plano e contra plano e do close-up obstrui nosso entendimento das reações emocionais dos personagens diante dos eventos. A partir dessas formas de construção narrativas, facilitando a ausência de uma lógica de casualidade entre eventos e de intensas caracterizações psicológicas, esses filmes considerados precursores do Novo Cinema Argentino, afirmavam sua tendência não explicativa.

Nessa leitura, sustentada por Joanna Page, esses filmes seriam representativos de uma crise do “conhecimento social” e como ferramentas de investigação, quase um registro etnográfico. O espaço para a asserção política e para os diagnósticos sociais a priori encontra-se ausente ou bastante reduzido, sendo esta uma diferença fundamental tanto em relação a maior parte dos filmes do período anterior, como em relação aos filmes que elegemos como fonte de estudo neste trabalho<sup>62</sup>.

A queda tanto na audiência como na consagração da crítica dos filmes de diretores da geração precedente e a emergência do chamado Novo Cinema Argentino, com relativo alcance de público para filmes em grande parte realizados com baixos orçamentos e uma forte aclamação da crítica cinematográfica, permite falar, de acordo com Page, em uma crise das formas de representação do cinema anterior, que através da alegoria, construía interpretações das experiências nacionais e estabelecia explicitamente uma pregação política. Apesar disso, buscamos destacar, considerando o lugar de *Lugares Comuns* e de demais

---

<sup>62</sup> Importante atentar que a ausência de um “bajar línea” ou de uma mensagem política explícita não implica em ausência de dimensão política, nem mesmo e posicionamentos políticos. As próprias escolhas do que ou de quem era filmado naquela Buenos Aires de finais dos anos 1990, já oferecia um contraste e demarcava minimamente algum tipo de posicionamento. Como salienta Alberto Chamorro, a fratura social e a miséria postas em cena mesmo antes da hecatombe social de 2001, contrastava fortemente com os discursos oficiais que apresentavam a Argentina ingressando no primeiro mundo. Ver CHAMORRO, Alberto. **Argentina, Cine y ciudad**. El espacio urbano y la narrativa fílmica de los últimos años. Mar del Plata: EUDEM, 2011.

melodramas argentinos do período, a continuidade dos diagnósticos, da asserção política e mesmo da construção de alegorias nacionais por dentro de uma matriz clássica, em filmes de grande impacto naqueles anos.

Em meio a dois momentos do cinema Argentino, os filmes de Adolfo Aristarain parecem ocupar um lugar à parte. Fora bastante aclamado com *Tiempo de Revancha*, em 1981, filme que já operava dentro de uma matriz clássica e pelo qual construía uma crítica política à atmosfera de repressão, censura e exploração econômica do contexto da ditadura militar. No entanto, após 10 anos sem rodar na Argentina, retornaria com *Un Lugar en El Mundo*, reafirmando a construção de diagnósticos políticos amplos e atingindo uma das maiores receptividades de público e críticas do período, o que seria repetido em *Lugares Comuns*, em 2002. *Un lugar em el mundo*, marcava ainda a continuidade do “bajar línea”, juntamente com marcas de alegoria nacional e reavaliação de uma experiência política. Para nós, o filmes de Aristarain podem ser pensados como um elo entre dois momentos e duas gerações diferentes, através do qual as leituras da experiência argentina, de forma explicativa, por vezes alegóricas, permanece central, isto é, diferentemente do que ocorreria no *Novo Cinema Argentino*, o objeto permanece sendo a sociedade e a construção de explicações de suas trajetórias políticas. Agora, distante do experimentalismo dos anos 1980 – e também do dos anos 1990 – essas leituras com viés de diagnósticos do país se manteriam através do formato clássico de corte melodramático. Esse traço seria compartilhado, em maior ou menor grau, por diretores mais jovens, que seriam chamados por alguns críticos de “autores industriais”<sup>63</sup>, por construírem olhares singulares a partir de uma cinematografia marcadamente profissionalizada e dentro dos padrões da indústria. Este seria o caso de diretores como Marcelo Piñeyro, Fabiam Belynsky e Juan José Campanella. Neste último caso, como veremos no próximo capítulo, dentro de um cinema marcado pelas matrizes hollywoodianas e televisivas, a questão nacional reaparecerá fortemente.

<sup>63</sup> BERNARDES, Horacio; LEHER, Diego; WOLF, Sérgio. De la industria al cine independiente: ¿hay “autores industriales”? Una conversación entre Horacio Bernardes, Diego Leher y Sérgio Wolf. In BERNARDES, Horacio et al. **El nuevo cine argentino**: temas, autores y estilos de una renovación. Buenos Aires: tatanka. 2002.

## 2.2

### Diagnósticos e imperativos políticos no pós-ditadura

No momento de redemocratização, que segue à saída dos militares do governo, os cineastas argentinos dedicaram-se a elaborar diversas narrativas que tematizaram os dramas e experiências vividos durante o Estado de exceção (1976-83): o exílio, a prisão, a tortura, os assassinatos políticos, os desaparecimentos, os sequestros e os traumas familiares sob a ditadura. Dirigem-se, portanto, a uma temática referente a um passado imediato. Ao estruturar a narrativa, a tematização desse passado encontra em uma referência histórica ampla ou em arquétipos sociais, o eixo de construção de sentido, que relaciona dramas individuais a diagnósticos gerais sobre a nação.

Entre os filmes de maior repercussão naquele momento, envolvidos em disputas pela memória e em diagnósticos políticos, optamos por refletir brevemente sobre *A História Oficial*, de Luiz Puenzo, e *Tangos: El exílio de Gardel e Sur*, ambos de Fernando Solanas. Além de se tratarem de produções impactantes daqueles anos, esta escolha deve-se às diferentes aproximações que ligam esses filmes aos de Aristarain. Fernando Solanas e Adolfo Aristarain aproximam-se em suas identificações com o campo das esquerdas e com propostas políticas autoproclamadas. Por sua vez, em *A História Oficial*, Puenzo se notabilizara pelo uso do melodrama com finalidades políticas, construindo uma avaliação da experiência nacional, com implicações alegóricas, características comuns nos trabalhos de Aristarain. Em relação a ambos os casos, buscamos apresentar a existência de um distanciamento nos filmes de Aristarain no que concerne ao campo de ação da política e ao referencial de passado evocado.

Fernando Solanas, integrante-fundador do Grupo Cine Liberación nos anos 60, aderindo explicitamente à esquerda peronista, sustentava uma proposta pela qual o cinema se convertia em instrumento político-pedagógico, direcionado a auxiliar o projeto político que compreendia como “nacional-popular” e destinado a levar a cabo a “libertação nacional”. Em entrevista realizada em 1973, afirmava sobre as aspirações do GCL:

No se trataba de trabajar para el cine, sino para el proceso de liberación que, entendemos nosotros, debe operar también con el cine ... Digamos que toda la búsqueda, inclusive la temática, estaba regida por ese presupuesto: ser un instrumento útil, al servicio de una causa [ligada al] accionar de las masas y del movimiento nacional peronista de masas que es el eje del proceso revolucionario nacional y por el otro lado parte del proceso de descolonización que se está viviendo, a nivel ideológico mundial.<sup>64</sup>

Entre *a hora dos fornos* (1966), elaborado na forma de documentário, como um painel histórico e uma evocação de um destino político, que consistira no coroamento das propostas mencionadas por Solanas, e seus filmes ficcionais dos anos 1980 há diferenças importantes. Agora seria a experiência do exílio, externo e interno, que fundamentaria o eixo de reflexão propostos em *Tangos e Sur*. No entanto, ao lado da representação do militante ou do intelectual, preso ou exilado, o sentido de diagnósticos históricos, de grandes destinos coletivos e de uma proposta de construção de nação ancorada em uma relação entre passado, presente e futuro, continua guardando sua força nestes filmes.

*Tangos, El exílio de Gardel*, de Fernando Solanas, é realizado em Paris, onde o próprio diretor esteve exilado, e concluído em 1985. O filme narra diversos dramas vividos no exílio por um grupo de intelectuais e artistas argentinos empenhados em realizar o que chamam de uma *tanquédia* – uma peça que envolve o tango, a tragédia e a comédia. Juntamente a esse fio condutor, o filme aborda as dificuldades do exílio de seus diversos personagens: a ausência familiar, a saudade do país, as dificuldades financeiras e os dilemas do retorno. Mas juntamente à série de dramas individuais do exílio, há uma forte alegoria do exílio da própria Argentina, como nação alheia a si própria e “inacabada”.

Consideremos a abertura do filme. Em um longo plano geral, com uma imagem de uma ponte sobre o rio Sena, em Paris, vemos o rio e quase inteiramente a ponte, sobre a qual um casal em dimensão bastante pequena dança um tango. A ausência total de enquadramento sobre os corpos e rostos dos dançarinos garante um anonimato, mas ao mesmo tempo o tango dançado e tocado faz uma referência explícita à Argentina, representada como banida de si própria e no exterior. Ao longo do filme, diversos personagens argentinos exilados vagam por Paris, buscando promover uma tangueria na cidade, em uma

<sup>64</sup> SOLANAS, Fernando. Apud. AMADO, Ana. **La Imagen Justa: Cine y Política** (1980-2007). Buenos Aires: Colihue, 2009, p. 29.

ação estético-política, mas que também visa sua subsistência. Constantemente filmados em grupo, em planos abertos, eles constituem uma coletividade que vive o mesmo drama. E mais do que isso: os personagens, assim como os dançarinos da abertura, parecem constituir parte de uma alegoria que se refere à própria Argentina, representada em uma longa duração, como sugerem as referências a San Martín, feitas pelo escritor Gerardo, em suas reflexões, solitário em uma biblioteca: “*estas notas intentan también recordar a San Martín y el exilio de la Gran Nación inacabada*”.

As referências a San Martín e Carlos Gardel, surgem ao longo do filme de formas variadas, desde a “cosmologia do Prata”, que compõe a decoração do quarto do músico Juan Dos (a expressão é do personagem), até a aparição de seus fantasmas que em momentos distintos visitam os personagens no exílio. Segundo observa Stites Mor, “*The film uses iconic national images appearing haphazardly in the surreal landscape of an immigrant’s Paris to suggest collective memories, meanings of dislocation, and relationships between the exiled and their homeland*”<sup>65</sup>. Assim, em *Tangos*, as imagens de Gardel e San Martín, informam os dois motivos centrais da representação do Sul neste filme. Imagens de “liberação” e “resistência” às forças do “colonialismo” são transpostas à narrativa que constrói um sentido de impotência e ausência de controle dos personagens sobre seu próprio destino. Em segundo lugar, seus fantasmas aparecem para incentivar o retorno dos personagens à Argentina, como demanda do momento e exigência de uma ação.

*Sur*, concluído em 1988, seria considerado pelo próprio Solanas, a outra parte de *Tangos*, “*the other face of exile, that of absence*”<sup>66</sup>. Novamente, as experiências dos personagens sob a ditadura são acompanhadas de uma construção alegórica e entrecruzadas com referências a um passado, marcado pela movimento peronista e operário. O protagonista, Floreal, acaba de ser libertado da prisão, quando os militares estão perto de deixar o governo, e retorna ao seu bairro em uma noite, marcada pela penumbra. Durante o longo percurso de volta para

<sup>65</sup> “[“O filme utiliza imagens nacionais icônicas, aparecendo ao acaso em uma Paris de imigrantes, para sugerir memórias coletivas, significados de deslocamento e relações entre o exilado e sua terra”] MOR, Jessica Stites. **Transition Cinema: political filmmaking and the Argentinian cinema left since 1968**. University of Pittsburg Press, 2012, p. 113.

<sup>66</sup> “[“a outra face do exílio, aquela da ausência”] Ibid., p. 116.



casa e para o reencontro de sua esposa, Rosy, é interrompido por cenas do passado e, sobretudo, pelo fantasma do amigo, militante peronista assassinado. Em uma série de *flashbacks*, são encenados diversos acontecimentos envolvendo os habitantes do bairro, em seu envolvimento político com o movimento operário ou com o chamado Proyecto Sur. E também o abalo do casal, durante a prisão de Floreal, em razão do envolvimento de Rosy com seu amigo Roberto.

Assim como em *Tangos*, a cena inicial é embalada por um tango. Nesta, a música é cantada e tocada por um grupo em meio às ruas do bairro, em uma noite de penumbra e névoa. A iluminação sombria que acompanhará todo o filme compõe os planos, juntamente a enquadramentos distantes. Vemos também, novamente, um casal, agora entre danças e abraços, enquanto a música canta o Sur, o retorno e o reencontro.

Ismail Xavier<sup>67</sup>, destacando a forte presença no cinema político da projeção da Nação - concebida enquanto agente histórico dotado de vontades - em personagens femininas, viu na personagem de Rosy, uma função no movimento de cisão-desterro-reconciliação na representação de um movimento histórico da Argentina através do período recente, onde o sufoco político e dores pessoais encontram-se articulados na narrativa, e ao mesmo tempo, busca-se apontar uma saída, um caminho de esperança. Essas esperanças se encarnariam na recomposição conjugal. Xavier atenta para a forma como a narrativa articula os dilemas do romance entre Rosy e seu marido Floreal com cenas que evocam as origens do peronismo, os fantasmas do passado, como a memória do amigo, militante peronista, morto pela polícia. Por sua vez, a reconciliação é mediada por um passado mais remoto que daria o tom peronista das núpcias. “O fundamento da esperança”, afirma Xavier, “não está na justeza de caráter dos personagens, mas na fidelidade do par central a um passado histórico explicitamente encenado, onde encontram o sacrifício exemplar de companheiros que estão na origem do que é chamado no filme de ‘projecto Sur’”<sup>68</sup>.

Mas não é a fidelidade a um exemplo do passado que aparece para a iluminar o presente. Mas a fidelidade a um projeto, ainda não realizado, mas que

<sup>67</sup> XAVIER, Ismail. Mulher como alegoria da nação. **Revista do Memorial da América Latina**, N. 17, p. 38-53, 2002.

<sup>68</sup> Ibid., p. 47-48.

estaria em vias de realização e cujas sementes se encontram em um passado muito mais longo do que a ditadura recente. Em meio a esse caminho, a ditadura militar aparece como uma interrupção, uma noite sombria, que detém, momentaneamente, um processo histórico muito mais amplo, que envolve a construção da própria nação, e em nome do qual se convoca a ação.

Sobre esse aspecto, o simbolismo dos fantasmas percorrendo ambos os filmes merece ser destacado. Os fantasmas de Gardel e San Martín, em *Tangos*, e do militante peronista (que pode representar muitos), em *Sur*, articulam ícones políticos e culturais argentinos de momentos passados variados. Como fantasmas, referem-se a figuras do passado que encontram-se presentes, espectros que não se foram pois ainda possuem funções a cumprir. Vidas interrompidas, que quebram determinado registro de verossimilhança dos filmes, bem ao gosto do realismo mágico, para estimular a realização de um projeto inacabado. São evocação do passado por serem fantasmas, mas ligam-se ao presentes por estarem retornando, justamente no momento em que a interrupção sombria – a ditadura, a perseguição, o exílio e a morte – dá lugar a novas esperanças.

Ao longo do filme *Sur* são diversas as referências ao “Proyecto Sur”, uma espécie de grupo de intelectuais, que há tempos, desde a origem do peronismo, se reuniam para pensar a “independência econômica”. Em um dos flashbacks do filme, quando Floreal necessita se esconder da polícia, é levado a um armazém por um amigo mais velho onde estão diversos documentos do “Proyecto Sur”. Agora melancólico, vazio e escuro, mas que nas palavras do amigo, que fora um dos realizadores, um dia se realizaria.

O título do filme parece se referir a diversos elementos articulados: ao nome do bairro que os personagens habitam (Barracas al Sur), às letras dos tangos cantados ao longo do filme, à Patagônia, como espaço de resistência, sobretudo, o sul do projeto político, uma referência ao sul global do “conflito norte-sul”. Como observou Stites Mor, Solanas se apropria de uma referência comum ao sul geográfico, presente há algum tempo nas tradições intelectuais e artísticas, introduzindo nele significados próprios. Com sentidos variados, a referência ao sul geográfico aparecera diversas vezes em autores como Sarmiento, desde o momento da independência, em um famoso conto de Borges na primeira metade

do século XX, ou na imagem duradoura da inversão do mapa do hemisfério sul, realizada pelo artista uruguaio Torres Garcia, com o Cone Sul como espaço de resistência e solidariedade. A partir dos anos 50 e 60, torna-se mais presente nas narrativas nacionais as imagens do sul argentino como fronteira do radicalismo político. O sul é vinculado à noção de resistência e subalternidade. Mas também, a partir dos anos 60, é fortalecida a imagem do sul global:

Historical imaging and imagining of geopolitical concept of the “South” became a key referent in leftist cultural politics discourses following the dictatorship. Writers, artists, media producers, and filmmaker imagined filmic accounts of dictatorship and its aftermath by mobilizing the political symbols of generation of youth and left-leaning activists that identified itself more broadly with the 1968 May demonstrations in Paris.<sup>69</sup>

Solanas se apropriaria de imagens do sul carregando-as de conotações específicas relacionadas à construção de uma agenda política no momento de redemocratização. Como observa StitesMor, *“Folding images of a symbolic South into a cultural identification with victims of the dictatorship, Solanas created a collective association between resistance of the late 1960s and early 1970s and the politics of the reemerging left”*<sup>70</sup>.

O sul aparece como insígnia de um projeto político, de um direcionamento da ação que vincula o passado de militância ao destino político, em meio à mensagem relacionada ao recomeço (político, da relação). Considerar a cena final do filme, juntamente a essas observações de Stites Mor, corrobora a leitura de Xavier da reconciliação amorosa como metáfora do recomeço político mediada por uma “teleologia peronista”. Quando Floreal está decidido a partir, desistindo do reencontro e reconciliação com sua esposa, é o fantasma de seu amigo militante que aparece novamente para convencê-lo a ficar. Após o rápido reencontro e troca de sorrisos entre Rosy e Floreal, o filme termina com um plano

<sup>69</sup>[“A imagem histórica e a imaginação do conceito geopolítico do “Sul”: se tornou uma referência chave nos discursos políticos culturais da esquerda após a ditadura. Escritores, artistas, produtores de mídia e cineastas imaginaram relatos fílmicos da ditadura e suas consequências através da mobilização de símbolos políticos da geração de jovens e ativistas de esquerda que se identificaram de forma mais ampla com as manifestações do maio de 1968 em Paris”] MOR, Jessica Stites. **Transition Cinema: political filmmaking and the Argentinian cinema left since 1968**. University of Pittsburg Press, 2012, pp. 108-9.

<sup>70</sup>[“Conectando imagens de um Sul simbólico a uma identificação cultural com as vítimas da ditadura, Solanas criou uma associação coletiva entre a resistência dos finais dos anos 60 e início dos 70 e a política da esquerda ressurgente”] Ibid, p. 110.

da banda de tango que aparecera em diversos momentos do filme, com o dia amanhecendo. No mesmo plano, durante a aurora do novo dia, são apresentadas bandeiras da Argentina e faixas da manifestação que anunciavam o fim da ditadura. A música embalada pela banda, neste que é o primeiro plano diurno e iluminado das ruas de Barracas al Sur, é *Vuelvo al Sur*, composta pelo próprio diretor e pelo compositor argentino Astor Piazzola. A letra da canção – “Vuelvo al sur, como se vuelve siempre al amor” – fortalece o sentido do vínculo entre a reconciliação amorosa e a retorno à própria Argentina, como elemento da alegoria nacional construída pelo filme, em diálogo constante com o exílio de *Tangos*. Conclui, assim, com a música, a observação realizada pelo fantasma do amigo morto no início do filme, em diálogo com a voz em off do próprio Solanas: “nuestras historias fueran siempre historias de amor”. A volta ao Sur, como volta ao amor e a luta pelos próprios sonhos representados pelo “Projeto Sur”, produz simultaneamente um sentido alegórico para o relacionamento e uma referência histórica para o destino político, ainda que este devesse enfrentar a correção dos erros do passado.

Em *A história oficial*, de Luiz Puenzo a interpretação alegórica também possui um eixo em arquétipos sociais ou tipos-ideais a desempenhar um lugar na trama nacional. Esse filme se aproxima mais dos que consideramos a seguir no que se refere à matriz melodramática, o que não se faz presente na mesma intensidade nos filmes de Solanas. O filme aborda a questão dos filhos de desaparecidos políticos, a partir de um caminho no qual uma mãe, representada inicialmente como uma personagem alheia aos acontecimentos políticos durante a crise do regime ditatorial, descobre, paralelamente a uma espécie de tomada de consciência política, que sua filha adotiva, entregue a sua família pelos militares, era uma daquelas crianças.

Alicia é uma professora de história, casada com um empresário bem sucedido, bem relacionado com os militares e que sempre soube da origem de sua filha adotiva. Caracterizada pela austeridade, a professora narraria a “história oficial” do título. A mesma austeridade que se revela no momento inicial da narrativa, sob a aparência de ordem e que com o desenrolar do filme revela sua desordem oculta. O sentido de um desvelamento da verdade oculta, a dor e a violência latente por trás de uma ordem aparente, acompanha o movimento da

narrativa na própria construção dos planos do filme. Na sequência inicial da escola, professores e alunos cantam o hino nacional diante da bandeira argentina, enquanto o plano aéreo aberto dos alunos formados em colunas apresenta o ordenamento. As sequências seguintes aumentam o aspecto caótico do drama, revelando uma realidade dramática por trás da ordem aparente.

O professor de literatura, colega de Alicia na escola, é caracterizado em tudo como oposto a Alicia. Envolvido politicamente, aclamado pela turma, apresenta uma prática pedagógica muito distinta de Alicia. É ele que funciona no filme como aquele que estimula em Alicia uma percepção política.

Construindo diagnósticos, em *A História Oficial* dimensão individual dos personagens é caracterizada em função de um papel que representam na alegoria nacional. A família tradicional de Alicia desconhece ou foi conivente com os crimes da ditadura. Seu marido, um executivo bem articulado com militares e representantes de empresas transnacionais, que tudo sabia acerca das origens de sua filha adotiva, aparece como representativo de vínculos e suas relações oferecem uma leitura da cumplicidade que envolveria a ditadura e a repressão: militares, empresariado e o capital transnacional como aliados. Em relação a Alicia, sua situação de desconhecimento do que se passou e seu papel passivo são o mote de sua caracterização em um momento inicial do filme. Porém, vitimizada, a personagem é retratada pelo seu comprometimento com a verdade, o que a leva incansavelmente a buscar descobrir o que se passou.

A solução do filme ocorre com a renúncia de Alícia à sua família e a busca pela verdadeira filiação da filha, o que como bem observou Xavier, possuía nos anos de redemocratização um significado bastante forte, a indicar o próprio caminho que deveria ser percorrido pela Argentina<sup>71</sup>. A renúncia era também a uma família (a uma direção política nacional) baseada no ocultamento da verdade, em relações com militares e grandes empresas internacionais.

Não se trata aqui de realizar análises mais extensas dos filmes de Solanas e Puenzo. Apenas buscamos destacar, nesses três filmes, com propostas variadas, a existência de uma temporalidade que se vincula ao passado, recente ou mais

---

<sup>71</sup> XAVIER, Ismail. Mulher como alegoria da nação. **Revista do Memorial da América Latina**, N. 17, p. 38-53, 2002.

longínquo, através de elementos evocativos de alegorias nacionais, fornecendo uma explicação para o entendimento do presente, bem como um direcionamento da ação no momento de sua realização. Se existe uma teleologia peronista em nos filmes de Solanas, no caso do filme de Puenzo, existe a lógica de um processo histórico, onde a verdade é revelada, em nome do qual se deve agir. Juntamente à moral oculta, que o melodrama caminha para revelar, *A história Oficial* propõe desvelar também as articulações ocultas entre forças sociais que estão por trás do trauma recente experimentado. Ícones da independência e do pensamento ilustrado são chamados dentro da sala de aula, no movimento de revelação. A ditadura, em ambos os casos, seria uma interrupção ou uma derrota apenas momentânea, a frear processos que devem ser retomados: a construção da nação argentina independente a partir das bases do peronismo histórico, no primeiro caso, e a afirmação da democracia liberal, no segundo.

## 2.3

### **Das últimas batalhas da utopia à batalha dos princípios**

Considerando a discussão precedente, podemos observar no cinema argentino dos anos de redemocratização a forte presença de uma temporalidade que articula referências ao passado, um presente em transformação e a expectativa de um futuro distinto. Sérgio Wolf nota o contraste na articulação entre presente, passado e futuro nos filmes dos anos 1980 e naqueles dos anos 1990, principalmente os associados ao NCA. Enquanto estes últimos produziram um tempo sincrônico, explorando a ideia de um “puro presente”, nos filmes da geração anterior o passado se tornava “una zona que explica el presente o una cortada que permite establecer una dimensión más completa de las cosas”.<sup>72</sup> Pode-se acrescentar ainda que nos filmes abordados anteriormente, o passado também é evocado para orientar e legitimar ações no presente, apontando caminhos a serem cumpridos por um movimento histórico. Como veremos abaixo e no próximo capítulo, algo dessa forma de tratamento da temporalidade

---

<sup>72</sup> WOLF, Sérgio. Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino.in.: YOEL, Gerardo. **Pensar el cine 2: Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías**. Buenos Aires: Manantial, 2004, p. 176.

permanece em filmes não relacionados ao NCA realizados no período. Ao estabelecer diagnósticos, o passado permanece fornecendo explicações para a experiência do presente. Entretanto, ele não é mais uma fonte de prognósticos e de indicação para um direcionamento da ação no presente. Esse traço parece aproximar filmes de realizadores tão diferentes, como Aristaraim e Juan José Campanella.

Inspirando-nos nas categorias de Reinhart Koselleck<sup>73</sup>, podemos observar diferenças fundamentais na forma como opera a relação entre “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa” em *Lugares Comuns*. Trata-se da operação de uma relação temporal, que nos permite apreender formas como passado e futuro são entrelaçados. Mas as duas categorias significam muito mais do que passado e futuro ou o recordação e esperança. “A experiência”, afirma Koselleck, “é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados”<sup>74</sup> com elementos de elaboração racional ou inconscientes, incorpora a experiência interpessoal, transmitida por gerações e instituições. Por sua vez, a expectativa, seria o “futuro presente”, voltado para o “não-experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem”.<sup>75</sup>

Embora as formas de presença do passado e do futuro sejam distintas e experiência e expectativa não podem ser deduzidas uma de outra, há uma coordenação entre experiência e expectativa, e a forma como se relacionam remetem à temporalidade do homem que sofre alterações importantes ao longo do tempo. Na experiência, reelaboram-se e se tornam presentes os acontecimentos do passado, as possibilidades realizadas ou falhas. Novas expectativas, esperanças e decepções, de seu lado, repercutem na experiência. A expectativa, por sua vez, relaciona-se a uma organização dos dados do passado, sem que seja simplesmente formada a partir deles. Na perspectiva de Koseleck, diferença ou o distanciamento entre o espaço de experiência e o horizonte de expectativa, podem variar ao longo

<sup>73</sup> KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”. In KOSELLECK, Reinhart. **Futuro pasado**: contribuição a semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed PUC-Rio, 2006.

<sup>74</sup> Ibid., p. 309.

<sup>75</sup> Ibid., p. 310.

do tempo, de maneira que o autor pensa a modernidade a partir de uma ampliação constante de suas diferenças. Na modernidade, novas experiências, da técnica à política, romperam constantemente o horizonte de expectativa, de maneira a se consolidar um horizonte de expectativa permeado por um futuro em aberto, esperado como fundamentalmente distinto do passado.

Nos filmes de Solanas e Puenzo, o passado se faz presente como um momento de realização, um movimento interrompido transitoriamente, por uma derrota momentânea. O presente é marcado pela transitoriedade, seja em meio a um movimento de realização de uma teleologia peronista, no processo de construção de uma nação inacabada, seja no em meio à revelação de uma verdade democrática. Aqui a transitoriedade ocorre em meio a distancia que separa espaço de experiência e horizonte de expectativa. Em *A História Oficial*, *Tangos...* e *Sur*, o presente das narrativas está permeado por um sentido de mudança, onde as expectativas se encontram abertas ao devir da realização de demandas políticas, correlatas a um chamado à ação política imediata. A aurora em *Sur* é significativa de uma abertura para o futuro que é esperado como fundamentalmente novo. *A História Oficial* Como lembra Xavier<sup>76</sup>, termina sem um desfecho em relação ao destino da criança, com a menina cantarolando “*en el país del no me acuerdo, doy três pasitos y me pierdo...*”, o que remete a um futuro em aberto em relação ao país.

Em contrapartida, observamos entre *Un Lugar en el Mundo* e *Lugares comuns* a intensificação da presença de uma derrota como permanência, em um presente que se mostra o oposto da transitoriedade. Sem que se aproximem de um “puro presente”, já que as narrativas estão plenas de referências ao passado, como espaço onde se construiu identidades políticas e lugar de trajetórias que explicam o presente, a expectativa de um futuro distinto se faz cada vez mais ausente de um filme para outro.

Em 1992, Adolfo Aristarain lançava *Un lugar en el Mundo*, com intensa repercussão de público e crítica. Ocuparia espaço considerável nas páginas de El

---

<sup>76</sup>XAVIER, Ismail. **O olhar e a Cena:** melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003



Amante Cine, revista cinematográfica argentina que nos anos 1990 se apresentaria como importante espaço de debate sobre o cinema do país, além de tiragem significativa para uma revista de sua especialidade. Foi também um dos poucos filmes realizados naquele momento, quando o cinema argentino sofria com uma baixa produção e um nível de audiência bastante reduzido, o que duraria até meados da década. Mas as principais razões para considerarmos importante uma mínima discussão sobre esse filme, antes de abordarmos *Lugares Comuns*, estão relacionadas à presença da marca da derrota de um projeto político, já não em torno da derrota que representara a ditadura, mas agora a derrota considerada no contexto dos discursos de globalização. Assim como em *Lugares Comuns*, teremos a forte presença de diagnósticos políticos abordando a tensão entre o local e o transnacional, bem como uma problematização dos limites da ação política. Mas com diferenças notáveis, poderemos visualizar diferenças importantes entre os dois momentos.

Embora o filme seja ambientado no momento de redemocratização, foi filmado em 1991, inicio da “era Menem” (1989-1999), das amplas reformas econômicas de corte neoliberal e, obviamente, sua reflexão, como em toda narrativa, está fortemente ancorada em sua época. Lembremos que o momento de realização do filme se insere no contexto do auge dos discursos em defesa do livre mercado em escala internacional, após o desmoronamento do socialismo real e, particularmente na Argentina, com a conversão do peronismo, já durante os primeiros anos do governo Menem, a um ideário de liberalização, privatização, flexibilização das leis trabalhistas e abertura radical da economia, então com crescente adesão do eleitorado e da opinião pública. Em um momento marcado pela crença de que se vivia uma globalização que anularia as diferenças entre centro e periferia, com auxílio, entre outras coisas, de um intenso fluxo de investimento estrangeiro, o filme coloca em cena a tensão entre o local e o transnacional, através da oposição entre a comunidade e o projeto de uma transnacional.

O vínculo temporal reforça-se ainda pelo aspecto de memória que tem o relato. A narrativa consiste em um grande *flashback*. Inicia com a chegada de Ernesto ao vilarejo onde passara sua adolescência e onde agora parece buscar lembranças e, sobretudo, “falar” com o pai falecido, Mario Dominici (Federico

Lupi). O pai seria um exemplo? Não se sabe ao certo, mas certamente alguma orientação. Nos anos 1990, Ernesto busca algum sentido na experiência daqueles anos passados.

Perdeu a guerra, mas gostaria de poder ganhar ao menos uma batalha, confessa Dominici a Hans, seu novo amigo, geólogo estrangeiro, a serviço de um multinacional que procura se instalar na província de San Juan, o que só descobriremos ao final da película. Da conversa, da confissão, da amizade que se torna possível apesar das evidentes diferenças ético-políticas, ideológicas e de propósitos, muito se pode refletir. A trama de *Un lugar en el mundo* narra, em um grande *flashback*, a memória que tem Ernesto de uma cooperativa de lã, fundada por Mario Dominici, em um povoado no interior de San Juan. No cerne está o conflito da autogestão comunitária com forças externas, do mercado local e internacional. Andrada é o representante do poder político (é *consejal* do distrito) e econômico local, único comprador da lã produzida pelos trabalhadores que, por sua vez, buscam elevar os preços na negociação. Inicialmente Hans se apresenta como quem presta serviço a Andrada, que acredita poder encontrar petróleo no local. Mas ao fim saberemos que Hans trabalha mesmo para a multinacional Tulsaco, que possui o projeto de construir uma represa na região.

Mas voltemos à confissão. Dominici, Ana, sua esposa, e Neide, a monja do povoado, são os protagonistas de um projeto sócio-político na localidade. Diferentemente dos demais trabalhadores, mais preocupados com a possibilidade de auferir maiores preços para a lã, estes personagens representam uma geração de militantes políticos, que possui um projeto de transformação social, agora já sob o signo da derrota. Dominici e Ana retornaram do exílio e se dirigiram ao interior onde podem tocar um projeto comunitário em um espaço delimitado. Mas qual o significado de uma batalha em uma guerra perdida? Aqui o diálogo não basta. A confissão já apontava para uma limitação da ação, no entanto, como veremos, quase tudo na conduta de Dominici direciona-se para construção de um projeto ou para a resistência da luta dos cooperados contra as forças econômicas externas. Ademais, seria demasiado apressado ler este filme a partir da convergência das mensagens políticas da narrativa com as do protagonista.

O primeiro plano após o *flashback* inicial é significativo das tensões entre temporalidades distintas que cruzam a narrativa. O jovem Ernesto conduz uma charrete a cavalo, competindo com o trem em meio ao campo. O *traveling* acompanha a sua velocidade enquanto Ernesto busca atravessar a frente do trem. O duelo é duro para o cavalo e o menino. Porém, por pouco, o garoto na charrete vence o trem. A referência cinematográfica ao western é forte e foi salientada por críticos<sup>77</sup>, mas também o é o do interior da Argentina. A tecnologia, ainda que já antiga do trem, é vencida pela habilidade do jovem que consegue atravessar o trilho a sua frente. Mais: é o trem que transporta o geólogo Hans e seus materiais, é o trem que então representa a ligação que se faz entre o povoado e o resto do mundo, que não está em cena, mas está aludido a todo tempo. E a cena se repetirá mais adiante, sempre com a vitória da charrete sobre o trem. Em algum lugar no mundo aquilo ainda era possível.

O lugar das últimas batalhas era então o interior, ainda pouco tocado pela “globalização” e San Juan aparecerá como uma das últimas fronteiras em um *western* latino-americano. Mas o destino da cooperativa, dos trabalhadores, de San Juan, e, sobretudo, das últimas batalhas de Dominici e seu grupo político não será o mesmo da charrete contra o trem. Dominici acredita em um projeto político, o filme lhe rende homenagem, mas está distante de endossar todas as suas opções.

Sobre *Un Lugar en el Mundo*, afirmou Aristarain:

Lo que la película plantea es la fidelidad a la ideología o la filosofía que uno tiene. Pero la película no plantea ninguna salida política clara, o para ser más preciso, ninguna concreción política de este planteamiento. Quizás sea porque yo tampoco la tengo clara.<sup>78</sup>

<sup>77</sup> Para Quintín, a tradição é a obra de John Ford: “los espacios abiertos, la serenidad, la heroicidad de los hombres y de las mujeres, la familia, las ceremonias. Dominici es el arquetipo fordiano: duro obstinado, generoso, poseedor de una secreta sabiduría”. QUINTIN. Un invierno para recordar. **El Amante Cine**. N. 4, p. 21. Abril. 1992. Gustavo Noriega, por sua vez, lembra o tema do forasteiro, que no Oeste norte-americano chega a cavalo, a procura de “um lugar no mundo”, mas em San Luiz chegará em um ônibus. NORIEGA, Gustavo. **Shane en San Luiz**. Revista **El Amante Cine**. N. 4, p. 27, Abril. 1992.. Finalmente, o próprio diretor afirma, em entrevista, que pensa o filme como uma mescla de *Como era verde o meu vale* (1941), de John Ford, e de *Os brutos também amam* (1953), de George Stevens. ARISTARAIN, Adolfo. **EL cine es más grande que la vida**. Entrevista. Revista **El Amante Cine**, N. 4, pp.22-26, Abril. 1992.

<sup>78</sup> ARISTARAIN, Adolfo. Apud. BELLON, Emilio. Lugares Comunes. In SATARAIN, Monica (org.). **Plano secuencia**: 20 películas argentinas para reafirmar la democracia. Buenos Aires: La Crujía, 2004, p. 103.

Mas o grupo de Dominici, de alguma forma, atua com certeza das opções que está tomando. Ao sofrer sabotagem e ter suas ovelhas mortas por um bando a serviço de Andrada, Dominici esconde os animais mortos para não assustar os demais trabalhadores. Mas a cena mais marcante, de forte impacto simbólico ocorrerá mais a frente. Ao saber que os trabalhadores haviam decidido pela venda de toda a lã pelo preço que queria Andrada, Dominici atea fogo no armazém da cooperativa, durante a madrugada, acreditando assim forçar os trabalhadores a continuar o projeto, a recomeçar do nada, o que significa também para o próprio Dominici manter o seu projeto político. Contrariamente a seu propósito, a ação autoritária de Dominici acelera justamente a queda daquela fronteira e a perda daquela batalha, pois, em consequência, as terras terminam vendidas e a multinacional se instala mais rapidamente na região.

Uma leitura realizada por Santiago Druetta e Pedro Klimovsky<sup>79</sup>, que nos parece relevante, aponta para a alusão ao paternalismo de uma vanguarda que oculta elementos da comunidade e a defende sem que ela deseje. Assim, uma forte dimensão de crítica – talvez pudéssemos falar em uma autocrítica – do paternalismo presente em setores da esquerda em relação às camadas populares estará intrinsicamente relacionada à derrota narrada pelo filme.

Diversos elementos nos permitem endossar essa leitura. Em primeiro lugar, solta aos olhos a maneira coadjuvante que desempenham no filme os representantes da população local, quase como figurantes. Todos os principais personagens são de fora de San Juan. Mais ainda, é bastante nítida a alteridade social construída entre estes personagens e a população local. A caracterização do olhar ingênuo, das faces tímidas e da ação passiva da população pobre local entra em contraste com a forma como são caracterizados Dominici, Ana e Neida, sempre de forma mais ativa e impositiva. Mais uma vez, o personagem de Federico Lupi será caracterizado pela sua postura impositiva e inabalável, sempre transparente, tomado por uma ação autoritária certamente, mas movido por uma

---

<sup>79</sup> DRUETTA, Santiago; KLIMOVSKY, Pedro. El cine de Arístarain – três miradas y un relato sobre la Argentina. **X Jornada de investigadores en comunicación**, San Juan, 2006. Disponível em: <http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2006drduetta-klimovsky.pdf> Acesso em 21 de novembro de 2013.

coerência de caráter, característica do melodrama, onde há pouco espaço para ambiguidades psicológicas.

Por sua vez, como bem observa Gastón Lilo<sup>80</sup>, a função dos personagens aparece bem divididas na composição e na reprodução de um modelo de “missão civilizatória” que guarda estreita relação com instituições tradicionais de base da “construção da Nação” desde o século XIX. Além de fundador da cooperativa, Dominici é o professor do povoado. Por sua vez, Ana é a médica e Neide, a monja. Temos aqui representadas a escola, a clínica e a igreja,

que tienen una historia bien particular en América Latina donde aparecen acompañadas de connotaciones de autoritarismo y control social y que se asocian a un proyecto de civilización marcado por un gesto de violencia epistémica y militar hacia el otro, el salvaje, el primitivo, el “gaucho” en el caso de Argentina (...) Paradójicamente, al querer sacar a los campesinos de la pre-modernidad, Mario Dominici repite los mismos gestos promovidos por el Estado en el siglo XIX, volviendo entonces ambigua la dimensión liberadora y solidaria de su proyecto<sup>81</sup>.

Considerando esses elementos, o que gostaríamos de sublinhar aqui é o sentido de derrota. A construção de um sentido de derrota é correlato a uma avaliação crítica veiculada alegoricamente em relação a posturas da esquerda latino-americana. Qualquer sentido de derrota definitiva pode ser parcialmente diluído em torno de um sentido de crítica ou autocrítica dessa atitude paternalista que ao fim e ao cabo assegura e acelera o próprio fracasso. Afinal, o ato final de Dominici, autoritário, “vanguardista”, poder-se-ia dizer, não apenas falha em seu objetivo, como acelera o processo de instalação da multinacional e o fim da cooperativa. Mas, apesar da crítica, o filme também recusa o discurso de globalização, pela própria representação do povoado após a instalação da multinacional como um lugar ainda periférico, quando da volta de Ernesto anos mais tarde, mas sobretudo, pela homenagem que rende à própria vanguarda ainda que critique suas práticas. É novamente Gastón Lilo quem observa:

A pesar de un registro nostálgico, que toma la forma de un largo flash back, y que aparece motivado por una exploración del pasado marcado por la derrota, el filme

<sup>80</sup> LILO, Gastón. Resistencias periféricas frente a la globalización. El caso de Un lugar en el mundo (Argentina 1992) de Adolfo Aristarain. **A Contracorriente: Revista de historia social y literatura en América Latina**, v. 1, n. 1, p. 82-101, 2003.

<sup>81</sup> Ibid., p. 93.

interpela el presente de su enunciación, rindiendo homenaje a los valores humanistas y solidarios y señala la necesidad de contrarrestar los efectos nefastos de la globalización a partir de ellos<sup>82</sup>.

Ocorre que Ernesto retorna em busca de uma orientação e de um lugar no mundo que ainda não encontrou. A memória do pai, já falecido, é elemento fundamental nessa busca, e os valores representados por essa memória, permanecem como ancoragem moral do filme, contra os efeitos do mercado global na região. Entre uma crítica ao modo de proceder de Dominici e uma adesão a seus valores, o filme veicula, pelo *flashback*, uma busca por orientações. Apesar de observarmos um fechamento do campo de ação política, essa busca conserva ainda algum espaço para possibilidades futuras. O próprio diretor corrobora essa leitura ao comentar o personagem de Ernesto:

Yo no quise que al final [Ernesto] reafirmara los conceptos del viejo o su ideología. Quería que fuera más ambiguo, que siguiera buscando. Pero lo que queda claro es que un pibe que fue testigo de todo esto, que entendió qué era lo que pasaba a todos ellos, tiene que tener la misma fuerza y la misma ética de todos los que estaban ahí. Por eso está contada como un flashback. Es una manera de decir que la cosa siegue<sup>83</sup>.

Por último, convém destacarmos um aspecto em relação ao qual *Lugares Comuns* apresentará uma nítida diferença. Se se fazia presente um conflito de valores, onde o impulso comunitário e a solidariedade se contrapunham às forças do mercado global, em *Un lugar en el mundo*, a natureza do conflito será essencialmente econômica: o poder local de Andrada e o poder transnacional da Tulsaco *versus* uma cooperativa de trabalhadores rurais e/ou um grupo de militantes. A pobreza e a dimensão periférica, e mesmo pré-moderna, na caracterização do povoado, antes e depois de ser tocado pela “globalização”, é central na caracterização do espaço.

Tensionado sobre a persistência, *Un lugar en el mundo* já delineava uma perspectiva de derrota, de cerco das expectativas de transformação da sociedade. No entanto, encarava uma derradeira tentativa de recomeço de uma postura de transformação quando tudo ao redor parecia se apresentar em contrário. Mantem-se uma valorização, ainda que crítica, da ação política na esfera coletiva,

<sup>82</sup>Ibid., p. 87.

<sup>83</sup>ARISTARAIN, Adolfo. EL cine es más grande que la vida. *El Amante Cine*, N. 4, Abril de 1992, p. 22-26. Entrevista, p.25.

problematizando seus limites dentro de um marco de concepções: Dominici está equivocado em seus métodos, mas encarna valores que são objeto de admiração e são buscados por Ernesto anos mais tarde – justamente quando a própria Argentina vivia então, intensamente, desde a esfera governamental, um projeto político que no filme pode ser representado pela Tulsaco. Da leitura da experiência local, emerge um diagnóstico da experiência de transformação do presente que passava a Argentina no início do governo Menem, esbarrando na crítica dos métodos que teriam sido utilizados pela esquerda em tempos precedentes.

De *Un Lugar en el Mundo*, onde se transcorre a referência a um projeto coletivo de transformação social, a *Lugares Comuns* temos uma nítida redução de escala. Em um filme, o relato se desencadeia através de uma busca por uma orientação no mundo, enquanto no realizado 10 anos mais tarde, são as anotações do protagonista em um caderno de notas, assinalando um ato voltado para o interior, que acompanha a narrativa.

Reafirmando a linguagem clássica e a matriz melodramática dos filmes anteriores de Adolfo Aristarain, *Lugares Comuns* é também, talvez juntamente com *Martin (Hache)* (1997), o mais familiar entre os filmes realizados pelo diretor e onde se faz mais evidente aquela característica tão forte na mediação política presente no melodrama, isto é, o reconhecimento de posições, valores e atitudes para com o mundo em meio ao “drama do reconhecimento”, em relações familiares. Assim, as relações do protagonista Fernando e sua esposa, Lili, com seu filho Pedro, serão representativos de valores distintos e de relações entre formas distintas de encarar o mundo.

Embora possamos falar em uma primazia do texto verbal sobre as imagens, manifesta nos extensos diálogos recheados de reflexão política e na constante presença da voz em off de Fernando, o papel do gestual e do expressivo, na intensa caracterização dos personagens, auxiliados pelos enquadramentos dos rostos, de maneira notavelmente clássica, organizam boa parte do direcionamento do ponto de vista da narrativa, que se não é o de Fernando, possui claramente identificação com suas posições. Fernando e Lili são fortemente caracterizados pela transparência de seus propósitos e intensões em suas expressões, bem como

em sua relação mútua. Fernando encarna a postura respeitosa, de expressões sérias, juntamente a posições inabaláveis. Entre o ar reflexivo e compenetrado, o personagem é construído de maneira a passar confiança ao espectador.

É também a confiança de um professor, que, em momentos iniciais do filme, discursa para seus alunos, futuramente professores, atentos a sua fala sobre o “mandato” que deverão cumprir. Em um primeiro plano nesta sequência, com câmera desde o fundo, a sala de aula é tomada em quase toda sua extensão, o espectador se encontra no lugar análogo ao da última carteira. Logo em seguida, apresenta-se um primeiro plano de Fernando que, preparando-se para iniciar a aula, decide falar “sobre a vida”. Quando inicia sua fala, o lugar do espectador encontra-se novamente em meio às carteiras e às cabeças de demais alunos, para, em seguida, termos uma alternância de planos entre Fernando e os rostos silenciosos da turma. No discurso que se segue, Fernando aconselha-os a não pregarem doutrinas fechadas, mas a mostrar, fornecer informações e métodos para que seus alunos possam pensar criticamente. E, sobretudo, a buscarem despertar neles a “dor da lucidez, sem limites, sem piedades”.

Qual seria a função dessa sequência em meio às cenas iniciais do filme? Apresentar filiações políticas do personagem não nos parece necessário: seu desprezo por doutrinas fechadas já se fizera presente momentos antes em sua discussão com o reitor. Os planos clássicos, alternados lentamente, o silêncio que encerra a sequência, o olhar compenetrado dos alunos e a firmeza com que Fernando se exprime sugerem um consentimento da própria narrativa com seu discurso. Uma leitura bastante plausível é que ao convidar os alunos a despertar o “dolor de la lucidez”, Fernando e, por meio dele o próprio filme, parece estender também esse convite aos espectadores, cujo ponto de vista, se encontra com o da turma em sala de aula em diversos momentos. Esse sentido é reforçado pela significação da própria sala de aula e do lugar análogo que em muitos momentos ocupam turma e plateia do cinema. Anunciasse ali uma forma de se abordar questões, que serão trabalhadas com um viés de diagnósticos, mas sem que soluções ou saídas claras sejam apresentadas. Estamos diante de uma proposta de filme elaboradora de um discurso que veicula explicitamente uma mensagem política, sem que, no entanto, pareça apontar um caminho específico para a ação no mundo. E nela, Fernando (tal como Aristarain) aparecerá identificado



claramente com o campo das esquerdas políticas, sob a marca da derrota, mas uma marca da derrota muito mais ampla do que a que vimos anteriormente.

Iniciamos pela discussão dos diagnósticos elaborados em torno de uma experiência do presente que transcende as fronteiras Argentinas, mas não as anula, considerando quais valores estão em conflito nas oposições do melodrama. Em seguida, nos deteremos na ausência de expectativas e limitação do campo de ação dos personagens, que sugere uma diferença fundamental em relação às narrativas de derrotas políticas que aparecem em filmes dos anos 80. Para ambas discussões devemos apresentar os conflitos construídos na narrativa e atentar para os espaços articulados.

O drama é estabelecido pelo conflito inicial, nas primeiras sequências do filme, quando Fernando é aposentado forçadamente de seu ofício de professor de literatura, no contexto de corte de gastos públicos realizados pelo governo. O único antagonismo forte entre personagens se dará neste momento inicial, entre ele e o reitor, que aqui aparece como um representante do poder político, mas também do pensamento que justifica os cortes. A crise estoura em cena através do ensino e do descarte das humanidades e do professor, que teria opiniões muito fortes, segundo o próprio reitor.

Mas uma outra oposição também se estabelece entre Fernando e Pedro, seu filho, apontando para uma segunda crise. Não por interesses antagônicos, mas por escolhas, visões e valores distintos. Ela apresenta uma divisão geracional, separando a orientação entre pais e filho, apontando para uma limitação das possibilidades. Em meio a sua persistência e fidelidade em torno de princípios políticos, Fernando não se consola diante das escolhas do filho, que abandonara seus sonhos de escritor em troca de uma carreira estável na Espanha.

A essa representatividade dos personagens se articula uma divisão dos territórios nos quais o filme se passa – Espanha (Madri) e Argentina (Buenos Aires e zona rural de Córdoba). Em meio às diferenças e às aproximações, a representatividade dos personagens e dos espaços relacionados nos fornecem caminhos para pensar os diagnósticos de pretensão universal estabelecidos pelo filme, que abraça dois continentes que compartilham encontros e desencontros em suas realidades.

Buenos Aires é a cidade onde até então vive o casal, mas que com o aperto financeiro, após a aposentadoria de Fernando, torna-se o lugar de um futuro incerto. Tentarão se manter na cidade, ajustando as contas, reduzindo o gasto, mas não conseguem. A vida é cara e embora Fernando tivesse direito a receber um valor maior pela aposentadoria, decidem pagar-lhe apenas o mínimo. A cidade e as circunstâncias acabarão expulsando o casal.

Em toda parte do filme situada em Buenos Aires, predominam-se planos e sequências tomados em interiores – universidade, escritório, apartamento, cafés. Mas entre os poucos exteriores filmados e ainda no início do filme, quando Lili é apresentada ao espectador, um plano fixo nos mostra a passagem de um velho caminhão, seguido pelo Peugeot, também antigo, conduzido por Fernando, em uma rua com poças e lixo acumulados nos cantos. Estamos em uma localidade afastada do centro de Buenos Aires. Fernando estaciona o carro para buscar Lili onde trabalha, em uma casa de assistência (*Hogar del Hombre Nuevo*). A construção do estabelecimento é precária, formada por paredes improvisadas com telha de zinco. Logo sabemos que ali também os recursos são cortados, embora cada vez apareça mais gente buscando ajuda.

Esse espaço que Buenos Aires ocupa no filme torna-se mais interessante ao se considerar o contraste que é apresentado entre a cidade e Madri, onde vive Pedro e sua família e para onde viajam Fernando e Lili para uma visita (já paga pelas milhas acumuladas do filho). Em Madrid predominam as externas, com planos abertos de áreas prósperas, históricas ou “cartões-postais” da cidade. Imediatamente após a chegada do casal à cidade, são apresentados planos de uma grande avenida, rodeada de grandes prédios comerciais, e, em seguida, de ruas do subúrbio, por onde Pedro dirige uma Mitisubich nova, o que já nos indica que goza de boa situação econômica. Por sua vez, o lugar do subúrbio na cidade, onde mora a família de Pedro, está claramente invertido em relação à Buenos Aires. Os signos de conforto, casas novas e bem acabadas, jardins e piscina, são opostos aos signos de pobreza que vemos no subúrbio de Buenos Aires.

É importante considerarmos a dimensão que tem o ato de representar Buenos Aires em contraste com Madri ou, de forma geral, uma Argentina periférica em contraste com o “primeiro mundo”. Considerando a história das

imagens da cidade de Buenos Aires, a representação da cidade como uma capital europeia e vanguarda da modernidade na América do Sul possui uma longa duração na Argentina. Segundo Adrián Gorelik<sup>84</sup>, trata-se de uma imagem formada entre o centenário e a década de 30 e consolidada como um sentido comum na década de 50, que competiria com outras, seja como ideal ou como representação: a Buenos Aires americana ou a latino-americana. Durante os anos 1990, e mesmo antes, a figura da “Buenos Aires europeia”, bastião da modernidade na Argentina, seria confrontada pelos sinais de crise, com o fortalecimento da imagem da Buenos Aires latino-americana, embora já não como projeto, mas como destino: a insegurança, a blindagem do privado e a miséria crescente, sobretudo após a crise de 2001. Ainda assim, como observa o mesmo autor,

Indudablemente, la representación europea ha sido, de todas ellas, la más polémica en términos culturales y la más persistente, al punto de que todavía hoy sigue funcionando para muchos porteños y para muchos visitantes del interior y de otras ciudades del Cono Sur<sup>85</sup>.

Tamanha era a força dessa imagem que mesmo diante da elevação da pobreza, do desemprego e do subemprego a partir de finais dos anos 1990,

Como siempre, Buenos Aires capital ve como ajeno todo aquello que queda fuera de sus límites de “ciudad europea” y por lo tanto, identifica como “invasión” la aparición de algunos de esos rasgos de otredad (la pobreza, la informalidad, la marginalidad)<sup>86</sup>.

Mais significativo ainda é o fato de que durante todo os anos 1990 essa representação se encontrava com outra, da própria Argentina ou pelo menos com uma promessa, bastante difundida desde o plano governamental durante o governo Menem, de que a Argentina estaria ingressando no “primeiro mundo”, um ingresso entendido sobretudo como sinônimo de aceder aos níveis de consumo dos países capitalistas mais desenvolvidos, como assinala Alberto Bonnet<sup>87</sup>.

Ao estabelecer um contraste tão forte entre as duas cidades, *Lugares Comuns* se afirmava na contramão dessas formas de representação. Pode se dizer

<sup>84</sup> GORELIK, Adrián. **Miradas sobre Buenos Aires**. Historia cultural y crítica urbana. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.

<sup>85</sup> Ibid., p. 73.

<sup>86</sup> Ibid., p. 274.

<sup>87</sup> BONNET, Alberto. **La Hegemonía menemista: el neoconservadurismo en Argentina**, 1989-2001. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008.

que boa parte do cinema argentino do período estava em contraste com aquelas formas de representação, ao colocar em cena a marginalidade, a miséria, a pobreza ou a criminalidade. Já se falou, inclusive em trabalhos sobre o cinema argentino, de um momento de crise da representação da “excepcionalidade argentina”<sup>88</sup> no contexto latino-americano e mesmo sobre um imaginário de “latino-americanização da Argentina”<sup>89</sup>. Em boa parte do cinema do período, a emergência de setores marginalizados e empobrecidos contribuía para afetar a imagem da excepcionalidade de uma Argentina, que diferentemente dos restantes países da América Latina, possuiria durante boa parte do século XX, uma população o predominantemente de classe média, alfabetizada, com amplo acesso a educação e um grau elevado de cidadania política. A distinção importante é que *Lugares Comuns* não busca mapear e registrar elementos de uma Buenos Aires empobrecida, como seria o caso dos filmes do NCA, mas realiza diagnósticos da dissolução dos vínculos e reforça os contrastes que inserem a relação entre Buenos Aires e o “primeiro mundo”. Em segundo lugar, seu foco não é propriamente imagens de miséria e marginalidade na Buenos Aires. Situada em torno de um casal de classe média em dificuldades, a crise entra no filme por outra porta e a dimensão do conflito estabelecido, como veremos, se concentra muito além do plano socioeconômico.

A leitura explicativa ou de diagnósticos se manifesta em diversos níveis, além da própria forma melodramática dos conflitos. Na argentina, o drama do professor é diretamente associado ao tema da retirada do Estado: uma aposentadoria compulsória que atinge o corpo docente e o não cumprimento por parte do Estado do direito que Fernando tinha de receber o montante pelo qual contribuiria. Mas o que mais aborrece o professor é justamente o fato de não mais poder lecionar, de ter sido tratado como alguém descartável, o que levará a se confrontar com o que admite ser a total falta de sentido de sua vida. Juntamente a esse aspecto, o conflito de valores que surge no seu relacionamento com Pedro aponta para o aspecto secundário da questão socioeconômica, diante da derrota tratada pelo filme. O antagonista de Fernando é o triunfo de valores de mercado e

<sup>88</sup> PAGE, Joanna. **Crisis and capitalism in contemporary argentine cinema**. Durham and London: Duke University press, 2009.

<sup>89</sup> COPERTARI, Gabriela. **Narrativas de desintegración y de justicia**: el cine argentino en el cambio de siglo. Tese de doutorado em filosofia. Georgetown University, 2001.

da sedução individual que são apresentados como o antagônico do sentido de comunidade que busca resguardar. O eixo central do conflito de valores que é estabelecido no contexto pós-menemista, com alusão a crise do Estado, dos direitos sociais e por fim a crise de um sentido de comunidade, opõe os princípios políticos de Fernando à sedução individual e ausência de senso de comunidade.

Se por um lado, uma parte da construção do diagnóstico enfatiza as diferentes experiências na Argentina e na Espanha, a crise de valores aproxima, a partir do foco na Argentina, todo o mundo contemporâneo, sentido que é fortalecido pela referência ao significado de 1789. Ocorre que ao lado das situações e experiências que marcam as diferenças, existe uma dissolução que parece ser compartilhada nos dois lados do oceano: para essa crise, nenhum lugar no mundo parece oferecer saídas. Se Fernando parece ser intransigente ao condenar com tanta veemência a escolha do filho em “vivir como un burgués”, abandonando seu sonho de escritor para se dedicar a uma carreira bem sucedida em uma empresa e assegurar um futuro “ilusório”, as imagens de Pedro parecem dar razão às falas do pai. Um casamento por comodidade e uma carreira que lhe oferece estabilidade mas não lhe deixa tempo para cultivar seus sonhos, tidos por Fernando como causa da infelicidade de seu filho – e eis o que tanto incomoda o pai –, são endossadas pelas imagens. As expressões de preocupação de Pedro são predominantes. E no momento da chegada dos pais em Madri, as imagens de desentendimentos do casal aparecem reforçando o sentido da avaliação da voz em off de Fernando. A emigração e o caminho individual terminam portanto sendo também recusados pelo filme como uma saídas possíveis para a crise.

Está claro que a película coloca em cena a questão do transnacional, extrapolando as fronteiras da Argentina dentro de duas gerações de uma mesma família com suas locações e o tema do fluxo migratório, o “exílio econômico” de Pedro – um “exilado dos 90”, mas também a recordação do “exílio político” de Fer e Lili, que nos anos 1970 viveram em Madri. Recordação e uma pausa no tempo incerto das preocupações que os aguardam, Madri é onde o casal passeia, faz compras, vive a cidade onde se sente também em casa, antes que retorne a Buenos Aires, de onde deverá sair definitivamente, mas para o interior. Devemos estar atento às exigências realizadas por uma coprodução internacional, como é o caso de *Lugares Comuns*: a presença de atores estrangeiros e locações na Espanha

servem para atendê-las. Mas o que mais nos interessa é o que é realizado com esse material. E aqui o transnacional é apropriado de maneira específica, em meio ao qual temos as representações fortemente contrastantes entre uma Madri de “primeiro mundo” e uma Buenos Aires periférica, que expulsa seus habitantes. Em meio à flexibilidade das fronteiras nacionais na “era da globalização”, temos a afirmação de diferenças de experiências que elas continuariam demarcar.

Nessa tensão entre o nacional e transnacional, o foco ainda é a Argentina. Assim, *Lugares Comuns*, ao abordar o transnacional através do contraste de situações nacionais distintas, parece intensificar um traço que Joanna Page observa como sendo um dos mais interessantes em algumas narrativas cinematográficas argentinas contemporâneas, entre as quais menciona inclusive *Martin (Hache)* (1997) também de Aristarain, isto é:

...a persistent concern with constructing the national in the force of the growing impact of globalized identities and, above all, the self-consciousness with many films negotiate between local and global meaning. While appearing to emphasize the dissolution of nation in globalized frameworks, many recent Argentine films have reappropriated discourses of transnationalism for the purpose of reasserting contemporary forms of national identity<sup>90</sup>.

Em meio aos fluxos transnacionais – de bens, de gente, de informação –, em meio a própria coprodução fílmica, em *Lugares Comuns*, estar na Argentina ou na Espanha, significa estar vivendo a experiência de uma crise ou não, ou pelo menos vivendo-a de formas distintas. Também significa ser ou não ser imigrante, ser ou não ser um “*sudaca*” (expressão bastante pejorativa para designar latino-americanos na Espanha, usada por Fernando ao lamentar a escolha de Pedro em viver na fora da Argentina). Atravessar o oceano naquele momento, deixar a Argentina, é estar fora da fronteira de uma forma de crise, como está Pedro, mas também demarca uma diferença entre o lugar do imigrante e do não imigrante. Por outro lado, não se escapa de uma derrota que envolve a todos. Finalmente, por alguma razão, Fernando e Lili não podem ficar em Madri, embora seu filho ofereça essa possibilidade e possua os meios materiais para tanto. Decidem

<sup>90</sup>[...uma preocupação persistente em construir o nacional em meio a força do crescente impacto das identidades globalizadas e, sobretudo, a autoconsciência com que vários filmes negociam entre significados globais e locais. Ao passo que parecem enfatizar a dissolução da nação em estruturas globalizadas, muitos filmes argentinos recentes reapropriaram-se de discursos do transnacionalismo com a finalidade de reafirmar formas contemporâneas de identidade nacional.] PAGE, Joanna. **Crisis and capitalism in contemporary argentine cinema**. Durham and London: Duke University press, 2009, p. 135.

retornar a Argentina para viver o seu “futuro incerto” e que de alguma maneira aponta para um vínculo ou um mandato indissolúvel.

Temos, assim, o cruzamento de dois “exílios” distintos, que também unem e separam duas gerações de uma família, em sua relação com Madri. O exílio político dos 70 foi substituído pelo exílio econômico dos 90. Mas agora, a reserva de valores presente em Fernando e Lili não se encontra em Pedro, ainda que este seja apresentado como uma vítima. As distinções são realizadas por uma série de duplas contrastante: Mitisubish/carro simples; boa remuneração/dificuldades financeiras; sacrifício de sonhos pessoais/persistência; união problemática/companheirismo. A própria perda dos valores que diferencia as gerações fortalece o sentido de uma perda, sobretudo como derrota política, que acompanha a narrativa.

Existe, portanto, a formulação de um diagnóstico amplo, que extrapola as fronteiras da Argentina, mas mantém um foco em sua experiência recente, onde a crise é trada como social, de direitos, mas, sobretudo, de valores, de sentido e orientação política. Nela a saída individual através do mercado é recusada pela narrativa para amenização dos problemas resultantes da derrota, mas sem que alguma saída ampla seja apresentada. No tocante às articulações com o contexto, sem que nos proponhamos a ler as mensagens do filme a partir de um contexto tomado a priori, é significativo que os dois aspectos do diagnóstico e da asserção política aqui traçados estejam na contramão de dois dos eixos centrais articulados que caracterizaria discurso e ações do menemismo durante mais de dez anos na Argentina em um período recente – e que ainda se apresentavam anos após o fim do mandato de Menem. Como assinala Maristela Svampa, durante os mandatos de Menem (1989-99), suas ações, que teriam grande apoio nos meios de comunicação

se encaminaron a replantear la relación con la sociedad a través de formas y estrategias que privilegian la ‘seducción individualista’, mediante la revalorización del triunfo individual, destinada a producir nuevos ‘mitos nacionales’ que recompusieran el tejido social: ejemplo de ello es el interiorizado mito de la Argentina como ‘primer mundo’, que el gobierno alimentó durante una década<sup>91</sup>.

<sup>91</sup> SVAMPA, Maristela. **El dilema Argentino: civilización o barbarie**. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Tauros, Almagura, 2010., p. 392.

Recusando a valorização do triunfo individual como saída para a crise, bem como enfatizando a negativa de que a Argentina não ingressou no primeiro mundo, demarca-se uma posição política em meio a um universo de discursos que, mesmo após o término do governo Menem e a vitória da oposição 1999, continuaria presente e apresentaria forte adesão até ao menos 2003, quando Carlos Menem teria considerável votação durante as novas eleições presidenciais.

A asserção moral encontrasse endossada nas posições de Fernando que, embora resistente às tendências do mundo contemporâneo, já não encontra forças ou possibilidades de atuar ou participar de qualquer força coletiva que possa induzir transformações amplas. Esse aspecto que de alguma maneira já figurava em *Um lugar enel Mundo*, mas onde o protagonista ainda persistia sobre as últimas batalhas, é retomado e intensificado em *Lugares Comuns*, em um espaço ainda mais reduzido. Um achatamento radical daquelas possibilidades encontra no casal um direcionamento quase interior.

A confissão de uma derrota aparece após o retorno do casal à Buenos Aires, quando Fernando e Lili necessitam enfrentar o desafio da perda de renda. Decidem vender o apartamento em que moram, mas não encontram compradores. Um amigo lhes apresenta o vídeo de uma chácara em Córdoba, cujo proprietário tem interesse em trocá-la pelo apartamento do casal. Durante o jantar, ao saber do trabalho do caseiro na chácara, indaga ao amigo: “¿querés que deje de pensar como pienso para hacerme terrateniente?”. “¡Se quedó en los 60!”, reprende o amigo. Ao que Fernando responde: “Me quedé mucho antes, ni Marx, ni Lenin, ni Cuba con Fidel y el Che. No pretendo cambiar el sistema. Pero la guerra la perdimos hace rato.” O que resta, “a lo sumo, una actitud moral, que nunca va a salir de la vida privada” A derrota de um sentido de pertencimento comum, estaria para Fernando em 1789.

O sentido de perda construído ao longo do filme é acompanhado por um diagnóstico do próprio protagonista da derrota política, dos ideais de 1789. Entretanto, Fernando não recorre ao passado como um referencial para a transformação futura da sociedade, mas como princípios que se voltam para suas relações em um campo mais próximo, cotidiano ou familiar. O mundo contemporâneo, com suas transformações recentes, aparece cada vez mais distante



das possibilidades de realização de um sentido de comunidade, que teria sido guardado pela promessa de “igualdade, liberdade e fraternidade”. Agora, a política se voltará para o campo dos princípios, paralelamente a constatação de uma perda que se faz enquanto diagnóstico de uma derrota. Mas a rearticulação de valores comunitários se tornará possível no campo dos princípios ou, considerando de outra forma, a partir do nível individual dos personagens.

Após Fernando se convencer da mudança para Córdoba, onde poderiam se dedicar a produção de perfume, temos o terceiro cenário do filme. A mudança para Córdoba é marcada por uma ruptura na atmosfera do drama do casal. Apresenta-se uma nova esperança. No primeiro momento em que no filme as imagens são acompanhadas por música, temos um amplo plano aberto da estrada, em uma região rural, por onde vem o carro de Fernando e Lili e, em seguida, um *traveling* em meio as imensas montanhas da região. A mudança de ambiente, somada a música e as imagens do carro que atravessa a estrada em meio ao verde das árvores e das montanhas produzem um efeito de renovação. As imagens da natureza oferecerá um outro contraste com Buenos Aires. E agora, na região rural de Córdoba, serão predominantes as locações externas. A paisagem é claramente valorizada nas imagens e torna-se cenário de contemplação e de reflexão para Fernando, e também para o espectador.

É nessa região rural de Córdoba, distante da capital (a Buenos Aires neoliberal?), onde uma tentativa de rearticulação comunitária é realizada, em meio a um mundo apresentado pela dissolução do sentido de comunidade. Fernando se recusa a ser um proprietário como outro e se propõe a transformar a chácara em uma espécie de cooperativa, dividir o trabalho e os rendimentos advindos da propriedade com a família de Demédio, o caseiro.

Seria apressado interpretarmos a mudança como a repetição de um antigo motivo romântico de fuga da crise, fragmentação e turbulência da cidade em direção ao campo. A saída que inicialmente a mudança parece significar será interrompida pela fatalidade do encontro de Fernando com a morte, diante da debilidade de sua saúde. A mudança para Córdoba não resolverá seus problemas de saúde, que parecem ter se agravado após sua aposentadoria e terminará por

tirar-lhe a vida. De fato, como observam Pedro Klimovskye Santiago Druetta<sup>92</sup>, o discurso de *Lugares Comuns* possui uma argumentação de ordem trágica: o personagem luta e resiste, mas as forças do entorno, da sociedade, são maiores e nem suas ações, nem seus valores serão suficientes para resolver o conflito. A lucidez que busca Fernando, em torno da qual gira suas reflexões nos passeios pelo campo não ilumina a sua possibilidade de viver, dirão Klimovsky e Druetta, enfatizando um encerramento, a ausência de saída dos conflitos, em meio às condições exteriores arrasam os indivíduos.

Mas como ler a morte de Fernando? Se a mudança não pode impedir a fatalidade e não ofereceu uma saída simples, é certo que morre obsessivamente fiel a seus princípios, cumprindo o objetivo a que se propôs. Mas o mais importante é que estes princípios também são compartilhados por Lili, que se torna então um personagem não menos importante do que Fernando. Para além das questões de gênero, que influenciam na construção de papéis distintos para o homem e a mulher na narrativa, *Lugares Comuns* nos lembra ao seu fim de toda importância daquela personagem, que fala menos que Fernando, mas não está menos disposta do que ele a seguir pelo caminho que escolheram. Ele sai de cena, mas ela permanece no seu projeto comunitário, permanece recusando acompanhar Pedro em sua volta a Madri. Lili despede do filho, que viera lá visitar quando da internação do pai por pneumonia, e retorna à chácara. Os últimos planos do filme apresentam Lili contemplando o campo pronto para ser cultivado, denotando resolução e persistência da personagem e amenizando o final trágico.

Por essa razão, pensamos que a dimensão trágica pode ser considerada de forma mais amenizada, quando ao fim, o filme acaba por endossar o valor em si dessa fidelidade à determinados princípios e valores políticos, mesmo voltados para um espaço restrito de ação. Afinal, dor não seria incompatível com a valorização da lucidez a que se propõe o personagem que pronuncia as duas palavras juntamente: “dolor de lucidez”.

---

<sup>92</sup> DRUETTA, Santiago; KLIMOVSKY, Pedro. El cine de Arístarain – três miradas y un relato sobre la Argentina. **X Jornada de investigadores en comunicación**, San Juan, 2006. Disponível em: <http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2006drdruetta-klimovsky.pdf> Acesso em 21 de novembro de 2013.

Mas se não se trata de uma repetição do motivo da fuga romântica, tampouco a atitude de Fernando, aludindo um recomeço comunitário se oferece como uma saída política, que permita ser lida em termos de indicação de transformação social. Primeiramente, a tentativa do protagonista encontra o olhar incrédulo de Demédio, que parece não entender sua proposta de divisão das rendas, bem como demonstra desconhecer o significado que a data de 1789 tem para Fernando e Liliana. Não questiona a proposta, mas ela permanece unilateral.

Em segundo lugar, a tentativa de um recomeço em uma chácara em Córdoba, através do estabelecimento de uma micro-comunidade, é significativo de um fechamento espacial e temporal do campo de ação. Distante da cidade, distante da política nacional, dirigindo-se ao interior da Argentina, é em um lugar afastado onde tenta-se reviver aqueles princípios. 1789, nome com o qual batizam a chácara, representa um conjunto de princípios perdidos, que se busca preservar em um espaço reduzido. Nada do passado é trazido para o presente como um algo gerador de um sentido futuro, nenhuma expectativa de transformação é abraçada por uma promessa que vem do passado. O emblema tricolor nada mais é para todas as derrotas da esquerda do que um princípio não-realizado. O futuro permanecerá sem promessas, senão ameaçador, no mínimo, sem expectativas de saída para as angústias do presente. Diferentemente de todo o referencial de passado que havia sido reivindicado como um passo para a realização de um ideal futuro, presentes em filmes realizados anteriormente e aqui discutidos mais acima, a referência a 1789, aparece de forma completamente distinta. Uma referência ao início da era política moderna é realizada, paralela ao desencanto das expectativas do presente, que marca justamente o término das promessas que investem de significado aquela data, sem que nada no filme nos permita ler referências a possibilidades da realização daqueles ideais.

Nos filmes do pós-ditadura, a política também entrava sob o signo de uma derrota, esta derrota se apresentava de forma transitória, passível de ser superada pelas armas da autocritica e do resgate de um mandato histórico, seja do peronista em sua ressignificação de esquerda (*Tangos..., Sur*), seja de uma crença na força tradição de liberdade e democracia que remeterá a ícones da independência (*A História Oficial*). Em *Lugares Comuns* a política é marcada por uma derrota que em nada sugere ser transitória, nenhuma possibilidade de transformação social é

considerada a partir de qualquer referencial no passado. As referências aos valores ou ideais que estariam presentes na promessa de 1789 são apenas valores e ideais, mas sem a promessa. No entanto, integrar-se ao mundo que os derrota, encontrar nele um lugar, tampouco será uma saída satisfatória sob o plano individual. Para Fernando e Lili, ela é impossível. Em Pedro, ela representa angústia e incerteza. O caminho percorrido por Fernando e Lili, que curiosamente, vai ao encontro do personagem de Dominici de *Um lugar em el Mundo*, embora em uma escala bastante reduzida, é a manutenção da comunidade no espaço restrito da própria propriedade que compram. O fechamento do espaço de ação é tão radical, que será apenas tornando-se proprietários e, portanto, no âmbito mais privado possível – onde falar em ação política, no sentido tradicional, oferece uma série de limitações – que podem viver de acordo com os princípios políticos que conservam.

Diferentemente dos filmes de Solanas e Puenzo, o presente nada tem de transitório e a derrota não se apresenta como passível de ser superada no âmbito da sociedade. Retomando as categorias de Koselleck, a experiência de uma derrota como permanência articula-se a uma aproximação entre espaço de experiência e horizonte de expectativa, que faz com que o futuro presente seja o de uma continuidade da derrota. O passado, por sua vez, não está ausente, o que distancia o filme de um “puro presente”, que Wolf veria como constitutivo de filmes do período. Ele constitutivo da identidade dos protagonistas, que o encontram em Madrid, onde estiveram exilados. Mas é reelaborado pela experiência como não realização das promessas de comunidade presentes em 1789. A temporalidade é atravessada por um sentido de continuidade das muitas derrotas do passado.

Um sentido de derrota permanente de projetos políticos preenche o espaço de experiência, enquanto o fechamento do horizonte de expectativa levará a ação e os valores para o campo interior, de modo que a política seja tratada enquanto princípios e a valorização de determinados princípios, independentemente de sua possibilidade de realização social, seja o centro do discurso político da narrativa.

Nesse sentido, o contexto é de uma derrota. Há a presença de uma crise econômica, mas há sobretudo, um contexto de escolhas, de retirada do estado e da

política como espaço de realização de projetos. Há o contexto da sedução individual vitoriosa e da ausência de um espaço de sentido comunitário ao qual só resta uma rearticulação em um espaço reduzido. Assim, é na contracorrente de um esvaziamento da política e da ascensão individual que se busca afirmar princípios políticos independentemente da redução radical de suas possibilidades de vitória.

Dessa maneira, *Lugares Comuns* guardaria a ausência da apresentação alternativas políticas de transformação global da sociedade ou mesmo expectativas de alteração de um contexto, mas ao mesmo tempo, mantém a construção intensiva de diagnósticos acerca da experiência contemporânea, argentina e mesmo mundial. Estas são apresentadas pelas distâncias que separam dois mundos, mas também pelo drama que os aproximam: A Argentina distante da Madri do “primeiro mundo” compartilharia com ela a dissolução do sentido de comunidade e uma sedução individual que não garante satisfação existencial. Além disso, o centro do conflito está muito além das tensões socioeconômicas. Fundamentalmente, ele se apresentará em torno das contradições entre um modo de vida, baseado em determinados princípios comunitários e as condições de um mundo contemporâneo.

Essas características – continuidade de diagnósticos com ausência de prognósticos de transformação social e demanda por valores e rearticulação comunitária em oposição a valores associados ao mercado – não constituem uma exceção em meio à produção cinematográfica argentina dos anos de virada do século. Assim como no filme do já veterano e consagrado realizador, os filmes de Juan José Campanella realizados entre 1999 e 2004, também atuando dentro de uma matriz clássica e com um impacto significativo de público naqueles anos, tendências próximas, embora com ênfases distintas, como buscamos abordar no capítulo seguinte.

## 3

**Quando o melodrama representa a generalização do mercado: ameaças à comunidade em *O Clube da Lua***

Ao situar no centro de seu argumento os obstáculos enfrentados pelos sócios para a preservação de um clube de bairro, *O Clube da Lua* (2004), de Juan José Campanella, focaliza uma experiência que atravessa grande parte do cinema argentino realizado entre fim dos anos 1990 e os primeiros anos do século. Referimo-nos às distintas formas de fragmentação social, através da dissolução de referências que fornecem bases a laços sociais mais ou menos orgânicos: a família, o bairro, o mundo do trabalho ou mesmo projetos políticos compartilhados. Filmes com distintas afinidades estéticas e realizados por cineastas de diferentes gerações variam entre se limitar a registrar a desintegração e focar a busca de indivíduos e coletividades para preservar algum sentido comunitário, ligado ao seu modo de vida ou a uma visão de mundo.

A experiência de desintegração é abrangente. *Em Lugares Comuns*, de Aristarain como vimos no capítulo precedente, é a perda do potencial para a realização da experiência comunitária no mundo contemporâneo e na Argentina em particular que está em jogo, restando aos protagonistas a busca pela rearticulação em um duplo interior: geográfico, longe da cidade de Buenos Aires, e pessoal, pela preservação de princípios. De forma mais explícita, *La Nube*, de Fernando Solanas, é o staff de um teatro que se debate contra a transformação do velho espaço onde atuam em um shopping center. A temática aparece também em *Conversando com mamãe*, de Santiago Carlos Oves, onde a família é simultaneamente o espaço da crise dos laços e de demanda de rearticulação: de um casamento em ruína, marcado pelos laços financeiros, o protagonista passa a recomposição dos laços com a mãe humilde e seu novo padrasto anarquista. Pode-se ainda mencionar o mercado popular em *Abrazo Partido*, de Daniel Burman ou o restaurante como espaço de encontro entre amigos em *Bar El Chino*.

Na bibliografia acerca do período, a interpretação de um cinema que trata da desintegração também é constante. Gozanlo Aguillar, centrando-se mais sobre filmes do Novo Cinema Argentino, fala de mundos em decomposição,

considerando mundo “como lugar real o imaginário que proporciona a sus integrantes códigos y afectos, ciertas herramientas materiales y conceptuales y un tempo y un espacio determinados”<sup>93</sup>. Mundo do trabalho, da família, uma comunidade ou um grupo, são constantemente apresentados em situação de desintegração. Nesse caso, de formas distintas dos filmes citados acima, permanece o registro de espaços onde os laços não se encontram constituídos, sem que seja abordada explicitamente a busca por sua rearticulação. Seria o caso de *Mundo Grúa* (Pablo Trapero), onde o mundo do trabalho se encontra desintegrado, e de *O Pântano* (Lucretia Martel), onde a família é o centro onde os laços estão em crise.

O *Clube da Lua*, de Juan José Campanella coloca a crise de um espaço de laços sociais no centro de sua narrativa, veiculando explicitamente, através do melodrama, a demanda por rearticulação comunitária em contraposição ao triunfo de posições favoráveis a expansão do mercado. Abordar os filmes de Juan José Campanella significa considerar o que havia de mais próximo, na Argentina, de um cinema industrial de massa, baseado no modelo dos grandes estúdios. Fartos em recursos, com um elenco de atores consagrados (Ricardo Darín, Eduardo Blanco, Mercedes Morán e Soledad Villani) e alcançando os maiores sucessos de bilheterias do cinema do país em 2001 e 2004.

Ao mesmo tempo, existe um certo padrão ou uma fórmula que acompanham os três filmes realizados por Juan José Campanella entre 1999 e 2004. Primeiramente, a abordagem de dramas sociais a partir de uma matriz melodramática, cujo intercâmbio entre drama e comédia, lágrima e riso, tributário do cinema de Frank Capra, é uma constante. Em segundo lugar, o intercâmbio entre o drama pessoal e familiar e a referência a acontecimentos políticos de escala nacional, já fortemente presente no cinema de massa argentino desde os anos 1980 e que encontra nos filmes de Campanella uma forma bem definida, onde a “grande política” aparece referida de maneira explícita. Por último, como buscaremos demonstrar, é constante a veiculação de um discurso fílmico onde a oposição central se dá entre os laços afetivos, sociais, comunitários e os valores de mercado como agentes de desintegração. Por essa razão, ao nos concentrarmos

---

<sup>93</sup> AGUILAR, Gonzalo. **Otros Mundos**: un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006, p. 7.

aqui em *O Clube da Lua* (2004), a consideração em menor escala dos filmes anteriores do mesmo diretor (*O mesmo amor, a mesma chuva* [1999] e *O Filho da Noiva* [2001]) permite-nos aprofundar e fundamentar reflexões sobre uma forma de posicionamento político presente naquele momento nos discursos de melodramas de grande circulação.

Optamos por nos concentrar em *O Clube da Lua* por ser onde se encontra, de forma mais definida, a demanda por rearticulação comunitária e uma plena integração ao modo melodramático. Isso nos permite explorar as relações entre certa sensibilidade política e melodrama.

Por sua vez, as referências explícitas ao contexto das transformações levadas a cabo durante a década precedente, pelos dois mandatos do presidente Carlos Menem (1989-1999), cujas políticas centraram-se na primazia do mercado, nos levou a reorientar o olhar sobre suas relações com o contexto. Caso tomássemos o contexto de forma a priori, seríamos induzidos a tomar como ponto de partida a maior crise socioeconômica vivida pela República Argentina, que tem seu ponto mais crítico entre 2001 e 2002. Mas, ao partirmos da análise do texto fílmico, considerando seu próprio contexto e o diálogo que estabelece em suas referências à experiência social de seu tempo, somos levados a considerar, em primeiro lugar, o significado que assumem no filme as reformas de mercado dos anos precedentes realizadas, sobretudo, durante o mandato de Carlos Menem (1989-1999). Assim, por um lado, a abordagem do filme aponta a forte referência presente daquela experiência recente. Por outro, essa experiência é tomada de uma forma particular, através da veiculação de um forte sentimento de perda que se concentra não propriamente em sua dimensão socioeconômica, mas sim como perda de valores, laços sociais e modo de vida, que teriam no mercado generalizado seu adversário principal. Essa constatação é fortalecida pela consideração de elementos em comum que atravessam também *O mesmo Amor, a mesma chuva* e *O filho da Noiva*, mas que se tornam muito mais explícitos e *O Clube da Lua*.



### 3.1

#### A memória de laços e valores perdidos

As primeiras sequências do filme introduzem, sem ambiguidades, um irresoluto sentido de perda, separando dois momentos distintos por 45 anos. No plano inicial do filme, uma tomada aérea recorta a partir de cima um homem subindo no pau de sebo, rodeado por uma multidão em sintonia, que o incentiva a tocar o sino. Aos poucos a câmera se move até enquadrá-lo ao lado do letreiro luminoso do clube “Luna de Avellaneda”. O plano é acompanhado pelo início do tango cantado, cuja letra falará do gênero musical e de sua elegância desconhecida pelos “esnobes”. Este plano é seguido por tomadas internas da quadra do clube e uma multidão é representada em diversos aspectos, através da alternância entre planos de conjunto e primeiro planos de anônimos. Entre danças de jovens casais, mesas de idosos e crianças brincando, o clube é representado como um espaço harmônico, onde se encontram as diversas faixas etárias. Pela inscrição em um cenário de fotografias, sabemos que o ano é 1959.

Em seguida, a esta comunidade reunida em um espaço de sociabilidade compartilhado é acrescentado um sentido de forte solidariedade. Quando uma mulher entra em trabalho de parto, a festa inteira para. O fato é anunciado ao microfone e um médico é solicitado, e o cantor, que também é médico, imediatamente se predispõe auxiliar. As palmas irrompem do silêncio que tomara o espaço e a quadra lotada é tomada em sua totalidade pelo quadro. Estamos aqui, é importante sublinhar, em um registro narrativo que se distinguirá do restante do filme. Em uma sintonia inverossímil, a multidão acompanha os acontecimentos. Temos um novo plano aéreo da multidão, agora de frente. Novamente em absoluto silêncio, todos se encontram com olhos atentos em direção ao quarto, localizado atrás do palco, onde a mulher está prestes a dar a luz. Diversos planos silenciosos de rostos anônimos marcam a espera. Então ouvimos o choro de Román recém-nascido e a multidão, tomada frontalmente, irrompe em aplausos e chuvas de confetes. Durante todos os planos desse momento inicial, uma intensa iluminação que contrasta com o restante do filme, é utilizada, sugerindo um brilho próprio do espaço e de seus frequentadores.

É a transição entre o último plano desse passado e o primeiro dos dias atuais, separados no tempo diegético por 45 anos, que gera, logo de início, um claro significado de perda. A transição é feita pela fusão entre dois planos, tomados no mesmo local e no mesmo ângulo: a quadra do clube enquadrada a partir da quina do teto. A festa luminosa, cheia de gente e a quadra decorada e com a pintura impecável vão dando lugar à imagem de uma quadra vazia, com a pintura desbotada, enquanto a música animada desaparece, predominando o silêncio melancólico. No centro da quadra apenas Román Maldonado (Ricardo Darín), com um rodo na mão e um balde, secando poças no chão, que logo sabemos se tratar de goteiras no teto.

Mas de qual perda estamos tratando? A primeira oposição é deveras sugestiva: a solidão melancólica de Román estabelece o contraste radical com a comunhão que o recebera 45 anos antes quando saia do ventre materno, para ligar-se imediatamente ao clube de bairro. Tudo aquilo que é destacado e exaltado nas primeiras sequências do filme pode ser lido como incluído nessa perda: o valor das formas de sociabilidade, o acolhimento de um espaço a gerações distintas, o espírito de solidariedade e cooperação. Mas também o vínculo identitário de um espaço de pertencimento, que o protagonista, e herói na estrutura melodramática, traz como marca de nascença: rompido o cordão umbilical e recebido pelo clube, o primeiro registro de Román se dá como sócio vitalício do mesmo clube, com sua carteira antecedendo sua certidão de nascimento.

Parte do sentido dessa perda e seus agentes causadores serão identificados ao longo da narrativa, mas a caída inicial é explícita. O espaço acolhedor não é mais o mesmo. Pode-se falar em nostalgia, mas é necessário problematizar um pouco essa primeira impressão considerando aspectos de significação da narrativa, que, se pode ser lida como uma idealização do passado, também pode ser lida como um discurso sobre a memória. Não existe mudança na textura da imagem que possa sugerir algum tipo de memória subjetiva de algum personagem. Mas o primeiro plano após a transição apresenta Román solitário, refletindo parado no centro da quadra até ser interrompido pelo chamado de um dos sócios. Ademais, é importante atentar para a mudança do registro narrativo. O registro inverossímil da primeira sequência, como apontamos, e as hipérboles expressivas dos atores de uma comédia clássica darão lugar a uma narrativa mais naturalista que, sem

perder sua dimensão cômica, cede um espaço muito maior ao drama. Tudo isso sugere um discurso sobre a memória presente no próprio filme, mais do que um discurso sobre o passado. O registro inicial, com os movimentos simultâneos da multidão, harmonia plena e os eventos que cercam o nascimento do herói, remetem-nos a um tempo de fantasia, que não pode ser diretamente lembrado pelos personagens, que não foram testemunhas oculares, mas pode permear uma memória transmitida. É como se o filme nos dissesse “hoje nós lembramos assim, sentimos falta disso e desejamos algo assim” mais do que “antes era assim e agora já não é mais”. O que as primeiras imagens de *O Clube da lua* nos apresentam são desejos do presente projetados sobre a memória de um passado e o destaque a elementos que fazem parte da memória daquele tempo e dos quais nos afastamos no presente.

No presente, há uma tensão entre a perda e a preservação dos laços sociais. Desbotado e esvaziado, o clube permanece como lugar de encontro, onde laços sociais duradouros ainda se fazem possíveis, mas enfrentam inúmeros obstáculos. Apesar da menção ao aperto financeiro dos seus sócios e ao trabalho que consome a maior parte dos seus dias, o clube é filmado como o espaço de encontro desapressado. É onde Román e Amadeo (Eduardo Blanco) retiram o aparelho do filho de Graciela (Mercedes Morán); onde escutam o conto de fundação do clube da voz de Dom Aquiles; onde Amadeo se dedica a pintar as peças de totó e a pequenos agrados às crianças. É apresentado também como espaço acolhedor, onde haveria lugar para todos. É este um dos significados da presença da pequena Dalma. Moradora de uma favela, simbolicamente separada do clube por um rio, Dalma é amiga da filha de Roman. Inicialmente preocupado com a frequência de não-sócios ao clube que já tinha problemas para pagar suas contas, Roman acaba por ir, ele mesmo, chamar Dalma para participar das aulas de dança no lugar.

Conforme atenta Gonzalo Aguilar<sup>94</sup>, o cinema argentino contemporâneo é fortemente marcado pelas diferentes figuras ficcionais do “nomadismo” e do “sedentarismo”, como signos complementares, que colocam em questão, a partir de diferentes enfoques a dissolução de lugares de pertencimento, sobretudo a família. Enquanto no nomadismo, com o deslocamento permanente dos

<sup>94</sup>AGUILAR, Gonzalo. **Otros Mundos**: un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.

personagens, sem um lugar ao qual retornar, seria apresentada a ausência de instituições de pertencimento, um lugar de partida ou de retorno, como a família, no sedentarismo, são representados a decomposição desses mesmos lugares de pertencimento e das formas de associação tradicionais. Em *O clube da Lua*, como nos demais filmes realizados por Campanella, estaríamos no campo desse sedentarismo.

Luna de Avellaneda é um desses lugares de pertencimento, que assim como a família de Román, vive sua crise. A partir do enfoque sedentário, o que surge é a tensão entre a perda, preservação e crise dos laços sociais. O clube possui uma memória, mencionada nas cenas iniciais e também revivida através das narrativas sobre o passado do clube, como a contada por Dom Aquiles e assistida pelos sócios, em um dos momentos de forte carga sentimental do filme: a inspiração fornecida por um lugar onde a lua era vista como em nenhum outro e inspirava sonhos realizados no passado por seus fundadores.

Trata-se aqui de uma característica que é fortalecida em relação ao filme anterior dirigido por Campanella, com roteiro também escrito por ele e Fernando Castets. Em *O Filho da noiva* (2001), é o restaurante familiar, fundado pelo pai do protagonista, que termina vendido a uma cadeia transnacional, que funciona como um lugar de pertencimento. Após ser vítima de um infarto, Rafael (também interpretado por Ricardo Darín), decide pela venda do restaurante. É marcante a operação de duas lógicas distintas, que opõe a concepção do restaurante apenas como um negócio que seria melhor manejado por uma cadeia especializada e aquela que evoca os laços dos funcionários e frequentadores e a memória do pai de Rafael. Após o infarto, Rafael é acolhido por uma festa surpresa no restaurante. Logo, em seguida, comunica ao pai o desejo de vender o restaurante. Embora não queira contrariar o desejo do filho, estressado com a administração do restaurante, Nino (Hector Alterio) inicia uma fala emotiva, lembrando a época em que ele e Norma, a mãe de Rafael, trabalhavam no restaurante. Enquanto a câmera se desloca lentamente, até enquadrar o rosto de Nino, fortalecendo a emotividade da cena, o fundador rememora a forma como se sentia realizado ao lado de sua esposa e na presença dos frequentadores do restaurante.

Assim, essa tensão entre perda e preservação de valores e de um lugar de pertencimento, já presente no filme anterior de Campanella ganha muito mais ênfase em *O clube da Lua*. Também aparecem de forma muito mais clara os conflitos entre as lógicas opostas, o desejo de rearticulação comunitária e a representação de seus adversários.

### 3.2

#### **Uma oposição de valores à generalização do mercado**

Um espaço de memória e pertencimento, construído pela colaboração coletiva, pela ausência da circulação de mercadorias e do lucro e marcado pela construção da identidade de bairro, pleno de passado, pode ser considerado o polo oposto do que Beatriz Sarlo considera como ponto culminante do “ócio de mercado”, última invenção urbana do mercado, que nas últimas décadas afirmou sua tipologia em diversas formas de consumo: o shopping center<sup>95</sup>. Construído em torno do ordenamento e da previsibilidade, que busca separá-lo da desordem urbana, destinado à exposição da mercadoria ao olhar passageiro dos passantes, o shopping center é marcado pela universalidade, pelo esvaziamento do passado e de referências locais. Um lugar de difícil estabelecimento de laços sociais, que concentrou cada vez mais os momentos de ócio da classe média urbana e tornou-se o destino de armazéns portuários, mercados locais, velhas estações de trem e até mesmo cárceres e escolas, a partir dos anos 1990.

Não é um shopping center que se apresenta como alternativa oposta a continuidade do clube, mas não deixa de ser significativa a escolha da proposta inicial de construção de um cassino para o destino do espaço. Lugar de apostas, onde as perdas e os ganhos não se dividem, socialmente restrito e apontando para a ausência dos laços que nutriam o clube, a sugestão do cassino, lida como ofensa na expressão que se desenha no rosto do protagonista, é significativa do antagonismo entre um lugar de pertencimento e a ausência dos vínculos familiares e locais.

---

<sup>95</sup> SARLO, Beatriz. **La Ciudad Vista**: mercancías y cultura urbana. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

Os clubes sociais de bairro, por sua vez, possuem uma longa história na Argentina e constituíram-se como relevantes espaços na cultura urbana de Buenos Aires. Inicialmente fundados por trabalhadores imigrantes como forma de sociabilização e instrumentos de ajuda mútua, os clubes sociais se expandiram durante a primeira metade do século XX enquanto espaços de fomento cultural e desportivo ao nível dos bairros, com a criação de dezenas deles apenas na capital de La Plata<sup>96</sup>. Após os anos áureos entre os anos 20 e 50, a partir das décadas de 60 e 70, os clubes enfrentariam uma série de dificuldades, entrando em um período de enfraquecimento. Tendo enfrentado cerceamento por parte dos governos ditatoriais e desinteresse no período de afirmação das políticas neoliberais, no momento atual

la situación en que se encuentran los clubes sociales es de absoluta exclusión, esto es, sus objetivos como institución no responden al modelo socioeconómico que se termina de implementar en la década del '90 que, como ya está demostrado, privilegia e incentiva patrones de comportamiento relacionados al individualismo y la separatividad en detrimento, por tanto, de tendencias sociales cooperativistas<sup>97</sup>.

Assim, o clube fictício Luna de Avellaneda se inscreve em um conjunto maior de clubes de bairro com uma história particular na Argentina contemporânea e que enfrentava um período de decadência fortalecida em anos recentes. Na realidade, o roteiro foi antecedido pela ideia de rodar um filme sobre uma partida entre duas equipes de futebol de um clube de bairro. Segundo o diretor, foi o contato com um dos clubes remanescentes – o Club Juventud Unida de Lavallol – que teria motivado a ele a seu co-roteirista Fernando Castets a contar a história de suas dificuldades e da luta de seus sócios para mantê-lo.<sup>98</sup> A forma de representar essa decadência e os agentes responsáveis, no entanto, são realizadas de forma particular pelo filme.

Ao longo do filme, o clube será atravessado por uma crise, que se inicialmente possui uma natureza econômica, tal como a crise pela qual passa a

<sup>96</sup> ROSBOCH, Maria Eugenia. Fomentar la inclusión: el club social como institución de raigambre popular. **Congreso de periodismo y medios de comunicación**. La Plata: PFyCS/UNLP, Mayo de 2012.

<sup>97</sup> Ibid., p. 4.

<sup>98</sup> CAMPANELLA, Juan José. Juan Jose Campanella: homenaje a los clubes de barrio. **La Nación**. 24 de Janeiro de 2004. Entrevista. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/566675-juan-jose-campanella-homenaje-a-los-clubes-de-barrio> Acesso em: 15 de agosto de 2013.

Argentina, em um plano mais profundo, há uma crise do que resta daqueles valores endossados nos momentos iniciais, demarcando um campo de conflito entre as ações do “espírito” comunitário e as da sedução individual, personificadas no antagonismo entre Román e Alejandro. Como buscaremos demonstrar, se existe uma referência à crise socioeconômica argentina, que afeta diretamente o clube e pode ser considerada um elemento de desequilíbrio, há uma referência ainda mais forte às escolhas políticas e a uma experiência de generalização dos valores de mercado, associadas à transformação por que passara em maior grau a sociedade argentina durante a década precedente. Dessa maneira, mais do que uma rejeição de natureza socioeconômica às consequências comumente associadas às transformações políticas dos anos 1990 e à eclosão da crise em 2001 (desemprego, pobreza, desigualdade social), é a partir de uma argumentação não econômica, com ênfase na defesa de formas de sociabilidade e laços sociais, vistos como prejudicados ou ameaçados pela primazia de mercado, que o discurso fílmico constrói uma crítica política à opção menemista.

É importante ressaltar que se o filme se insere no momento posterior à crise argentina de 2001, marcada pela recessão, intensa elevação da pobreza, instabilidade política e aumento dos protestos sociais, a escritura do roteiro e o início da produção do filme ocorrem também no ano em que Carlos Menem postulava nova candidatura presidencial, pautando-se em um discurso que ressaltava os feitos de seus mandatos anteriores e com grandes chances de vitória, como ressalta o próprio diretor<sup>99</sup>. De todo modo, existe uma forte referência no filme a um movimento de generalização do espaço e dos valores de mercado, como primazia da organização social e do discurso político, juntamente a uma dimensão alegórica que trata da Argentina.

A dimensão alegórica em torno da situação do país pode ser lida em diversos níveis da representação do clube, a começar por sua coloração azul e

<sup>99</sup>“El guion surge en 2002, en plena eclosión, cuando todo el mundo pensaba que Menem iba a ganar las elecciones y el centro del debate era precisamente en torno a la dignidad. Lo que más me ‘pegaba’ de aquel discurso es que daba por supuesto que la dignidad se había perdido, puesto que había que recuperarla. Encerraba este significado tan feo, porque no hay cosa peor que decirle a una persona que ha perdido su dignidad. En parte, la película surge de esta realidad”. CAMPANELLA, Juan José. Juan José Campanella: “Me equivoque al pensar que el cine no podía cambiar las cosas”. **El Cultural**. Entrevista, 21 de outubro de 2004. Disponível em: <http://www.elcultural.es/revista/cine/Juan-Jose-Campanella-Me-equivoque-al-pensar-que-el-cine-no-podia-cambiar-las-cosas/10505> Acesso em 17 de setembro de 2013.

branca, similar a da bandeira argentina, passando pelo fato de ser fundado por parte de trabalhadores imigrantes. Por sua vez, a própria narrativa endossa a alegoria do clube a representar a própria Argentina. Já com dificuldade para pagar suas contas, com déficit no recebimento das cotas devidas pelos sócios, o clube é multado pela prefeitura da cidade em um valor exorbitante, por não haver apresentado balancetes desde 1989, embora fosse uma instituição isenta de impostos. Assim, o clube encontra-se diante de uma dívida considerada injusta e impagável, tal como era vista por muitos a situação da dívida externa argentina. Por fim, como lembra Jens Andermann, a arena esportiva, pintada com as cores da bandeira nacional, é onde ocorre a assembleia decisiva sobre o destino do clube:

Here, the antagonism between Alejandro's slick managerial discourse about the need to 'adjust to the times', and Ramón's emotive response about the primacy of immaterial values over cash, is shot in a low pan that brings into tangible presence the elements of the space dividing them: the national flag and audience of listeners ('the people')<sup>100</sup>

É como respostas a essa situação do clube (e da Argentina) que se dividem, no filme, dois polos opostos, tratando os conflitos da nação a partir das polarizações do melodrama. Em campos de valores antagônicos, temos de um lado, reunidos em torno de Román, o membros da comunidade, sócios ativos do clube, que procuram uma saída que não sacrificasse o espaço, de outro, Alejandro, antigo sócio do clube e agora ocupando algum cargo político de nível municipal, que fala em nome da prefeitura e defende a proposta de venda do Clube a um grupo de investidores interessados na construção de um cassino no local. Alejandro encarna assim a representação dos vínculos entre o poder político e interesses econômicos de grupos privados. Alejandro, uma ameaça externa ao Clube - pois embora seja sócio já não mais frequenta ou participa de suas atividades -, personifica a opção de mercado ou, em certo sentido, a opção menemista. É o personagem vilão, na estrutura do melodrama, caracterizado pelos seus gestos calculados, com intenções pouco transparentes, o riso irônico e a dissimulação com que recebe as queixas dos sócios do clube na prefeitura. Sua primeira aparição, na prefeitura, é realizada com iluminação sombria e tomada

<sup>100</sup> [“Nesse momento, o antagonismo entre o discurso gerencial escorregadio de Alejandro, sobre a necessidade de “se adaptar à época”, e a resposta emotiva de Román sobre a primazia dos valores imateriais sobre o dinheiro, é filmado de baixo em uma panorâmica, que coloca em presença tangível os elementos do espaço dividindo-os: a bandeira nacional e a audiência dos ouvintes (‘o povo’).”] ANDERMANN, Jens, **New Argentine Cinema**. London: I.B. Tauris, p. 42.



distante, e seu escritório tomado em cores frias. Inicialmente se apresenta como amigo do clube, para, em seguida, propor a saída através da venda do espaço. Seduz membros da comunidade para sua proposta, com a oferta de criação de 200 postos de trabalho e, no drama familiar, paralelo ao do clube, subentende-se que seduz a esposa de Román.

Conforme o modo melodramático, há um maniqueísmo nas personificações do antagonismo da motivação transparente, sincera e generosa que busca combater e revelar interesses mesquinhos e ocultos. Por meio dele se estabelece uma vinculação com a política nacional: Román encarnando a transparência, falaria em nome do clube e da nação, enquanto Alejandro, encarnando a segunda, advogaria os interesses egoístas que visa vender a todos.

Em torno de Román, encontram-se membros do clube, professores, que embora atarefados e em dificuldades financeiras, dedicam suas horas vagas ao Clube. Embora Luna de Avellaneda não tenha mais o brilho de quando tinha seus 8 mil sócios, esses membros remanescentes preservam em sua participação um pouco do espírito comunitário perdido. Organizam aulas e apresentação de dança para as crianças, esportes para os jovens, mas é também um espaço onde os amigos se encontram. Amadeo (Eduardo Blanco), amigo próximo de Román e motorista de taxi como ele, encarna o personagem cômico e sensível, a contrapartida da seriedade do herói protagonista. Graciela (Mercedez Morán), professora de francês, sempre estressada, possui dificuldades para pagar suas contas, mas apesar de tudo e dos deslizes permanece empenhada na continuidade do Clube. O senhor galego “Dom” Aquiles, um dos fundadores do Clube, na casa dos 90 anos, funciona como espécie de reserva moral. É somente após a morte de Dom Aquiles, que se opunha terminantemente a proposta de venda do clube, que Alejandro consegue levar adiante sua proposta de realização de uma assembleia com os sócios para decidir sobre o futuro do espaço.

Pragmático, centrado em uma argumentação econômica, apresentando-se como racional, Alejandro é colocado na posição oposta de toda a construção da narrativa. Por diversas razões, pode ser lido como a personificação do programa levado adiante nos anos 1990 pelo governo Menem, que não sofreu muitas modificações com seus sucessores e que durante o ano de 2003 era novamente

proposto no cenário nacional. Ligado ao poder político e a interesses empresariais, a solução por ele apresentada diante de uma crise é a venda de espaço que representa uma coletividade para ser transformado em um espaço competitivo – um cassino -, uma microprivatização de uma micro-Argentina. Para tanto, prometia postos de trabalho e investimento de capital em Avellaneda.

O discurso de Alejandro é facilmente associável àquele sustentado pelos que tinham advogado e seguiam advogando as reformas econômicas dos anos 1990. No longo debate retratado na assembleia convocada por Alejandro, sua argumentação se centrara sobre a primazia dos benefícios econômicos que supostamente estariam garantidos pela venda do clube, com a oportunidade de realização de “bons negócios”. Após a expressão de reprovação de Román a um dos sócios que defende a proposta de Alejandro como um “bom negócio”, Alejandro defende que *“son lo sbuenos negocios los que tiran un país para arriba y no un romanticismo, perdóname, pelotudo, que nos llevó a la ruina”*. Ao mesmo tempo em que renega o romantismo que seria associado por ele à postura de Román, menospreza também as atividades do clube, em nome de um concepção particular de dignidade: *“Tenemos que recuperar la dignidad y la dignidad no se recupera jugando al Tute, ni haciendo pulseritas, ni piruetas como un tutú. La dignidad se recupera con trabajo”*. Apresenta-se ainda como buscando o melhor para todos, tal como Román, no entanto “desde la razón”, buscando-se apresentar como única possibilidade, de um lugar isento, enquanto a proposta contrária seria voluntarista e perigosa.

Durante os anos 1990, a Argentina passara por uma transformação sem precedentes nas relações entre Estado, sociedade e economia, a partir de algumas das mais radicais reformas de mercado pelas quais passava boa parte do mundo naqueles anos. Em linhas gerais, conforme o receituário, a transformação implicava ampliar a presença do mercado nos diversos campos da sociedade: privatizações de empresas estatais, serviços públicos e direitos sociais, flexibilização das leis trabalhistas, desregulamentação da economia, abertura das importações e corte dos gastos públicos. Recebendo grande adesão durante boa parte dos anos 1990, o discurso que acompanha o governo Menem, costumava apresentar como parasitário tudo aquilo que estivesse fora dos objetivos associados ao mercado: eficiência, produtividade, lucro.

Adoção de um discurso político centrado na eficiência econômica e nas potencialidades do mercado por parte do peronismo foi pesquisado por Ricardo Sidicaro, no que chama de “giro menemista”<sup>101</sup>. O Estado seria por ele apresentado como “ogro filantrópico” que premiaria a ineficiência deveria ser reduzido. Segundo Sidicaro, embora o liberalismo econômico se fizesse presente na doutrina que orientava o governo durante a ditadura (1976-1983), sua adoção pelo menemismo seria muito mais intensa, tendo seus membros buscado na “globalização” e no fim do “mundo bipolar” da época da guerra fria, os argumentos para a abertura comercial e financeira ao mercado mundial, desregulamentação do mercado de trabalho e a quase total privatização das empresas públicas. Em discurso de celebração do dia da indústria, no início de seu governo, pronunciava Menem:

basta a los monopolios y a los subsidios irracional! Basta a la trabazón burocrática y al gasto improductivo. Basta a la sobreprotección y a la ineficiencia. Basta al intervencionismo estatal, y a la complicidad de la incompetencia privada...<sup>102</sup>.

Elementos históricos do discurso peronista, como “justiça social” eram assimilados em uma proposta de “economia popular de mercado”. A temática da eficiência e da racionalização econômica se afirmava como elemento central do debate político a partir do menemismo, voltado sobretudo para a questão da produtividade econômica.

Na escala de valores, os discursos e as políticas pró-mercado, tendiam a eliminar ou relegar a um plano inferior, aquilo que não se insere no circuito econômico, elevando seu valor (de troca), enquanto produto diante de consumidores e clientes. Conforme Hermán Fair<sup>103</sup>, nesse discurso, que o autor caracteriza como utilitarista, o que não era lucrativo, era considerado inútil e não deveria receber atenção do Estado. Segundo Fair, o bordão usado por Menem diversas vezes em relação aos trens que deveriam ser fechados ou privatizados sintetizava uma lógica instrumental em que a mercantilização econômica se sobrepõe a outros interesses ou valores: “ramal que para, ramal que cierra”. Isso

<sup>101</sup> SIDICARO, Ricardo. **Los três peronismos**: estado y poder económico. Buenos Aires: Siglo veietuno editores, 2010.

<sup>102</sup> Ibid., p. 170.

<sup>103</sup> FAIR, Hernán. Por una economía con rostro humano. **Revista Persona y Sociedad**. v. 24, n.1, Universidad Alberto Hurtado/ ILADES Santiago de Chile, p. 85-109, 2010.

significava que espaços e bens, tangíveis ou intangíveis, que estivessem fora daqueles eleitos pelo mercado e suas relações, não encontrariam espaços entre as prioridades dos esforços e gastos.

A supremacia da argumentação econômica em Alejandro é outro aspecto que remete a orientação que seguiu a Argentina durante mais de uma década. Para Maristela Svampa<sup>104</sup> um dos traços mais notórios do neoliberalismo na Argentina seria a perda de autonomia da política e sua subordinação à economia. Inicialmente, ela era manifesta na retórica menemista, em nome da urgência da crise hiperinflacionária ou de “la situación desesperada”. Por um lado, a retórica sublinhava as reformas como de caráter inelutável e, por outro, ocultava o caráter político das decisões. Mesmo superada a crise hiperinflacionária e alcançada a estabilidade, o argumento seria utilizado ao longo dos anos 1990, sem encontrar resistência no maior grupo de oposição, de modo que “la afirmación de una ‘via única’ pareció encontrar una confirmación en la ausencia de un verdadero programa alternativo”<sup>105</sup>.

Por fim, reduzindo o problema do clube a alternativas entre bons e maus negócios, Alejandro busca apresentar sua proposta como a única que se baseia na realidade e na razão. Como aponta Hermán Fair<sup>106</sup>, em relação a forma como o discurso se afirmava, destaca-se a noção da política como gerência, apresentando diferenças ideológicas ou de princípios como superadas pela história, sustentando a defesa de uma gestão neutra, racional ou mesmo científica, que permitisse assegurar uma gestão econômica eficiente. Não se estaria fazendo política, mas gestão. Apresentando como ideologicamente neutra, racional e técnico-científica, o eixo da ação política é a economia, que, no entanto, é apresentada como separada da política ou somente afetada negativamente por ela.

Alejandro encontra-se, assim, como personificação das opções de mercado, não apenas em relação ao destino do clube, mas, em um sentido mais amplo, em relação à própria trajetória do país. E no debate que estabelece com Román não faltam referências ao que levou o país às “ruínas”. Em contraste com

<sup>104</sup> SVAMPA, Maristela. **La sociedad excluyente**: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo. Buenos Aires: Taurus, 2010.

<sup>105</sup> Ibid., p. 55.

<sup>106</sup> FAIR, Hernán. Por una economía con rostro humano. **Revista Persona y Sociedad**. v. 24, n.1, Universidad Alberto Hurtado/ ILADES Santiago de Chile, p. 85-109, 2010.

os demais personagens, sócios favoráveis à continuidade do clube, Alejandro, com um cargo estável na prefeitura e bem relacionado com grupos empresariais, não é retratado com qualquer sinal de aperto econômico. Enquanto os membros ativos do Clube, por sua vez, padecem em dívidas, economizam no que podem ou conduzem taxi por 12 horas diárias, unidos em uma situação de classe média empobrecida. Desse modo, o conflito abre também uma fronteira entre os que teriam perdido e os que teriam ganhado com a situação do país.

Elina Tranchini enfatiza a dimensão identitária das dificuldades socioeconômicas em filmes argentinos contemporâneos, destacando que para a classe média de *Luna de Avellaneda*, assim como para a de *Abrazo Partido* (Daniel Burman), “los problemas económicos configuran una matriz de identidad común, más importante como fuente de identidad social y de cohesión barrial y comunitaria que las diferencias étnicas, políticas, religiosas, y culturales”<sup>107</sup>. Assumimos parcialmente essas considerações sobre esse traço de identidade, chamando atenção para um aspecto fundamental: se os problemas econômicos descrevem uma experiência compartilhada pelos personagens, é em torno da descrição de um modo de vida e em nome dele e de seus valores que o filme se propõe a falar. Em momento algum, os personagens se empenham em uma saída comum para superar sua condição socioeconômica exterior ao clube. É apesar dela, apesar do aperto e da situação atarefada, que encontram tempo para se dedicar ao espaço. Por sua vez, se a ameaça é proveniente do poder econômico, também não se apresenta como um obstáculo ao padrão de vida em termos materiais. Assim, não é sem ressalvas que consideramos uma identidade centrada nos problemas econômicos. A identidade cultural, projetada sobre as formas de sociabilidade, os laços sociais e os valores que o clube representa no filme constituem-se como elemento central do discurso fílmico. O núcleo argumentativo do discurso situa-se na necessidade de preservação e reconstrução dos laços sociais e afetivos e é através dessa dimensão que o discurso centra sua rejeição à opção menemista. O argumento principal mobilizado no discurso fílmico, endossando a posição do protagonista no momento da assembleia final, parte da

<sup>107</sup> TRANCHINI, Elina. Tensión y glocalización en las formas de representación del cine argentino contemporáneo. In RANGIL, Viviane, (org). **El cine argentino hoy**: entre el arte y la política. Buenos Aires: Biblos, 2007. p. 126.

defesa de valores imateriais e mesmo da experiência sentimental, não mensurável “desde la razón”.

Antes da assembleia, todo discurso fílmico vinha na contramão de Alejandro e suas propostas. Tudo aquilo que é valorizado pela narrativa escapa a argumentação estritamente econômica de Alejandro. Como no “cinema de lágrimas”, a estratégia central de identificação – com um personagem, um lugar ou uma ideia - frequentemente opera pela mobilização emotiva. Um dos momentos mais destacados de clímax emotivo do filme, ocorre com as posições do espectador e do protagonista se confundindo, durante uma quermesse organizada pelos sócios no intuito de arrecadar dinheiro para saldar as dívidas do clube. Em uma interrupção do tempo da narrativa, após reagir em silêncio à indagação do filho sobre ao que o clube o levava, Román senta-se em meio à plateia para assistir uma apresentação de dança das crianças do clube. A sequência se dá como uma resposta do filme à pergunta do filho e funcionará como endosso do argumento final da Román em defesa do valor do clube. A música do número é *Sonho de Amor* do compositor romântico húngaro Franz Liszt (mais uma entre tantas referências mais ou menos explícitas ao romantismo). Entre as pequenas dançarinas encontram sua filha, Meca, e Dalma, a moradora da favela vizinha ao clube. Aos poucos a alternância entre planos abertos do palco e planos abertos da plateia vai sendo substituída pela de planos mais fechados, primeiro entre o rosto de Román e o das duas jovens, e posteriormente entre o rosto do protagonista e o de Dalma. O movimento de planos indica o direcionamento do olhar de Román para Dalma. Nesse momento, a música, que vem em um crescente, se torna mais intensa e os olhos de Román se tornam cada vez mais marejados, enquanto um sorriso vai ocupando o rosto da jovem. Há aqui uma realização do elemento da trama que trata do vínculo entre Román e Dalma, mediado pela dimensão do sentimento. Inicialmente Román apresentara preocupação quanto a presença de não-sócios como Dalma ao Clube. Mas posteriormente, ele mesmo passara a chamá-la para as aulas de dança. Não é pouco significativo, pois o ritmo do filme é interrompido para um momento de contemplação. Em resposta à indagação do filho, a narrativa responde, com a emoção causada pelo sorriso de Dalma.

Esta e outras passagens do filme aproximam-se do que Herman Feldman identificou como “momentos contemplativos”, considerando imagens que

circulam dentro da diegese cinematográfica e que “*interrumpen el curso cotidiano de los personajes, invitan a una detenida observación por parte de ellos y los mueve a desarrollar una reflexión particular*”<sup>108</sup>. Segundo Feldman, alguns filmes argentinos apresentariam esses momentos, nos quais as imagens contempladas remetem à base de sustentação dos laços sociais que entraram em colapso. Em *O Clube da Lua*, o sorriso de Dalma envia a mensagem: mesmo passando fome, vivendo uma casa bastante pobre, ao lado de um rio poluído, no clube, Dalma “encontrou um lugar”. Esse sorriso tem valores e fornece sentido ao engajamento de Román. Quando da realização da assembleia, a primeira ação de Román ao chegar na quadra é colocar Dalma sentada de frente para Alejandro. Em nome dela, que lá teria encontrado um lugar e seria feliz, fala mais de uma vez.

É verdade que nesse ponto, o filme termina por representar uma união de uma classe média empobrecida e dos pobres, com um protagonismo e uma heroicização dos primeiros, relegando um papel passivo aos segundos. Segundo afirma o diretor em entrevista, teria sido importante para se contar a história

darnos cuenta que la clase media, que es de la que yo hablo porque es la única que conozco bien, que siempre tuvo veleidades de clase alta, advirtió que está más cerca de la baja que de la alta. Eso crea un movimiento de reevaluar los movimientos de solidaridad, o el salvase quien pueda, que también es un reflejo<sup>109</sup>.

Nessa união entre classes média e baixa, focada a partir do olhar da primeira, é enfatizada a reivindicação não do pão, mas de uma cultura de solidariedade. Em contraposição ao cálculo racional e à fala preparada de Alejandro, Román se deixa entusiasmar, demonstra empolgação e entonação sincera na defesa do clube. Todo posicionamento de Román é demarcado por uma argumentação centrada em valores e em uma função do clube como espaço de sociabilidade, vindo ao encontro do sentido de perda construído pela narrativa desde seus momentos iniciais: “*La gente venía acá al club, a encontrarse con sus amigos, a preocuparse por el otro. Vivía, vivía en el club. ¡Ahí está, es eso, vivir, no sobrevivir!*”. Contra Alejandro, que alega falar “desde la razón” e que associa a

<sup>108</sup> FELDMAN, Hernán. La f(r)actura de la imagen: crisis y comunidad en el último nuevo cine argentino, RANGIL, Viviane, (org). **El cine argentino hoy**: entre el arte y la política. Buenos Aires: Biblos, 2007, p 90.

<sup>109</sup> CAMPANELLA, Juan. José. En Argentina no hay éxito comprado. **Clarín**, Buenos Aires, 16 de Maio de 2004, Cuaderno “Espectáculos”, p. 8-9. Entrevista., p. 9.

postura de Román a um romantismo que teria levado o país a ruína, o protagonista ira buscar legitimidade no que não é racional e, sem negar o romantismo, lembra que este se encontra em desuso há muito tempo. Considerando a música de Fran Lizz e da associação convencionalmente apresentada entre romantismo, sentimentos e valores não racionais, esta não é uma referência menor no filme. No clube, Román argumenta que Dalma encontrou um lugar, que foi possível conhecer pessoas como Dom Aquiles. Romantismo e razão são postos em planos separados por ambos, mas o valor do que não cabe no campo da razão é defendido por Román. Mais uma vez, a valorização dos sentimentos e das emoções como componente da experiência é um ponto de convergência entre o filme e o protagonista.

Rejeitando a noção de que é necessário recuperar a dignidade através do trabalho, acrescenta uma crítica às promessas de realização dessa dignidade no mercado de trabalho e de consumo.

Yo no sé ustedes, pero yo no tengo que recuperar mi dignidad porque todavía no la perdí. Estuve a esto, lo reconozco [gesticula fazendo um sinal de pouco com a mão], pero todavía no la perdí. Porque, cuando allá afuera compré la idea del laburito que después perdí, o la licuadora que se me quemó o la casetera que me terminó aburriendo como un pelotudo, acá adentro yo seguía siendo el mismo tipo y me sentía el mejor amigo, el más admirado, el más querido, igual que Dalma, y todos los otros. Y eso algún valor debe tener, ¿No?

Aqui, a fala do protagonista encontra os vínculos comunitários com os quais o clube fora representado em todo momento da película, contrapondo-os à estratégia de sedução individual através do consumo, tão caras ao menemismo, e apresentadas aqui como uma ilusão que vinha sendo vendida. É fundamental notar que na Argentina, a defesa do legado do governo Menem, era feita com destaque dado ao consumo, apresentado como consequência do controle da hiperinflação. Alberto Bonnet analisa uma série de curtos *spots* televisivos, durante sua campanha de reeleição de 1995, “abiertos y cerrados por un sonido semejante al que producen las tarjetas de crédito cuando pasan a través de las lectoras”<sup>110</sup>. Todos remetiam, de formas distintas, a dupla estabilidade/consumo. A consigna “ingresar al primer mundo” era expressa como sinônimo de aceder aos padrões de

<sup>110</sup> BONNET, Alberto. **La Hegemonía menemista**: el neoconservadurismo en Argentina, 1989-2001. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008. p. 264.



consumo do mundo desenvolvido. Em 2003, uma série de cartazes da campanha de Menem, que visava retornar a presidência, eram apanhadas por interrogações com referência ao consumo: “com quien pudimos viajar y conocer?”, “com quien podia pagar en cuotas?”, “com quien teníamos aceso al crédito?” Assim, Bonnet destaca a importância de se considerar a forte presença cultural do consumo e seu valor no discurso menemista.

Assim, a crítica política presente no filme é fortemente carregada por uma crítica de valores e práticas que são vistos como próprios daqueles anos. Nesse sentido, o filme opera em meio a um contexto de discursos no qual a experiência das transformações dos anos 1990 é incontornável. Como narrativa de uma ampliação do espaço de mercado desestruturando laços sociais, o filme apresenta uma forma de contraposição política a essa experiência ancorada fora do eixo socioeconômico e apegada, em uma demanda por formas de sociabilidades que escapem aos valores de mercado.

O diretor e co-roteirista Juan José Campanella, apresenta a valorização do espaço comunitário no filme em contraposição direta ao individualismo, que atribui em parte às ações governamentais:

Creo que salvando el caso argentino, [o filme] también habla de la dignidad general del momento. Es algo propio de la última década dar énfasis al individuo, tanto desde el plano gubernamental como el personal. Nos hemos concentrado todos en la adquisición de cosas y nos hemos encerrado en nosotros mismos.( ...) Ocorre a nivel mundial. Argentina lo tomó todo de golpe y exageradamente y explotó, claro. Quizá eso sirve para avisar al resto del mundo, como caldo de cultivo de un virus que amenaza a todos<sup>111</sup>.

Nesse sentido, a explosão da crise em 2001 e suas consequências sociais fazem parte do contexto do filme. No entanto, é principalmente um contexto em que se faz presente uma experiência recente de intensa transformação nas políticas e nos discursos, que a análise dos conflitos do filme nos remete. Por sua vez, esse contexto é referido de maneira específica pelo filme, no qual se sobressai a representação de um conflito entre concepções opostas das relações sociais e uma

<sup>111</sup> CAMPANELLA, Juan José. Juan José Campanella: “Me equivoque al pensar que el cine no podía cambiar las cosas”. *El Cultural*, 21 de outubro de 2004. Entrevista. Disponível em: <http://www.elcultural.es/revista/cine/Juan-Jose-Campanella-Me-equivoque-al-pensar-que-el-cine-no-podia-cambiar-las-cosas/10505> Acesso em 26 de agosto de 2013.

rejeição de sua submissão à generalização do mercado. A existência de um tratamento do político que se opõe no plano dos valores ao projeto político levado a cabo, sobretudo, a partir dos anos 1990, pode ser ainda evidenciada se considerarmos os pontos de contato que *O clube da Lua* possui com os filmes anteriores de Campanella, realizados antes mesmo do colapso de 2001 e nos quais nenhuma sinalização de uma situação de empobrecimento se faz presente.

Em *O Filho da Noiva*, o conflito entre os bons negócios e o espaço de pertencimento encontra-se subjacente às escolhas para o destino do restaurante. A venda do espaço de memórias e vínculos sociais a uma cadeia transnacional remete novamente às tendências políticas que precederam à crise argentina. Quando Rafael comenta a possibilidade de venda do restaurante, mencionando a possibilidade de um manejo mais eficiente por parte dos compradores, indaga a seu pai se não era justamente por um mundo mais eficiente que ele lutara no passado. Após uma expressão de reprovação, o pai afirma que se tratava de um mundo melhor e não “mais eficiente”.

Retrocedendo mais dois anos, em *O mesmo amor, a mesma chuva*, de 1999, é significativo que o auge da crise moral do anti-herói, protagonista do filme, ocorra paralelamente a seu momento de maior estabilidade econômica. Narrando a trajetória do escritor Jorge Pellegrine (Ricardo Darín), no cotidiano da redação de uma revista de variedades, nas dificuldades da escrita e no seu relacionamento com Laura, a história recente da Argentina aparece muito mais do que um pano de fundo, penetrando a escala reduzida das relações humanas. Um repertório simbólico de uma memória que vai dos anos da ditadura militar (1976-1983), passando pela redemocratização e a ascensão de Menem, informa não apenas uma demarcação cronológica, mas também a atmosfera que envolve os personagens. A pontuação é feita através de uma televisão que se encontra na redação da revista apresentando imagens que remetem a momentos distintos: Guerra das Malvinas, redemocratização, a anistia de Alfonsín aos militares, a posse de Carlos Menem. Assim, na Buenos Aires de 1980, medo e hesitação atravessam a vida dos personagens durante a ditadura. Nesse momento, a censura, o medo e a direção da revista são adversários de sua realização enquanto escritor. No campo de sua relação amorosa, Laura estimula Jorge a se dedicar com profundidade aos contos, contra as “pieguices” da revista *Coisas*, mas o casal

acaba rompendo. Com a redemocratização, a vida dos personagens é tomada por uma atmosfera de abertura de possibilidades. A revista *Cosas* passa por mudanças, Jorge não aceita trocar os contos pelo posto de crítico que lhe oferecem e abandona a revista. Consegue finalmente escrever o conto que há muito tentara e não conseguia – um acerto de contas em nome de um amigo, perseguido nos anos da ditadura e abandonado pelos colegas da revista.

Nesse registro narrativo, no qual as referências ao destino do país encontram-se associados ao dos personagens, o que mais nos interessa aqui é representação do personagem nos anos 1990. Nesse momento, a crise pessoal de Jorge atinge o limite. A forma como é realizada a passagem de 1987 para “los 90” é extremamente significativa. A última sequência dos anos 1980, termina com o enquadramento do rosto de Laura dentro de um taxi, afastando-se de Jorge após um encontro momentâneo. A transição é realizada através da imagem televisiva de Carlos Menem vestindo a faixa presidencial. Na primeira sequência seguinte, a legenda “los 90” indicando não mais um ano específico mas todo um período. A transição é intermediada por um signo a representar uma década e seus valores: Carlos Menem. A transformação de Jorge é radical, enquanto aparece a legenda a indicar os anos noventa, apresenta-se um bar e logo em seguida, o enquadramento do rosto de Jorge revela uma expressão fria de indiferença. As roupas de luxo contrasta com o vestuário mais simples dos momentos anteriores. Bebe um licor e porta um celular, tratado como signo de riqueza. Está à espera de Manlio, um antigo conhecido e admirador de seus contos, que possui uma peça de teatro em cartaz. Com o diálogo que se segue descobrimos que Jorge, que havia se tornado crítico de *Cosas*, está interessado em cobrar de Manlio 500 pesos para escrever uma crítica positiva acerca de uma peça que não lhe agradara. O sentido dos anos 1990 intermediado por Menem é claro: a crise ética, a negociação das convicções pessoais e transferências de relações humanas para o espaço de mercado. A angústia que tomara conta do personagem em seguida e o levava a cometer uma tentativa de suicídio ocorrer no momento que aparenta maior estabilidade econômica e nada tem a ver com o registro de uma classe média empobrecida presente em *O Clube da Lua*.

### 3.3

#### Diferentes vozes em uma narrativa

Ao destacarmos a centralidade de uma mensagem política na narrativa, gostaríamos de nos afastar do risco de vê-la de maneira uníssona, como uma mensagem fechada, em identidade plena com uma orientação específica. Pelo contrário, ao partirmos do filme para então considerar os pontos de contatos que estabelecem com discursos e orientações presentes no contexto, pensamos nele como um espaço de circulação por onde podem se hibridizar diferentes formas de representação e orientações em um discurso singular. Em outras palavras, é imprescindível considerar a polissemia da imagem e do texto fílmico.

Assim, embora estejamos destacando a presença da referência das transformações de um contexto anterior e os discursos associados, que permaneciam no presente, é bastante plausível a leitura do posicionamento de Román em defesa de uma reorganização através da autogestão, em uma assembleia local, como tributário dos novos movimentos sociais que emergiam nos anos de crise. Conforme Elina Tranchini, as narrativas dos últimos anos reconhecem a emergência do movimento social na Argentina e a politização de novos espaços, que posteriormente a crise, operaria ativando a mobilização local e comunitária e a reconstrução dos laços sociais<sup>112</sup>. Para a autora, *O clube da Lua* “pone en imágenes los sentimientos de pérdida colectiva y las relaciones de solidaridad entre vecinos de un barrio de clase obrera, cuando deben enfrentar los efectos de la crisis...”<sup>113</sup>. Jens Andermann também observa que a cena da assembleia, mais de uma vez, cita explicitamente a linguagem das *asambleas populares* que se seguiram as movimentações de dezembro de 2001<sup>114</sup>.

De fato, há uma notável emergência de novos movimentos sociais na Argentina, com forte apelo a práticas e valores comunitários que, no entanto, é anterior em alguns anos à irrupção de 2001. Entre 1997 e 2003, ocorre um processo de grande proliferação de clubes de troca, organização de

<sup>112</sup> TRANCHINI, Elina, TRANCHINI, Elina. Tensión y glocalización en las formas de representación del cine argentino contemporáneo. In RANGIL, Viviane, (org). **El cine argentino hoy: entre el arte y la política**. Buenos Aires: Biblos, 2007

<sup>113</sup> Ibid., p. 125

<sup>114</sup> ANDERMANN, Jens. Jens. **New Argentine Cinema**. London: I.B. Tauris & CoLtd.

desempregados, movimento de trabalhadores de empresas recuperadas (autogestão) e assembleias de bairro. Intercambio comunitário, economia solidária, questionamento da noção de que o direito de propriedade se sobrepõe a outros direitos (notável nas fábricas recuperadas) são alguns ideais presentes nesses momentos sociais a alimentar os debates e informar interlocutores em amplos espaços da sociedade<sup>115</sup>.

Por sua vez, a esfera da política institucional encontra-se desvalorizada no filme. Quando Román e Dom Aquiles se dirigem à prefeitura para tratar pela primeira vez acerca da dívida do clube, a sequência se inicia com um plano aberto de um hall de entrada, tomado com uma iluminação bastante sombria, enquanto os dois sócios ocupam um canto do quadro em uma dimensão pequena, à espera de Alejandro. Trata-se da representação de um espaço alheio aos cidadãos Román e Dom Aquiles, desintegrado ao seu mundo, em contraste com o clube. À essa representação soma-se a caracterização do político profissional, pouco predisposto em auxiliar os interesses do clube, as insinuações de Román acerca da transformação de Alejandro. Tudo na narrativa reflete um descrédito da política institucional enquanto possibilidade de solução de questões coletivas. O descolamento entre essa política e a atuação de Román também se manifestará na afirmação do protagonista: *“solo hago politica en el club”*.

É conhecida a perda de credibilidade nas instituições e nos partidos políticos que se segue a explosão de 2001:

En un primer tiempo, los grupos sociales que se manifestaron abiertamente como resultado de la crisis representaron una amenaza a la legitimidad de los partidos políticos. Canalizaron sus demandas por grupos paralelos a los partidos políticos lanzando la ahora famosa consigna antipolítica: “ ¡Que se vayan todos!” Si en febrero de 2000, el 72% de los argentinos opinaba que sin partidos políticos no podría haber democracia, en febrero de 2002, era sólo el 52%<sup>116</sup>

Mas além da adesão pontual à crise de representatividade das instituições e partidos políticos tradicionais, sugerimos também o que seria um movimento mais

<sup>115</sup> PALOMINO, Héctor et al. A política e o político nos movimentos sociais na Argentina. In: DAGNINO, Evelina; OLVERA, Alberto J.; PANFICHI, Aldo (Orgs.) **A disputa pela construção democrática na América Latina**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2006.

<sup>116</sup> LEGRAIN, Milli. **La crisis argentina de diciembre de 2001**. Debilidad institucional y falta de legitimidad del Estado. Departamento de Desarrollo y Cooperación. Departamento de Desarrollo y Cooperación Instituto Complutense de Estudios Internacionales. Madrid, 2004. - Documento de Trabajo: Desarrollo y Cooperación (DT-DC-04-08), p. 35.

profundo por trás do “*solo hago política en el club*”, que vem ao encontro da redução da escala espacial e temporal das possibilidades de ação política coletiva, observadas em maior grau no cinema de Aristarain, de que tratamos no capítulo anterior. A afirmação encontra-se relacionada a uma série de referências ao passado de militância estudantil de Román, sua retenção pela política e a presença de Alejandro do lado de fora da grade. A política é direcionada para o espaço local, para o clube, e já não se trata tanto de lutar para transformar a sociedade, mas de resistir para que algo não seja destruído. Por fim, com o clube sendo derrotado pela adesão dos sócios à proposta de Alejandro, há uma mensagem ainda mais restrita. Decido a acompanhar o filho para à Espanha, Román encontra sua antiga carteira de sócio de Luna de Avellaneda, entre brinquedos antigos, espalhados em um depósito. Com os olhos marejados indaga sobre o caminho para se realizar um novo clube, agora com os sócios remanescentes. A mensagem é clara: se não é possível mudar o rumo de todo o clube – e, por extensão, de toda Argentina – pode-se buscar uma rearticulação comunitária mais reduzida, com os sócios remanescentes.

Nesse aspecto, é interessante notar que algo semelhante ocorre com *O filho da noiva*, na referência a atuação política do pai de Rafael no passado, na sua luta por um mundo melhor que não é sinônimo de mais eficiente. O restaurante familiar, lugar de pertencimento, termina vendido a uma cadeia transnacional, mas um novo começo se dá com o pequeno restaurante da esquina.

Temos assim uma interessante relação paradoxal: o espaço da ação política é concentrado em uma escala local, reduzido a um âmbito de valores manifestos em uma escala quase privada, ao passo que o campo da vida pessoal é politizado, intrinsecamente relacionado às mudanças políticas em escala nacional, traço já notório em *O mesmo amor, a mesma chuva*, onde os caminhos da relação amorosa e a trajetória pessoal do protagonista aparecem marcados pelos rumos da nação. Em relação a esse filme, a penetração da esfera política no íntimo de uma comédia romântica e, portanto, de um filme “não político”, era notado e recebido com desconforto por parte da crítica cinematográfica argentina. Gustavo Noriega sustentava que “La intromisión del periodismo político en una comedia romántica no sería tan grave si no interfiriera en determinado momento de la trama,

sumiéndola en una traición irrecuperable”<sup>117</sup>. Refere-se então à virada ética do protagonista, quando se trata de representar a decadência moral do menemismo e a necessidade de sua rápida redenção para se adequar às regras do gênero. Para Noriega, “Campanella ha olvidado la lección numero un del cine de Hollywood: cuando se cuenta el romance de Jorge y Laura, nada es más importante que Jorge y Laura. Y muchísimo menos Galtieri, Alfonsín y Menem”<sup>118</sup>.

Pois essa penetração da política nacional na vida pessoal dos personagens que permeia os filmes de Campanella e causara estranhamento e desagradara setores da crítica cinematográfica, nos remete às questões da relação entre melodrama e política e o que ocorre quando o melodrama trata de representar a quebra dos laços sociais vistas como consequência das ampliações do mercado na vida social. Pois mais do que um erro de percurso, uma ocasional traição do gênero, essa persistência pode ser um indício de uma sensibilidade política melodramática que ganhara espaço no contexto argentino recente.

### 3.4

#### Melodrama e política

Há os que defendem um cinema muito alternativo, que chamam de independente ou cinema de arte e, obviamente, atacam o cinema industrial. Então começou essa falsa dicotomia entre a arte elitista ou a merda popular. Aparecemos nós, e o Fabián Belinski, com "Nove Rainhas", e mostramos o contrário.

(...) Não acredito nessa dicotomia de que ou o filme é comercial ou é de arte, que pode ser bom, mas tem a preocupante característica de espantar as pessoas dos cinema. O que aconteceu com a crítica nos últimos dez anos é nefasto. Mataram o cinema popular e entregaram o mercado de entretenimento aos americanos<sup>119</sup>.

Os filmes de Juan José Campanella se transformaram no que de mais próximo se pode considerar um cinema de massa na Argentina nos últimos anos. E seu formato atende plenamente todas as exigências do melodrama. Repete-se

<sup>117</sup> NORIEGA, Gustavo. A mitad de camino. **Revista El Amante Cine**, N. 91, p. 23, Outubro de 1999.

<sup>118</sup> Ibid.

<sup>119</sup> CAMPANELLA, Juan José. Campanella volta a encarar o sucesso. **Folha de São Paulo**, 31 de Julho de 2004, Ilustrada, Entrevista. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3107200423.htm> Acesso em: 12 de outubro de 2013.

assim uma tendência de longa duração na qual o cinema de massa é dominado pelo melodrama. A partir de uma perspectiva que envolve ampla estratégia comercial e articulação no mercado internacional, os filmes de Campanella se apropriam da crítica à própria generalização de mercado, trabalhando-a a partir da matriz do melodrama.

Isso parece afirmar o êxito de uma aposta que há algum tempo envolve o cinema latino-americano, independentemente das intenções do diretor (embora a citação anterior remeta a uma perspectiva similar). Recentemente, Alan Pauls<sup>120</sup>, comentando a incursão de Gabriel Garcia Marquez no cinema, na ocasião da morte do escritor, considerava aborrecida sua fórmula “Narrativa hollywoodiana + temas latino americanos”, que escutara durante um curso em Havana no ano de 1988. Hoje vitoriosa nos mercados regionais e como cinema de exportação, o legado maior que Alan Pauls, não sem desconforto, atribui a Garcia Marquez, seria cinematográfico e não literário. A condição da política na “narrativa hollywoodiana”, à qual se refere, é a mesma no melodrama:

Narrativa de conflictos fuertes, paroxística, basada en la identificación, inmediatamente legible, donde la materia política, si aparecía, sólo apareciera de manera indirecta, disfrazada, “traducida” a la jerga insospechable de los dramas personales, domésticos, familiares, etc.<sup>121</sup>

Assim, o debate sobre o melodrama e a matriz hollywoodiana no cinema realizado na América Latina – que se não são simples sinônimos apresentam uma convergência incontornável – continua a dividir os interlocutores nos dias atuais. Em *Clube da Lua*, em particular, nada falta de seus componentes: o drama familiar, a moral oculta a ser revelada, as dicotomias já caracterizadas no gestual e no expressivo, o herói, a vítima enganada, o vilão enganador e até mesmo o bobo da corte (personificado no personagem Amadeo). Por trás da enganação, o percurso de desvelamento de uma verdade cujo agente é o protagonista.

O movimento de revelação de uma “moral oculta” que o desenrolar da narrativa deve evidenciar e o preenchimento significativo dos gestos e expressões

<sup>120</sup> PAULS, Alan. Un fantasma latinoamericano. **Página 12**, 20 de abril de 2014. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9671-2014-04-20.html> Acesso em 22 de abril de 2014.

<sup>121</sup> Ibid.



mais banais, características centrais do melodrama, como quer Brooks<sup>122</sup>, manifesta-se na caracterização e no embate entre Román e Alejandro. O herói luta para desmascarar as intenções de Alejandro, que seduz a comunidade e Vero, a esposa de Román. O gestual e o expressivo, os gestos mais banais são pressionados para exprimirem significados, quando Román se mostra transparente e espontâneo, ao passo que o olhar de Alejandro aparenta dissimulação e cálculo. Embora o clube seja derrotado na assembleia final, Román conseguirá recuperar a admiração e a concordância de sua esposa e de seu filho, revelando à audiência a persistência de uma moral apesar da derrota. E por fim, o filme indica a possibilidade de rearticulação de um novo clube com os sócios remanescente, cumprindo assim a continuidade de uma reserva moral.

Conservador ou revolucionário, de esquerda ou de direita, como assinala Xavier, não é o conteúdo das polarizações morais que caracteriza o melodrama. Possuindo uma grande elasticidade no preenchimento de seus antagonismos, personificando em polos opostos seu conflito de valores, em personagens ou conjunto de personagens opostos, o melodrama “abriga e, ao mesmo tempo, simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de boa vontade”<sup>123</sup>. Em *O clube da lua*, como nos demais filmes de Campanella realizados no período, esse conflito é preenchido pela oposição entre comunidade e mercado, solidariedade e individualismo, laços sociais e atomização, emotividade e cálculo. Ocorre que ao colocar em marcha esses termos do conflito, *O clube da lua* representa uma ameaça à própria base sobre a qual se estrutura o melodrama: a sociabilidade e as solidariedades locais, do tempo familiar e da vizinhança, bem como a experiência emotiva.

Conforme Jesus Martin-Barbero<sup>124</sup>, o melodrama se assenta em dimensões da vida por muito desprezadas por certa razão política e instituições – desprezo ao

<sup>122</sup> BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**. Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess. London: Yale University Press, 1995.

<sup>123</sup> XAVIER, Ismail. **O olhar e a Cena: melodrama, Hollywood, cinema novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 93

<sup>124</sup> MARTÍN-BARBEIRO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009

qual o autor atribui sua força na América Latina. Por muito tempo, em outras searas, em uma separação do tempo do trabalho e o tempo “livre”, quase sempre com uma desvalorização do segundo termo, o bairro ou o espaço familiar e doméstico foram tratados respectivamente como simples dormitórios e espaço de reprodução da força de trabalho, enquanto o lazer e a religiosidade, como escapismos e alienação, e não como espaços constitutivos de identidade e reconhecimento. Coube ao melodrama explorar esse filão de “sociabilidade negada, economicamente desvalorizada e politicamente desconhecida, mas culturalmente viva”.

Dessa maneira, o melodrama atua em um tempo intermediário entre aquele da vida individual e o dos “grandes acontecimentos”,

entre o tempo *da história* – que é o tempo da nação e do mundo, o dos grandes acontecimentos que se dão na comunidade – e o tempo *da vida* – que é aquele que vai do acontecimento à morte de cada indivíduo, balizado pelos ritos que assinalam a passagem de uma idade a outra -, o tempo familiar é o que medeia e possibilita sua comunicação<sup>125</sup>.

É do drama familiar, de situações de desequilíbrio no ambiente local que o melodrama extrai a sua matéria-prima. Um espaço familiar que podemos entender em muitos casos como uma família ampliada, a incorporar os vínculos da vizinhança e das amizades, uma prática comum ou um espaço de pertencimento. A introdução de um desequilíbrio no ordenamento desses espaços não é uma novidade. O que *O clube da lua* coloca em cena, entretanto, é uma ameaça à própria existência do espaço, que em suas referências não se limitaria a uma família específica, mas esse espaço na sociedade como um todo. O que ocorre aqui, como fenômeno singular, é que essa esfera familiar não é apenas um espaço de mediação dos conflitos políticos. O drama familiar - no sentido ampliado de família, incluindo a vizinhança - se torna o motivo central de uma crítica política totalizadora, pois ele é tratado como diretamente afetado pela esfera da “grande política”, que atingiria aquilo que é base de sustentação da própria “família”. É o mercado representado como desagregador da própria matéria do melodrama, matéria que alimenta sua existência, que *O Clube da Lua* encontra no seu caminho e é justamente sua forma melodramática, que permite veicular uma sensibilidade

---

<sup>125</sup> Ibid., p. 307

política, que possui na mobilização emotiva em oposição à exclusividade do cálculo racional, um aspecto central de seu argumento.

Isso porque, ainda a partir da reflexão de Martin-Barbeiro, justamente por sua retórica do excesso, com a exibição descarada dos sentimentos, “exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores” – constantemente julgada como degradante pelos “espíritos cultivados” –, o melodrama conteria “uma vitória contra a repressão, contra uma determinada “economia” da ordem, a da poupança e da retenção”<sup>126</sup>. Ora, é justamente levando ao limite a exaltação sentimental, com o riso de Dalma e o choro de Román, que *O Clube da lua*, quase em uma metalinguagem, busca a cumplicidade do espectador, contra uma redução econômica e a desvalorização sentimental que encarnaria os argumentos de mercado, sustentados por um espírito de cálculo e pela contenção sentimental.

Como melodrama do melodrama, explorando todos os seus aspectos formativos, vinculando explicitamente o tempo individual ao tempo da nação, levando ao limite a mobilização sentimental, *O clube da lua*, veicula um discurso que nos indica uma sensibilidade política que se opõe melodramaticamente à generalização do mercado, associada às propostas políticas vitoriosas na argentina em anos precedentes.

---

<sup>126</sup> Ibid., p. 172

## Conclusão

Neste trabalho partimos de filmes argentinos de importante circulação nos anos de virada de século, tomando-os como fontes para investigar formas de tratamento do político presentes naquele momento. Não abordamos os filmes como simples resultados das intenções de diretores ou expressões de suas ideias impressas em películas. Tampouco os tratamos simplesmente como um produto visando o mercado consumidor, resultado de estratégias comerciais de grandes produtoras. De tudo isso, cada filme pode ter um pouco ou muito. Consideramos cada filme como um meio pelo qual são veiculados discursos, representações e imagens com suas próprias historicidades. Assim, foram, sobretudo, as narrativas cinematográficas, os processos de significação e os sentidos nelas construídos que nos interessaram, bem como os diálogos que os filmes estabelecem com o próprio contexto da linguagem cinematográfica e com aspectos do chamado contexto histórico.

Diante da heterogeneidade da produção cinematográfica argentina daqueles anos, recortamos um cinema melodramático, cujas narrativas são fortemente atravessadas por referências políticas nacionais. Assim, inicialmente tratamos da persistência de uma relação particular entre o melodrama e questões políticas no cinema argentino, desde pelo menos o fim da ditadura. Em meio às polarizações morais e às personificações de valores no âmbito familiar e local, tão caras ao “modo de imaginação” melodramático, filmes de grande circulação elaboraram discursos sobre a situação política argentina, oferecendo-se a leituras alegóricas sobre o país. São os casos de *Lugares Comuns*, de Adolfo Aristarain, e *O Clube da Lua*, de Juan José Campanella. É a partir da matriz melodramática que a explicitação de diagnósticos políticos – que estivera tão fortemente presente no cinema argentino de décadas anteriores – permanece nos filmes de Aristarain e Campanella. Não se abstendo em “bajar la línea” na interpretação, seus filmes apresentam a defesa de posições diante de conflitos políticos do presente, fazendo uso de uma construção de personagens que facilita a identificação ou a rejeição dos espectadores.

Vimos, assim, que os textos fílmicos considerados veiculam mensagens que se opõem à generalização do mercado como portador de valores e organizador das relações sociais. A análise dos filmes nos permitiu considerá-los como indícios da difusão de uma sensibilidade política que escapa à argumentação socioeconômica em voga em tempos de uma grave crise, quando o desemprego e o empobrecimento eram fortemente recorrentes em narrativas do período. Os filmes veiculam discursos que sustentam diferentes sentidos comunitários – laços sociais e afetivos, valores, modo de vida ou princípios políticos – representados como afetados pelos rumos da sociedade.

Foi partindo da consideração do material fílmico que tratamos de interrogar os diálogos que os filmes estabelecem com discursos políticos do presente e com elementos contextuais. Nessa trajetória, os filmes analisados nos levaram a considerar, em primeiro plano, a experiência de transformação de anos precedentes. Nessa perspectiva, as reformas e o discurso de mercado são referências centrais de um contexto indicado pelos filmes. Se a crise econômica, social e política pela qual passava a Argentina naqueles anos se faz presente, os filmes indicam, em primeiro lugar, um contexto de ampliação da esfera do mercado na vida social que remete a anos anteriores, sobretudo àqueles dos mandatos de Carlos Menem (1989-1999). Isto porque, em primeiro lugar, observamos no centro das narrativas, a construção de sentidos de perda que estão muito além do drama socioeconômico. Trata-se, sobretudo, de uma perda de valores na sociedade circundante, os quais personagens ou forças dentro das narrativas, sempre marcados pela derrota, lutam para resguardar. Em segundo lugar, porque a perda aparece provocada pela ampliação do espaço de mercado e pela sedução da ascensão individual, com acentuações distintas nos filmes.

Assim, entre *Un lugar en el mundo* e *Lugares Comuns*, realizados por Adolfo Aristarain, com cerca de uma década de diferença, podemos observar a intensificação da presença da derrota política e o deslocamento de um conflito socioeconômico, para um conflito centrado na preservação de princípios. Os protagonistas de *Lugares Comuns* buscam preservar valores comunitários, na escala reduzida de suas relações pessoais ou na propriedade rural que adquirem, reconhecendo a perda de possibilidades de articulação política coletiva no sentido de uma transformação social mais ampla. Fernando e Liliana são estruturados

como a própria reserva de valores, criando seu próprio espaço onde princípios políticos comunitários, que antes teriam sido apresentados como promessas do mundo contemporâneo, poderiam se realizar. O ato que realizam possui um significado quase tão explícito quanto radical: compram uma propriedade para, dentro dela, organizarem uma produção cooperativa, tentando incluir a família do caseiro que lá trabalhara. Paradoxalmente, o exercício da política é direcionado para o espaço privado de uma propriedade.

Como propulsor do drama do casal está a aposentadoria compulsória do professor de literatura Fernando, quando os cortes de gastos do governo atingem a educação e o ensino das humanidades. Em seguida, a retirada dos direitos sociais por parte do Estado, que não assegura o valor da aposentadoria que Fernando teria direito. Quanto aos conflitos, não é tanto através da vilania personificada que se impõe a rejeição do que seria uma representação da ampliação do mercado, mas através da personificação de um heroísmo de resistência. Enquanto isso, o filho do casal, é representado como vitimado pela sedução individual e pelos valores que assume, que embora tenha lhe permitido um bem-estar material, não lhe satisfaz existencialmente.

Por sua vez, nos três filmes dirigidos por Campanella entre 1999 e 2004, as narrativas transmitem distintos sentidos de perda, mas destacamos aqui a perda de lugares de pertencimento e dos laços sociais. O restaurante familiar em *O filho da Noiva* e o clube social de bairro em *O Clube da Lua* são os espaços ameaçados que enfrentam o dilema que separa valores comunitários e discurso econômico baseado na eficiência. Do restaurante vendido a uma cadeia transnacional a um clube com as cores da bandeira argentina e em crise por conta de uma dívida considerada ilegítima, ganha força a dimensão de uma alegoria da Argentina. Também é mais forte em *O clube da Lua* a construção de um sentido de perda. Ao inserir um capítulo de mais de sete minutos no início do filme, remetendo ao tempo áureo do clube, a narrativa se estrutura a partir do clima criado inicialmente e rompido pela transição melancólica para o tempo presente. A perda se desprende do que é representado nesse momento inicial: uma coletividade inverossimilmente harmônica e solidária.

Mas a perda é tensionada pela permanência do que ainda resta daquele espaço, que agora se encontra ameaçado. O conflito que tem as dimensões da polarização entre heroísmo e vilania, opõe as propostas de autogestão comunitária à renúncia e venda do espaço. Neste filme do mais destacado diretor argentino de melodramas das últimas décadas, a estrutura do melodrama é utilizada plenamente e o próprio sentimentalismo do melodrama é tema do discurso fílmico ao ser mobilizado contra o discurso gerencial do proponente da venda do espaço. Enquanto o discurso que sustenta os bons negócios apresenta um desprezo pelo que não seria racional, a experiência emotiva é exaltada como um valor em si, que assegura o argumento mais importante em defesa do espaço, mas que também pode ser lida como uma metalinguagem, em defesa do “cinema de lágrimas”. Assim, através da exploração das relações afetivas, mediando entre os espaços das solidariedades familiares e de bairro e o da política nacional, o melodrama de Campanella veicula uma mensagem política que se opõe, através da valorização das emoções, a um espírito de cálculo que aparece associado ao discurso de mercado.

Uma singularidade nos melodramas de Campanella e Aristarain é que os conflitos políticos da sociedade não são referidos apenas como analogias nos conflitos de âmbito local ou familiar. As trajetórias pessoais dos personagens aparecem como afetadas, interferidas e atravessadas diretamente pelos rumos políticos da sociedade circundante. Ao mesmo tempo em que os rumos políticos nacionais interferem, seduzem e atuam sobre a psicologia dos personagens, o campo de ação política aparece cada vez mais limitado. O espaço para a preservação de modos de vida, valores ou princípios políticos sofre uma redução de escala temporal e espacial.

Assim, notamos um deslocamento importante em relação a filmes que realizavam asserção política no contexto do pós-ditadura, quando a derrota tematizada era tratada como transitória, acompanhada pela veiculação de um imperativo de ação visando uma ampla transformação coletiva de escala nacional. Comparando a operação da temporalidade em filmes badalados dos anos 1980 de Luiz Puenzo (*A história oficial*) e de Fernando Solanas (*Tangos, el exilio de Gardel* e *Sur*) com filmes de Aristarain realizados a partir dos anos 1990, destacamos um notório fechamento do “horizonte de expectativa”. Nos filmes de

Aristarain, a derrota enquanto permanência se transforma componente do “espaço de experiência” e o presente em nada se apresenta como transitório, restando às expectativas políticas um espaço limitado de conservação de princípios. A derrota também será uma inevitabilidade em *O clube da lua*, onde a proposta de venda do clube, rejeitada pela narrativa, convence a maior parte dos sócios. Restam aqueles contrários a ela a possibilidade da formação de um novo clube, quase como uma sociedade entre amigos, apontando também para uma redução do espaço.

O passado ao ser referido com um significado de perda não mais aparece como parte de um processo de realização de promessas futuras ou referencial de um imperativo político a ser cumprido, enquanto realização de projetos de nação. Esse passado aparece dando lugar a um presente distinto, mas que não abriga qualquer aposta de transformação. Neste presente quase que permanente, restam aos personagens lutarem contra ameaças aos laços e valores comunitários que ainda poderiam permanecer em uma escala reduzida.

Juntos, os filmes do veterano diretor Adolfo Aristarain e do então jovem Juan José Campanella são alguns dos mais representativos de uma reafirmação do melodrama, como forma de tratamento do político mediado pelo drama familiar ou local. Como tais, veiculam discursos que tratam de consequências do que seria uma generalização do mercado nestes espaços sobre o qual o melodrama se estrutura: os afetos e os vínculos familiares e locais. Enquanto melodramas, no sentido que trabalhamos, permanecem como narrativas que articulam uma moral – uma “moral oculta” a ser revelada pelas ações dos personagens, em meio aos conflitos que vivenciam em um ambiente familiar, mas com referências a sociedade circundante. Nesses filmes, a manifestação dessa moral não se encontrará dissociada de princípios políticos que os personagens carregam, entre os quais se destacam o sentido comunitário em contraposição ao individualismo e a fragmentação dos laços sociais. Nessa direção, rearticulam uma moral na qual a política é direcionada para o campo dos princípios, a serem realizados em uma escala reduzida.

Tratamos de um momento muito distante daquele em que, segundo Peter Brooks, o melodrama se consolidara como forma de rearticulação de uma moral em um mundo que perdia as referências do sagrado e da monarquia. O modo de



imaginação melodramático, no entanto, manteve sua preponderância em diversas formas de narrativas no mundo contemporâneo séculos depois de sua emergência e consolidação. Conservou-se, com a flexibilidade que lhe é característica, como drama de uma moral oculta que se revela ao longo da narrativa. Nos filmes aqui trabalhados, esse “modo de imaginação” articula um espaço de princípios políticos, na própria esfera do drama familiar, ao passo que a política como esfera pública de atuação aparece de forma cada vez mais limitada. As possíveis relações entre o melodrama operando na rearticulação da política como conjuntos de princípios, centrados em uma esfera quase privada, e a limitação do campo de ação política na esfera pública, no momento histórico considerado, são campos sugestivos a serem explorados. Nos limites deste trabalho, indicamos a existência dessa relação em filmes do período, sem, no entanto, ter a pretensão de apontar uma tendência generalizante.

## Referências bibliográficas

- AGUILAR, Gonzalo. **Otros Mundos**: un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- AMADO, Ana. **La Imagen Justa**: Cine y Política (1980-2007). Buenos Aires: Colihue, 2009.
- ANDERMANN, Jens. **New Argentine Cinema**. London: I.B. Tauris, 2012.
- APREA, Gustavo. **Cine y políticas en Argentina**: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.
- ARISTARAIN, Adolfo. EL cine es más grande que la vida. **Revista El Amante Cine**, N. 4, abr. 1992. P. 22-26. Entrevista.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BELLON, Emilio. Lugares Comunes. In SATARAIN, Monica (org.). **Plano sequencia**: 20 películas argentinas para reafirmar la democracia. Buenos Aires: La Crujía, 2004.
- BERNARDES, Horacio; LEHER, Diego; WOLF, Sérgio. De la industria al cine independiente: ¿hay “autores industriales”? Una conversación entre Horacio Bernardes, Diego Leher y Sérgio Wolf. In BERNARDES, Horacio et alii. **El nuevo cine argentino**: temas, autores y estilos de una renovación. Buenos Aires: Tatanka. 2002.
- BONNET, Alberto. **La Hegemonía menemista**: el neoconservadurismo en Argentina, 1989-2001. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008.
- BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**. Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess. London: Yale University Press, 1995
- CAMPANELLA, Juan José. **Capra 83 – Rusia 0**. Página /12, Suplementos, 30 de set. 2007. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/4131-666-2007-09-30.html> Acesso em: 18 de Jul. de 2013.
- \_\_\_\_\_. Juan Jose Campanella: homenaje a los clubes de barrio. **La Nación**. 24 de Jan. 2004. Entrevista. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/566675-juan-jose-campanella-homenaje-a-los-clubes-de-barrio> Acesso em: 15 de agosto de 2013.
- \_\_\_\_\_. Juan José Campanella: “Me equivoque al pensar que el cine no podía cambiar las cosas”. **El Cultural**, 21 de out. 2004. Entrevista. Disponível em: <http://www.elcultural.es/revista/cine/Juan-Jose-Campanella-Me-equivoque-al-pensar-que-el-cine-no-podia-cambiar-las-cosas/10505> Acesso em 26 de agosto de 2013.
- \_\_\_\_\_. En Argentina no hay éxito comprado. **Clarín**, Buenos Aires, 16 de Mai. 2004, Cuaderno “Espectáculos”, p. 8-9. Entrevista.
- \_\_\_\_\_. Campanella volta a encarar o sucesso. **Folha de São Paulo**, 31 de Jul. 2004, Ilustrada, Entrevista. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3107200423.htm> Acesso em: 12 de outubro de 2013.
- CHAMORRO, Alberto. **Argentina, Cine y ciudad**. El espacio urbano y la narrativa fílmica de los últimos años. Mar del Plata: EUDEM, 2011.

- COPERTARI, Gabriela. **Narrativas de desintegración y de justicia**: el cine argentino en el cambio de siglo. Tese de doutorado em filosofia. Georgetown University, 2001.
- DRUETTA, Santiago; KLIMOVSKY, Pedro. El cine de Aristarain – tres miradas y un relato sobre la Argentina. **X Jornada de investigadores en comunicación**, San Juan, 2006. Disponível em: <http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2006drdruetta-klimovsky.pdf> Acesso em 21 de novembro de 2013.
- FALICOV, Tamara L. **The Cinematic Tango**: contemporary Argentine film. London: Wallflowers Press, 2007.
- FAIR, Hernán. Por una economía con rostro humano. **Revista Persona y Sociedad**. v. 24, n.1, Universidad Alberto Hurtado/ ILADES Santiago de Chile, p. 85-109, 2010.
- FELDMAN, Hernán. La f(r)actura de la imagen: crisis y comunidad en el último nuevo cine argentino, RANGIL, Viviane, (org). **El cine argentino hoy**: entre el arte y la política. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In.: FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução: Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- GORELIK, Adrián. **Miradas sobre Buenos Aires**. Historia cultural y critica urbana. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.
- KORNIS, Mônica. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.5, n. 10, p. 237-250. 1992.
- KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”. In KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed PUC-Rio, 2006.
- KRIEGER, Clara. La revisión del proceso militar en el cine de la democracia. In.: ESPANHA, Claudio (org.). **Cine Argentino en democracia**. F.N.A: Buenos Aires, 1994.
- LEGRAIN, Milli. **La crisis argentina de diciembre de 2001**. Debilidad institucional y falta de legitimidad del Estado. Departamento de Desarrollo y Cooperación. Departamento de Desarrollo y Cooperación Instituto Complutense de Estudios Internacionales. Madrid, 2004. - Documento de Trabajo: Desarrollo y Cooperación (DT-DC-04-08).
- LILO, Gastón. Resistencias periféricas frente a la globalización. El caso de Un lugar en el mundo (Argentina 1992) de Adolfo Aristarain. **A Contracorriente: Revista de historia social y literatura en América Latina**, v. 1, n. 1, p. 82-101, 2003.
- MARTÍN-BARBEIRO, Jesus. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2009.
- MOR, Jessica Stites. **Transition Cinema**: political filmmaking and the Argentinian cinema left since 1968. University of Pittsburg Press, 2012.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In. CAPELATO, Maria Helena et al (orgs). **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo Alameda, 2011.
- NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla (org). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.
- NORIEGA, Gustavo. A mitad de camino. **Revista El Amante Cine**, N. 91, p. 23, Outubro de 1999.

- \_\_\_\_\_. *Shane* en San Luiz. Revista **El Amante Cine**. N. 4, p. 27, Abril. 1992.
- OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas na América Latina**. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.
- PALOMINO, Héctor et al. A política e o político nos movimentos sociais na Argentina. In: DAGNINO, Evelina; OLVERA, Alberto J.; PANFICHI, Aldo (Orgs.) (Org.) **A disputa pela construção democrática na América Latina**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2006.
- PAGE, Joanna. **Crisis and capitalism in contemporary argentine cinema**. London: Duke University press, 2009.
- PAULS, Alan. Un fantasma latinoamericano. **Página 12**, 20 de abril de 2014. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9671-2014-04-20.html> Acesso em 22 de abril de 2014.
- QUINTIN. QUINTIN. Un invierno para recordar. **El Amante Cine**. N. 4, p. 21. Abril. 1992.
- ROMERO, Luiz Alberto. **História contemporânea da Argentina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- ROSBOCH, Maria Eugenia. Fomentar la inclusión: el club social como institución de raigambre popular. **Congreso de periodismo y medios de comunicación**. La Plata: PFyCS/UNLP, Mayo de 2012.
- RUSSO, Eduardo. **El Cine Clásico: itinerarios, variaciones y replanteos de una idea**. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- SANDLIER, Darlene J. **Introduction: A short History of melodrama in Latin America**. In: SANDLIER, Darlene J. (org.). **Latin America Melodrama: passion, pathos, and entertainment**. Chicago: University of Illinois Press. 2009.
- SARLO, Beatriz. **La Ciudad Vista: mercancías y cultura urbana**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.
- SATARAIN, Monica (org.). **Plano secuencia: 20 películas argentinas para reafirmar la democracia**. Buenos Aires: La Crujía, 2004.
- SORLIN, Pierre. **Cines europeos, sociedades europeas 1993-1990**. Barcelona, Buenos Aires, México: PAIDÓS, 1996.
- SVAMPA, Maristela. **La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo**. Buenos Aires: Taurus, 2010.
- \_\_\_\_\_. **El dilema Argentino: civilización o barbarie**. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Tauros, Alfagura, 2010.
- SIDICARO, Ricardo. **Los tres peronismos: estado y poder económico**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2010.
- TRANCHINI, Elina. Tensión y globalización en las formas de representación del cine argentino contemporáneo. In: RANGIL, Viviane, (org). **El cine argentino hoy: entre el arte y la política**. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. Tradução: Marina Apengeller. Campinas SP: Papirus, 1994.
- WOLF, Sérgio. Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino. In.: YOEL, Gerardo. **Pensar el cine 2: Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías**. Buenos Aires: Mantial, 2004.
- XAVIER, Ismail. **O olhar e a Cena: melodrama, Hollywood, cinema novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

- \_\_\_\_\_. A alegoria Histórica. In. RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. Vol. 1. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- \_\_\_\_\_. Mulher como alegoria da nação. **Revista do Memorial da América Latina**, N. 17, p. 38-53, 2002.

### Filmes:

A HISTÓRIA OFICIAL. Título original: La historia oficial. Direção: Luiz Puenzo. Produção: Marcelo Piñeyro. Roteiro: Luiz Puenzo e Aída Bortnik. Argentina, 1985, 112 min, cor.

CAMILA. Direção: María Luisa Bemberg. Produção: Lita Santic. Roteiro: Docampo Feijóo, Juan Bautista Stagnaro e María Luisa Bemberg. Argentina/Espanha, 1984, 105 min, cor.

LUGARES COMUNES. Título original: Lugares comunes. Direção: Adolfo Aristarain. Produção: Adolfo Aristarain e Gerardo Herrero. Roteiro: Adolfo Aristarain, Lorenzo F. Aristarain de Kathy Saavedra. Argentina/Espanha, 2002, 110 min, cor.

O CLUBE DA LUA. Título original: Luna de Avellaneda. Direção: Juan José Campanella. Produção: Adrian Suar, Fernando Blanco, Gerardo Herrero e Jorge Estrada Mora. Roteiro: Fernando Castets, Juan José Campanella e Juan Pablo Domenech. Argentina/Espanha, 2004, 143 min, cor.

O FILHO DA NOIVA. Título original: El hijo de la novia. Direção: Juan José Campanella. Produção: Fernando Blanco, Gerardo Herrero, Jorge Estrada Mora, Mariela Besuievski, Pablo Bossi. Roteiro: Fernando Castets e Juan José Campanella. Argentina, 2001, 123 min, cor.

O MESMO AMOR, A MESMA CHUVA. Título original: El mismo amor, la misma lluvia. Direção: Juan José Campanella. Produção: Jorge Estrada Mora. Roteiro: Fernando Castets e Juan José Campanella. Argentina/Estados Unidos, 1999, 100 min, cor.

UN LUGAR EN EL MUNDO. Direção: Adolfo Aristarain. Produção: Adolfo Aristarain e Oswaldo Papaleo. Roteiro: Adolfo Aristarain. Argentina/Espanha/Uruguai, 1992, 120 min, cor.

SUR. Direção: Fernando Solanas. Roteiro: Fernando Solanas. Argentina. 1988, 127 min, cor.

TANGOS, EL EXÍLIO DE GARDEL. Fernando Solanas. Roteiro: Fernando Solanas. Argentina/França. 1985, 118 min, cor.