

# Novo cinema argentino: fábulas do mal-estar

por Ana Amado

Nesta virada de século, o novo cinema argentino vive um pequeno renascimento com ressonância internacional graças aos festivais e de uma produção crescente que junta realizadores e títulos numa generosa lista que também agrega novos e já consagrados cineastas, assim como novos e antigos produtores. Reunidos, estes elementos constituem um (modesto) fenômeno. Contudo, do outro lado do espelho, este fenômeno representa vários paradoxos, já que este auge é simultâneo com a decadência da indústria cinematográfica no sentido tradicional, e simultâneo também com a crise econômica, social e institucional mais aguda já vista no país. Contratempos e contradições que em algum sentido reforçam o atrativo de um cinema fundado em princípios heterogêneos, com obras que optam, em princípio, pelo essencial das posturas estéticas contemporâneas (grande parte dos novos cineastas passaram pelas escolas de cinema), adaptá-las (ou superá-las) para assim inscrevê-las numa forma que ainda procura seu modelo.

## Passado e presente

Qualificar de “novo” o cinema argentino recente não suprime seus laços com a tradição. Não somente porque todo progresso inclui (por definição) o tradicional, mas porque esse movimento intrínseco induz o cinema a relacionar formas e misturar idades. As conexões entre passado e presente são mais simples quando se estabelecem sob as coordenadas do reconhecimento de mercado, que tanto em décadas anteriores quanto neste inaugurar de século consagra filmes “de gênero” sustentados numa eficaz máquina narrativa, com prêmios e adesão do público.



Praticamente, os autores de todo o cinema de primeira e segunda linha que dominou o centro da produção industrial argentina nas décadas de 80 e primeira metade dos anos 90 trabalhou sob esta opção estética. Hoje esse critério estético resulta insuficiente para conter a proliferação tanto numérica quanto estilística da produção fílmica dos últimos anos. Essa diversidade, em princípio irredutível a um só traço ou perspectiva, deixa-se nomear talvez mais apropriadamente como um conjunto de cinemas: o industrial, o popular, o ideológico e o artístico. Cinemas da ficção – subjetiva, absolvida da obrigação documentária sobre o mundo –, mas com uma presença ao mesmo tempo avassaladora do documentário em sua variante testemunhal, que ensaia códigos diretos para a representação da história, a memória e a realidade social. Cinemas que não se associam a uma escola, tendência ou movimento e em troca disto remetem a um conjunto heterogêneo de realizadores isolados que encontram nas condições de produção a pressão dos limites e, ao mesmo tempo, a inspiração de uma forma.

Forma e produção, relançadas como par simétrico e necessário a partir da intensificação da crise econômica argentina, servem para avaliar os resultados da atual fecundidade criativa cinematográfica em meio à escassez. De fato, denunciam a luta desigual entre tempo, imagens e dinheiro. Com uma maior “independência” econômica sofre-se – só em alguns casos a produção está associada a algum tipo de apoio de fundações européias ou de concursos e subsídios do Instituto Nacional de Cinematografia e Artes Audiovisuais para sua conclusão –, mas é correlativa com uma maior liberdade expressiva.

Condições de precariedade extrema acompanharam a realização de filmes que surpreenderam pela sua originalidade e suas propostas tanto no interior da Argentina quanto nos festivais do exterior. Um cinema de “estilo”, de “assinatura”, que flerta com traços dos gêneros só para contrariar a direção da fábula: com a paródia e a mistura como estética do improvável em *Animalada* (Sergio Bizzio, 2001); com a comédia de costumes e um fundo de gravidade em *El Descanso* (Tambornino, Rossell e Moreno, 2001); com o registro quase etnográfico da vida de um lenhador levado até a abstração ficcional em *La Libertad* (Lisandro Alonso, 2000); com o documentário apócrifo em *Fuckland* (José Luis Marqués, 2000). A repetição da cotidianidade doméstica converte-se em drama familiar minimalista e descentrado no filme *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000). A errância urbana e o desencanto da geração jovem são narrados como *road movie* de fundo social em *Un Día de Suerte* (Sandra Gugliotta, 2002) e *Sólo por Hoy* (Ariel Rotter, 1999). Ao seu modo, cada exemplo poderia provar o axioma que afirma que o gênero hoje se transforma num estilo, como componente de formas novas. Embora por enquanto este processo no cinema argentino concerne sobretudo à caligrafia das imagens e em contados exemplos (entre os quais *La Ciénaga* destaca-se de modo inquestionável), há um procedimento de expressão da qual essas imagens são somente um vetor. A listagem mencionada inclui somente os filmes selecionados para a mostra exibida em maio passado no CINUSP, mas é um conjunto significativo como dupla temporal e estética, e representativo de um cinema que diante a aliança forma/produção aposta no risco e ilude a segurança das fórmulas. Isto acontece com o



complemento da consciência de que em cada caso – qualquer fosse sua escolha temática, estilística ou suas condições de produção – um cinema “mal acabado” é

hoje mais molesto e menos justificável que nunca.

Em troca disto, as produções ligadas a empresas e multimeios (Patagonik, Sono Films, entre outras), ambicionam vigorar – com execução competitiva e artesanato profissional – os gêneros de maior impacto de bilheteria. A certeza sobre o atrativo do policial, do thriller de ação ou de suspense, do melodrama, nutre os filmes de Marcelo Piñeyro (*Cenizas en el Paraíso*, *Plata Quemada*), Juan José Campanella (*El Mismo Amor*, *la Misma Lluvia* e a oscarizada *El Hijo de la Novia*), Eduardo Mignogna (*El Faro*, *La Fuga*), Fabián Bielinsky (*Nueve Reinas*).

Apesar das diferenças de temas e de estilos, de uma maior ou menor proximidade com o mundo que escolhem representar, alguma coisa aproxima um cinema do outro. Talvez se trate de uma intuição comum que leva os filmes a dialogar entre eles e com sua época, apelando a distintas formas do real como motor das suas ficções.

### Jovens: o estado das coisas

Entre a rejeição pontual da “imagem-ação” compulsiva dos gêneros (ou a resistência geral ao “narrativamente correto”, tal como Jonathan Rosenbaum qualifica o cinema de inspiração hollywoodiana), mas sem cair de pleno na introspecção, a geração nascente de cineastas está impulsionada a inventar novos dispositivos para seus relatos, capazes de captar nada ou quase nada. Consequência da crise que absorve tudo: corpos, figuras, imagens com uma velocidade centrífuga que deixa a realidade aturdida, inconsequente. Talvez este seja o motivo pelo qual eles evitam o uso de

metáforas – ou sua expansão na alegoria, recurso que cabe nos modos específicos dos filmes de Fernando Solanas, Eliseo Subiela, ou Jorge Polaco –, e preferem o atalho do literal. Embora atentos a que em sua associação as imagens não encadeiam tudo, cobrindo toda lacuna de sentido, eles deixam interstícios onde atuam ou se condensam na potência simbólica de alguma figuração. *La Ciénaga* abre sua história entre duas quedas (a de uma mãe derrubada pelo álcool e a de um menino que se mata); o deslocamento e a viagem estão relacionadas a de *Un Día de Suerte* e *Fuckland*; a colisão, a batida altera os planos e obriga a improvisar as personagens de *El Descanso*; a suspensão (como repetição engrenada) é o ritmo da experiência em *Sólo por Hoy*.

Em *La Ciénaga*, a figura da *precipitação* se apodera da forma e todos os procedimentos narrativos parecem aderir à lei da gravidade. A inércia, a detenção, anulam a percepção do tempo com o efeito da atração da física: há algo que parece arrastar tudo e todos para baixo. A transmissão do desassossego, ou de qualquer outro movimento, conta com a gravidade física como estatuto inevitável. Como se as cláusulas da termodinâmica resultassem funcionais para traduzir o mundo desde uma mecânica humana, destinada ao movimento descendente antes que ascendente. Se o estrépito da descida aparece como atributo dos membros de famílias de classe média, o visionário e o alucinatório são condições das personagens populares, os humildes, que através da Virgem vislumbrada acima de um tanque d'água guardam as esperanças de alguma salvação. Do lado do povo aparece algo da ordem da crença, a revelação, até um pouco de felicidade, ou algo que pode-se chamar de aspiração à graça, mas na equação entre a leveza – da luz ou da graça – e o peso do desmoronamento, o filme inclina-se pelo peso, até a queda, com a dinâmica dos corpos.



Hoje o vulgo fenomenológico em moda privilegia o vetor corporal como canal de acesso à experiência, como síntese de uma autenticidade viável no cinema através do movimento, de ações e sensações. No filme de Martel estas premissas alcançam seu melhor sentido, já que a presença corporal tem a ver com o narrativo mais do que com o meramente visual. Antes que mobiliar uma visão icônica, em *La Ciénaga* os corpos levam a lógica da representação, impõem à fábula seu lado enigmático, desviante e, então, desorientam as cláusulas do que em princípio não deixa de ser uma forma de realismo. Insiste nos corpos fatigados e na distensão de homens, mulheres e crianças, em atitudes do corpo coordenadas em

movimentos reais, em cerimônias cotidianas, mas como um modo de revelar o que não se termina de mostrar. Ou como um estado da experiência em sua relação com o mundo e as coisas, colocada entre a potência tátil e olfativa dos meninos

– que se torna uma maneira de sobreviver – e a percepção anestesiada dos adultos.

Quase poderia se dizer que em *La Ciénaga* o encadeamento formal de atitudes substitui a associação de imagens. As quedas sobre poças, contra objetos que desgarram, o uso que as personagens fazem do solo, das poltronas, das camas, é da ordem e da origem da revelação: seu verdadeiro cumprimento é estar largados. À expressão de uma profunda desordem interior que os expõe às agressões, às deformidades ou aos traumas, em sua entrega física à precipitação, estes corpos são testemunhas sociais e políticas que, à diferença do cinema da década de 70, não comunicam utopias, e sim derrotas. O enquadramento físico, moral, quase sensual que experimentam as personagens de Martel, serve de pista à ficção (e não ao contrário, como acontece na maioria dos antigos e novos cinemas). Sinuosa, essa pista leva a um cinema de

anulação do tempo, ao limite e anulação do futuro.

### Tempo e duplicação

Se o filme de Martel representa a opção por um realismo que em seus melhores casos costuma se chamar *crítico*, outra parte do cinema argentino atual adere a uma verossimilhança *sociológica*, com personagens “reais” colocadas em situações de ficção, de fábula. Os realizadores jovens afirmam-se filmando personagens da sua idade, instalados em pequenas comunidades de iguais, não exaustivas do conjunto de uma sociedade, mas apta para expressar um estado da questão dos sentimentos, dos afetos. (Os “outros” que hoje assomam em cada filme são periféricos à ação dramática, grumos numa paisagem multicultural globalizada e mais ou menos codificada: um sotaque particular, corpos, sombras, como o peruano e os nativos de *El Descanso*, a chinesa e sua gente em *Sólo por Hoy*, os *kelpers* de *Fuckland*. embora estejam em sua terra. Escapa deste destino a nobreza esquiva da empregada em *La Ciénaga*, a soberania dos atos de Misael Saavedra, o lenhador de *La Libertad* e talvez por sua altivez radical...a ovelha passional de *Animalada*).

Os assuntos personagens vêm-se atravessados por um magma que não se identifica pontualmente com dados da realidade política ou institucional, mas que finalmente os trasborda, os excede ostensivamente. Como acontece com a protagonista de *Un Día de Suerte*, acelerada com a fantasia argentina mais comum da época, a do exílio, em meio a uma cidade convulsionada pelas revoltas populares. Ou com os jovens diletantes e apáticos de classe média espremidos pela inércia e falta de futuro de *Sólo por Hoy*. Presos “em um tempo que se estica entre um passado terminado e um futuro sem saída” (Deleuze), as personagens destes dois filmes encontram-se submetidos à repetição de situações, nada os absorve e priva



de sentido suas ações. Vagam pela cidade em busca de alguma coisa ou alguém com o qual tenham algum vínculo, um laço, mas sem chegar a encarnar um questionamento, nem refletir sobre a realidade desses vínculos, ou sobre a realidade mesmo. Ambos filmes reúnem os dois tópicos do cinema atual de todas as cinematografias mundiais: os jovens de classe média desencantados, a juventude como segmento marginalizado pelos rigores da sociedade de mercado e consumo e a cidade como marco dos seus trajetos sem rumo. Uma estética generalizada com a marca de cinemas nacionais que, sem conceder ao exotismo ou aos regionalismos em sua faceta de marginalidade terceiro-mundista, buscam se afirmar com alguma senha de identidade na estendida e globalizada pátria cinematográfica.

A troca das coordenadas da lei de gravidade – detenção, vazio, precipitação –, estes filmes submetem o tempo (e toda sua sintaxe) à figura da suspensão, à repetição de situações sem alternativas, consubstancial a esse modo melancólico que já é patrimônio de um cinema da regressão e da ilusão para além da classe social das suas personagens. Amarrados a uma sucessão imutável, reiteram cada dia um circuito mínimo de gestos e de ações, seja uma turma de amigos indecisos de *Sólo por Hoy*, ou a garota em fuga de *Un Día de Suerte*, condenados a repetir seu destino em qualquer lugar. Porém, sucede também com as sucessivas frustrações laborais do Rulo, o desempregado de *Mundo Grúa*, ou com os jovens marginais de *Pizza, Birra y Fasso*, embora a pressão das urgências resulte mais sufocante para os seres destas duas últimas ficções e levam, por isso, a saídas trágicas.

Tempo em suspense versus tempo cíclico: a estranheza absoluta de *La Libertad*, o filme de Lisandro Alonso que registra a jornada completa de um

lenhador solitário, radicaliza precisamente em travar o tempo, em deixar em evidência sua densidade em um circuito regular e sistemático de ações. A radicalidade deste filme está apoiada em vários elementos e não é menor entre eles o caráter afirmativo que se outorga à autogestão cotidiana desta personagem real e ficcionalizada ao mesmo tempo.

Como remedeo nostálgico de um cinema reflexivo, as imagens – as dos meios ou as registradas pelas personagens – povoam pontualmente *todas* as ficções. A TV, as câmeras de filmagem (sorte de duplicação biográfica dos autores e de sobressalto temporal de espaços e de acontecimentos) estabelecem um verdadeiro “estado das coisas” ao integrar o real e seus conflitos à trama de cada filme. A câmera amadora com testemunhas dos agitados pedestres de Buenos Aires em *Sólo por hoy*, ou o registro desordenado da fisionomia do próprio bairro em *Esperando al Mesías* (Daniel Burman, 2000); a reprodução de discursos e certezas do sujeito nacional masculino, esturpador e pleno (a obsessiva câmera-diário em *Fuckland*); a realidade social e as farpas da revolta social que a protagonista de



*Un Día de Suerte* encontra como embate cotidiano, mas também como discurso, como faceta informativa do estilo de filme dentro do filme. Mas o intercâmbio não é suficiente para instalar uma simetria entre os dois níveis de imagens, não há nela enquanto traslado de movimento, nem de circulação de espaços da fábula ao real, e o contrário.

Fora poucas exceções, antes os filmes funcionavam com a cidade de Buenos Aires como lugar de passagens, travessias e fluxos. Recuperada a noção de geografia ou o sentimento de território – paradoxos que a globalização reserva ao cinema –, a busca do centro esquivo por parte das personagens continua no interior do país, seus povos, sua gente, suas paisagens (cinco dos sete filmes incluídos na recente mostra de cinema argentino respondem a esta característica). Personagens que as ficções mostram perdidos, solitários, miseráveis, um pouco filhos, um pouco pais, sem chegar a ser outra coisa. Podemos pensar que nos novos cineastas está este mesmo medo. O que eles retratam é sua alegoria: com medo diante o presente, ensaiam compreender o que acontece enquanto o filmam.