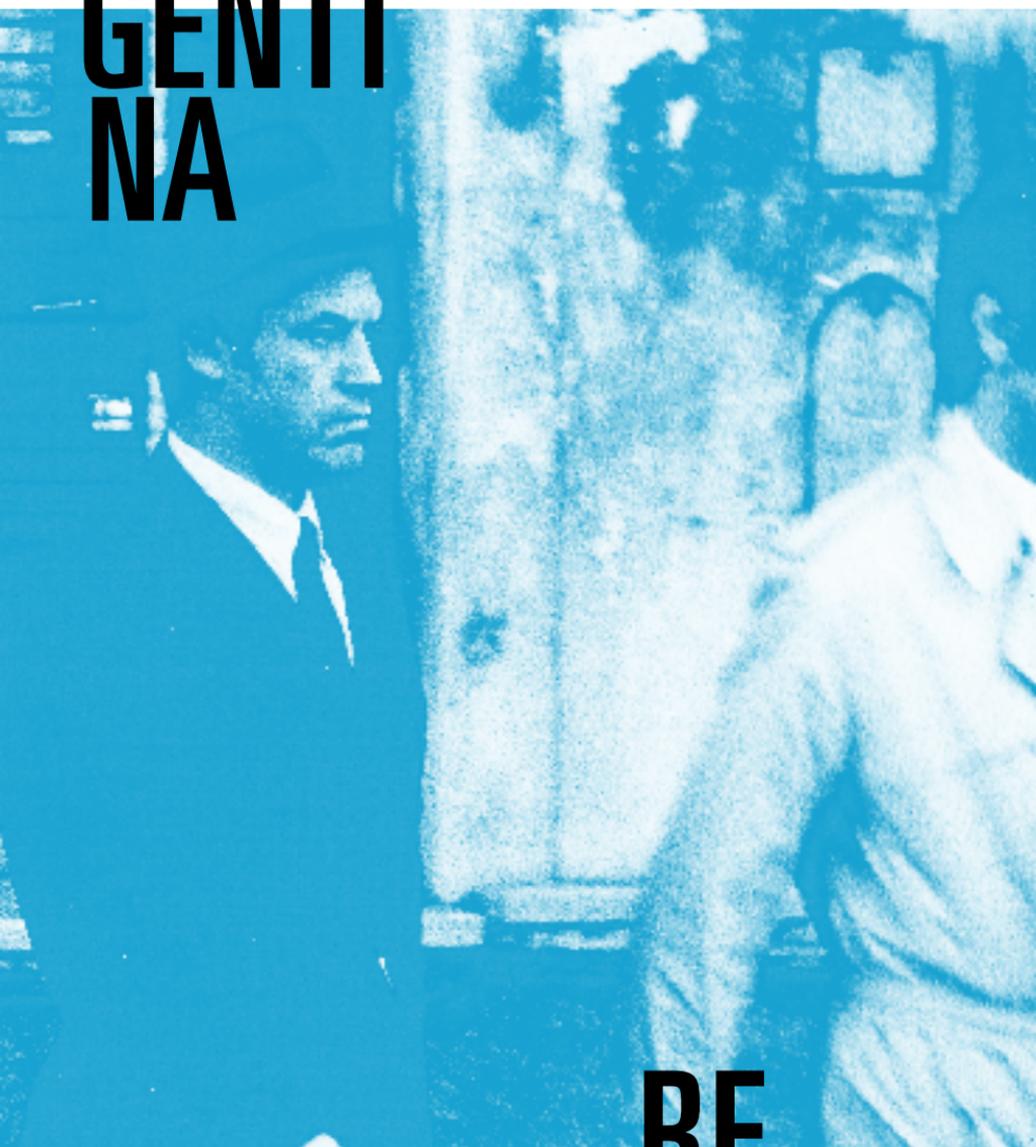


**AR  
GENTI  
NA**



**RE  
BELDE**



apresenta

# AR GENTI NA

# RE BELDE

## ARGENTINA REBELDE

A mostra Argentina Rebelde  
foi realizada entre os dias  
18 e 30 de agosto de 2015,  
na CAIXA Cultural Rio de Janeiro.

Este catálogo foi composto em  
Univers 55/59 e Orator Slanted;  
impresso em Supremo FSC 250g  
e Offset FSC 90g na Gráfica  
O Lutador, Belo Horizonte, MG.

Edição de 600 cópias.

#VivaMaisCultura

#VivaMaisCultura

Acesse [www.caixacultural.gov.br](http://www.caixacultural.gov.br)

Baixe o aplicativo Caixa Cultural

Curta [facebook.com/CaixaCulturalRioDeJaneiro](https://facebook.com/CaixaCulturalRioDeJaneiro)



RECICLE, REUTILIZE, REDUZA.

A CAIXA é uma das principais patrocinadoras da cultura brasileira, e destina, anualmente, mais de R\$ 60 milhões de seu orçamento para patrocínio a projetos culturais em seus espaços, com o foco atualmente voltado para exposições de artes visuais, peças de teatro, espetáculos de dança, shows musicais, festivais de teatro e dança em todo o território nacional, além do artesanato brasileiro.

Os eventos patrocinados são selecionados via Programa Seleção Pública de Projetos, uma opção da CAIXA para tornar mais democrática e acessível a participação de produtores e artistas de todas as unidades da federação, e mais transparente para a sociedade o investimento dos recursos da empresa em patrocínio.

A mostra Argentina Rebelde discute a luta contra as injustiças sociais e a repressão através da insubordinação tanto política quanto estética, mostrando diferentes figuras de rebeldia através dos tempos. A mostra exibirá filmes de diversas épocas – desde o período clássico, passando pelo Nuevo Cine dos anos 1960, pelo pós-ditadura e chegando à contemporaneidade.

Desta maneira, a CAIXA contribui para promover e difundir a cultura e retribui à sociedade brasileira a confiança e o apoio recebidos ao longo de seus 154 anos de atuação no país, e de efetiva parceira no desenvolvimento das nossas cidades. Para a CAIXA, a vida pede mais que um banco. Pede investimento e participação efetiva no presente, compromisso com o futuro do país e criatividade para conquistar os melhores resultados para o povo brasileiro.

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL



11	<b>FORMAS DA REBELDIA</b>	<i>MUL3K3S</i>	35
18	<b>SINOPSES</b>	<b>OS ANTECEDENTES DO CINEMA POLÍTICO E SOCIAL SOB A ÉGIDE DE UM CINEMA INSTITUCIONAL E DE UM MODELO INDUSTRIAL: AS TENSÕES GERADAS POR ALGUNS DIRETORES DISSIDENTES</b>	36
19	<i>A GUERRA GAUCHA</i>		
20	<i>A CASA DO ANJO</i>	<b>DA ANTIÉPICA URBANO-INTERIORANA À ÉPICA MILITANTE</b>	48
21	<i>JOGUE UMA MOEDA</i>		
22	<i>OS INUNDADOS</i>	<b>INVASÃO</b>	64
23	<i>A HORA DOS FORNOS – PARTE 1: NEOCOLONIALISMO E VIOLÊNCIA</i>	<b>O DEPENDENTE</b>	72
24	<i>INVASÃO</i>	<b>UM CINEMA SUBTERRÂNEO</b>	78
25	<i>O DEPENDENTE</i>	<b>PASSAGENS E TRASPASSOS DE AUSÊNCIAS E PRESENCAS</b>	90
26	<i>... (RETICÊNCIAS)</i>	<b>OS AVENTUREIROS DA FORMA</b>	100
27	<i>OS TRAIDORES</i>	<b>AUTORES E CONVIDADOS</b>	112
28	<i>A PATAGÔNIA REBELDE</i>	<b>PROGRAMAÇÃO</b>	118
29	<i>TEMPO DE VINGANÇA</i>	<b>ENCONTROS</b>	124
30	<i>O AMOR É UMA MULHER GORDA</i>	<b>EQUIPE / AGRADECIMENTOS</b>	126
31	<i>REI MORTO</i>		
32	<i>PARAPALOS</i>		
33	<i>TERRA DOS PATRIARCAS</i>		
34	<i>PUDE VER UM PUMA</i>		

# FOR MAS DA RE BELDIA



**VICTOR GUIMARÃES**



“Interessa-nos fazer um homem novo, uma sociedade nova, uma história nova e, portanto, uma arte nova, um cinema novo. Urgentemente”. Talvez a palavra mais importante dessas linhas do manifesto “Cine y subdesarrollo” [Cinema e subdesenvolvimento], escrito pelo cineasta argentino Fernando Birri em 1962 e considerado um dos textos fundadores do Nuevo Cine Latinoamericano, seja *portanto*. A conjunção indica que uma demanda não pode existir sem a outra: para fazer emergir uma sociedade nova das entranhas do subdesenvolvimento, é preciso desintegrar o velho cinema que o sustenta; para desviar o curso da história coletiva, é preciso intervir sobre a história das formas. A indissociabilidade do lema brechtiano – “para novas ideias, novas formas” – ressoa, no contexto latino-americano, com uma contundência ímpar. O colonialismo impera todos os dias, em todas as telas, e é urgente resistir com o cinema, a partir do cinema.

O sentido da rebeldia que reúne as obras desta mostra também é duplo e indissociável: a resistência à injustiça social e à repressão política na Argentina – um país que enfrentou inúmeras crises econômicas e seis golpes de Estado em menos de meio século, e cujo povo ostenta uma invejável tradição de luta – é aliada, no cinema, da insubordinação diante das gramáticas hegemônicas. Rebeldia que não tem apenas um sentido negativo, de oposição (embora essa negatividade seja fundamental), mas que se afirma como invenção apesar de tudo. Cada filme, em seu tempo e a seu modo (como não poderia deixar de ser), combina essas duas faces de uma mesma atitude estética e política rebelde, que varia e se desdobra em um manancial de formas. A cada período histórico, mudam os inimigos e mudam os estilos, mas o sentimento de insubordinação acompanha cada filme exibido na mostra.

Se é verdade que o cinema argentino experimenta um momento de êxito – inclusive comercial – no Brasil nos últimos anos (é possível encontrar filmes argentinos em cartaz com relativa frequência), também é patente o desconhecimento – e o desinteresse dos exibidores – em relação ao passado dessa cinematografia, ou mesmo às propostas mais radicais da contemporaneidade. O objetivo da mostra é, nesse sentido, proporcionar aos espectadores brasileiros a possibilidade de conhecer – e experimentar – algumas das mais fascinantes propostas cinematográficas desse país que, apesar de vizinho, conhecemos tão pouco. Sob o signo da rebeldia, a curadoria optou por traçar um breve, mas variado panorama, contando com um conjunto de filmes realizados entre 1942 e 2013, que serão exibidos quase sempre em cópias 35mm restauradas. A mostra contará também com a participação de pesquisadores e críticos latino-americanos, em sessões comentadas, uma conferência e uma mesa-redonda, além de um curso de três dias ministrado por um crítico argentino.

Do período clássico-industrial (quando a indústria cinematográfica argentina era forte e rivalizava com a mexicana na disputa pelo mercado latino-americano), resgatamos a obra de um diretor dissidente, que não se contentava em fazer parte do espetáculo corriqueiro da época. Lucas Demare (*A Guerra Gaucha*) foi um cineasta que fez carreira dentro da indústria, mas cujas abordagens da realidade nacional desafiaram as convenções de gênero e promoveram tensões cruciais no estilo predominante nas décadas de 1930 a 1950.

No fim da década de 1950, ainda no contexto industrial, um conjunto de diretores começa a reivindicar fortemente um espaço de invenção e autoria. Dentre eles está Leopoldo Torre Nilsson, cujo *A Casa do Anjo* é um precursor fundamental das transformações que aconteceriam no cinema

argentino na década seguinte. A elegância da encenação de Torre Nilsson e sua postura de insubordinação diante das convenções morais e cinematográficas permanecem vivas e pulsantes.

Da chamada Generación del Sesenta – o primeiro dos três momentos do Nuevo Cine Argentino<sup>1</sup>, segundo o crítico Isaac León Frías –, selecionamos dois filmes de Fernando Birri: *Jogue uma Moeda*, curta-metragem decisivo, considerado por muitos o filme fundador do movimento que ficou conhecido como Nuevo Cine Latinoamericano, e *Os Inundados*, filme-manifesto que sintetiza as aspirações estéticas e políticas de Birri para o cinema da região e que nos arrebatava ainda hoje com sua mescla impressionante de denúncia social e comédia picaresca.

Do cinema militante – produção que floresceu na Argentina entre 1968 e 1976, até ser interrompida pelo golpe militar –, programamos dois filmes contrastantes: a primeira parte de *A Hora dos Fornos*, outro filme-manifesto, que lança a tese do Terceiro Cinema de Fernando Solanas e Octavio Getino e que influenciaria toda uma geração, e *Os Traidores*, de Raymundo Gleyzer, filme realizado e exibido na clandestinidade – e cujo diretor, aos 35 anos, tornaria-se um dos milhares de desaparecidos durante o governo do general Videla. Entre o Grupo Cine Liberación e o Grupo Cine de la Base, entre o peronismo revolucionário do primeiro e a ácida crítica a um sindicalista peronista do segundo, entre a colagem ensaística e o *thriller* de ficção, um conjunto de diferenças ideológicas e estilísticas saltam aos olhos e nos fazem perceber como o cinema militante pode ser heterogêneo e formalmente vibrante.

<sup>1</sup> A denominação Nuevo Cine Argentino usualmente se refere tanto à produção dos anos 1960 (de diretores como David José Kohon, Simón Feldman, Rodolfo Kuhn, José Martínez Suárez, Manuel Antín, Lautaro Murúa) quanto àquela das décadas de 1990 e 2000, protagonizada por nomes como Martín Rejtman, Pablo Trapero, Lucrecia Martel, Adrián Caetano, Albertina Carri e Lisandro Alonso. Optamos por restringir o número de títulos de ambos os grupos por acreditarmos que a mostra Do novo ao novo: birra, crise e poesia, curada por Fabián Nuñez e Priscila Miranda e exibida no Centro Cultural Banco do Brasil em 2009, já tenha cumprido esse papel de forma bastante abrangente.

Da virada dos anos 1960 para a década seguinte, trazemos à tona três filmes que resistem a qualquer classificação e ao agrupamento em tendências, e que figuram entre os mais singulares da cinematografia argentina: *Invasão*, o mítico filme de Hugo Santiago com argumento assinado por Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, que permanece como uma joia ao mesmo tempo cristalina e rara do cinema mundial; *O Dependente*, o mais estranho (e talvez o melhor) dos filmes do inigualável Leonardo Favio (considerado o maior diretor argentino em uma ampla enquete recente da revista *Tres Puntos*); e *...(Reticências)*, extraordinário primeiro longa-metragem de Edgardo Cozarinsky, filme que permaneceu praticamente desconhecido até sua restauração em 2011.

Do período entre 1974 e 1987, colocamos em diálogo três filmes que tecem relações diversas com o fenômeno da ditadura. *A Patagônia Rebelde*, drama histórico de Héctor Oliveira que encontra, numa greve na década de 1920, uma alegoria premonitória dos anos de chumbo que viriam a seguir; *Tempo de Vingança*, *thriller* de Adolfo Aristarain que soube driblar a censura e combinar a destreza de uma narrativa voltada para o sucesso popular e a sutileza das críticas ao regime; e *O Amor é uma Mulher Gorda*, primeiro longa do premiado diretor Alejandro Agresti, que retrata como poucos as consequências subjetivas da ditadura e nos interpela hoje como um filme assombrosamente inventivo e surpreendente.

Da safra mais recente, além do curta-metragem *Rei Morto*, de Lucrecia Martel – filme em que se esboça de maneira notável o estilo inconfundível da laureada diretora de *O Pântano* e *A Mulher Sem Cabeça* –, reunimos quatro dxs diretorxs mais radicais do cinema argentino atual, que não têm encontrado espaço nos festivais brasileiros. *Parapalos*, a história do funcionário de um boliche, filmada por Ana

Poliak, é um dos filmes menos mencionados nas antologias do cinema argentino recente, mas sua força é inegável. *Pude Ver um Puma* descortina o universo indescritível de Eduardo “Teddy” Williams, realizador que até agora só fez alguns curtas-metragens, mas que já se afirma como um dos autores mais originais do cinema contemporâneo. *Terra dos Patriarcas*, segundo longa de Nicolás Prividera, encontra na revisita aos ícones da história uma confrontação crítica a um imenso repertório de pensamento, que constitui uma faceta fundamental da identidade argentina. E *Mul3k3s*, a ópera das ruas de Raul Perrone, é a obra-prima de um realizador assustadoramente prolífico, que já conta com 37 filmes no currículo, mas só agora começa a ter alguma projeção internacional.

A grande maioria dos filmes exibidos na mostra permanece inédita comercialmente no Brasil e não conta com edições em DVD ou Blu-Ray no país (ou em língua portuguesa). Embora diretores como Fernando Birri, Raymundo Gleyzer e Fernando Solanas sejam nomes razoavelmente conhecidos entre os cinéfilos brasileiros, suas obras são muito raramente exibidas por aqui. O que dizer, então, de um filme como *Invasão*, obra de culto, obrigatória para qualquer cinéfilo argentino e praticamente desconhecida entre nós? Para fazer um paralelo, enquanto praticamente todos os filmes de Glauber Rocha foram editados em espanhol (e são bem conhecidos da cinefilia argentina), é quase impossível encontrar uma obra de Leonardo Favio com legendas em português. A mostra procura suprir essa evidente lacuna, oferecendo ao público a oportunidade de ampliar seu repertório e conhecer alguns filmes decisivos de uma das mais importantes cinematografias mundiais.

De maneira a ampliar o escopo da mostra e a deixar um legado duradouro para a cinefilia brasileira, editamos também este catálogo, que conta com uma fortuna crítica

relevante dos filmes exibidos<sup>2</sup>, constituída por traduções de textos já clássicos e por contribuições inéditas. Os autores dos ensaios reunidos aqui estão entre os mais proeminentes pesquisadores e críticos do cinema latino-americano, e seus textos contribuem para uma abertura do horizonte da mostra, em termos historiográficos e estéticos.

A Ana Laura Lusnich, David Oubiña, Edgardo Cozarinsky, Isaac León Frías, Alejandro Cozza, Nicolás Prividera e Roger Koza, que aceitaram prontamente o convite para contribuir – de diversas formas – com a realização desta mostra, meu mais sincero e profundo agradecimento. Deixo ainda uma palavra de agradecimento especial a Lygia Santos e Tatiana Mitre, sem o esforço cotidiano e imensurável das quais nada disso existiria. Que os filmes e os encontros sejam inspiradores e inesquecíveis.

<sup>2</sup> Além das menções esparsas, os textos versam mais detidamente sobre alguns filmes que, por razões de orçamento ou de indisponibilidade das cópias, não foi possível incluir no recorte final da mostra. Destaco os casos de *The Players vs. Ángeles Caídos* (Alberto Fischerman, 1969) – abordado por David Oubiña – e *Prisioneros de la Tierra* (Mario Soffici, 1939) e *Las Aguas Bajan Turbias* (Hugo del Carril, 1952) – mencionados por Ana Laura Lusnich.



## A GUERRA GAUCHA / LA GUERRA GAUCHA

LUCAS DEMARE

Durante a Guerra da Independência, na província de Salta, as milícias camponesas comandadas pelo general Martín Güemes ferem um tenente do exército realista. O homem é mantido prisioneiro na fazenda de uma patriota, enquanto recebe cuidados médicos e se aproxima da causa da revolução. Baseado em um livro de Leopoldo Lugones, o filme foi uma verdadeira superprodução, alcançando enorme sucesso de público e crítica à época de seu lançamento.

### EXIBIÇÃO

21 / 08

18H30 [CINEMA 1]

26 / 08

19H15 [CINEMA 1]



### A CASA DO ANJO / LA CASA DEL ÁNGEL

LEOPOLDO TORRE NILSSON

Ana é uma adolescente que cresceu em um ambiente repressivo e hipócrita. O descobrimento do sexo e da cruzeza da vida significa o fim de sua inocência. Marco inicial do cinema de autor argentino, *La Casa del Ángel* é uma crítica ao liberalismo, à decadência da burguesia e aos conchavos políticos. O filme concorreu à Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1957.

#### EXIBIÇÃO

20 / 08  
19H30 [CINEMA 1]

26 / 08  
15H00 [CINEMA 1]



### JOGUE UMA MOEDA / TIRE DIÉ

FERNANDO BIRRI

Todos os dias as crianças de um bairro da cidade de Santa Fe esperam a passagem do trem para pedir dinheiro aos passageiros, gritando "Tire dié!" ("Jogue dez!"), em referência às moedas de dez centavos. O documentário de Fernando Birri é um dos filmes fundadores do movimento que ficou conhecido como Nuevo Cine Latinoamericano.

#### EXIBIÇÃO

20 / 08  
17H10 [CINEMA 1]

25 / 08  
15H30 [CINEMA 1]



## OS INUNDADOS / LOS INUNDADOS

FERNANDO BIRRI

A família Gaitán, habitante de uma região alagadiça em Santa Fe, se vê forçada a ocupar um vagão de trem abandonado até que baixem as águas do Rio Salado. Passando pela denúncia social e por um clima burlesco pontuado pelos acordes do *chamamé*, o primeiro longa-metragem de Fernando Birri é um filme-manifesto do novo cinema que se desejava criar na América Latina dos anos 1960.

### EXIBIÇÃO

20 / 08  
17H10 [CINEMA 1]

25 / 08  
15H30 [CINEMA 1]



## A HORA DOS FORNOS – PARTE 1: NEOCOLONIALISMO E VIOLÊNCIA LA HORA DE LOS HORNOS – PARTE 1: NEOCOLONIALISMO Y VIOLENCIA

FERNANDO SOLANAS Y OCTAVIO GETINO

Ensaio em torno da dependência econômica, social e cultural argentina e latino-americana, bem como das estratégias de liberação de seu povo. Entre a propaganda política e a invenção formal, *La Hora de los Hornos* lançou a tese do Terceiro Cinema e se tornou uma referência incontornável para o cinema político na América Latina.

### EXIBIÇÃO

19 / 08  
16H15 [CINEMA 1]

27 / 08  
15H30 [CINEMA 1]

**INVASÃO / INVASIÓN***HUGO SANTIAGO*

Com argumento assinado por Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, o filme coloca em evidência um conflito entre o homem comum argentino e um invasor que tenta submetê-lo. Essa narrativa fantástica e lacunar encontra, nas imagens de Hugo Santiago, um terreno fértil para engendrar um dos mais belos filmes da história do cinema argentino. Obra cultuada por gerações, exceção inimitável na cinematografia do país vizinho, *Invasión* é um filme singular em todos os sentidos possíveis.

*EXIBIÇÃO*

18 / 08  
18H30 [CINEMA 1]

25 / 08  
18H00 [CINEMA 1]

**O DEPENDENTE / EL DEPENDIENTE***LEONARDO FAVIO*

O senhor Fernández (Walter Vidarte) trabalha na loja de ferragens de Dom Vila e aguarda a morte do velho para herdar o negócio. Seu destino muda quando ele conhece a senhorita Plasini (Graciela Borges) e sua estranha família. Filme peculiar na carreira de Leonardo Favio, considerado por muitos o maior cineasta argentino.

*EXIBIÇÃO*

23 / 08  
15H00 [CINEMA 1]

28 / 08  
18H30 [CINEMA 1]



### ... (RETICÊNCIAS) / ... (PUNTOS SUSPENSIVOS)

EDGARDO COZARINSKY

M., um padre de extrema direita, descobre através de três encontros chaves – com o exército, com uma família burguesa e com um sacerdote terceiro-mundista – que sua ideologia está fora de época. O desprezo pela gramática clássica e a ironia em relação ao cinema militante são alguns dos elementos desse primeiro longa-metragem de Edgardo Cozarinsky, uma verdadeira lenda do cinema *underground* na Argentina. Embora tenha sido exibido no Festival de Cannes, o filme nunca estreou comercialmente e chegou a ser dado como perdido, até que foi redescoberto e restaurado em 2011.

#### EXIBIÇÃO

22 / 08

18H 45 [CINEMA 1]

30 / 08

19H 30 [CINEMA 1]



### OS TRAIADORES / LOS TRAIADORES

RAYMUNDO GLEYZER

Um militante começa sua luta nas fileiras peronistas nos anos 1960 e se corrompe na ascensão ao poder. Com sua história de corrupção no interior da direção sindical peronista, rigorosamente baseada em fatos reais, *Los Traidores* foi um dos filmes mais importantes do cinema militante que se produziu na clandestinidade durante a ditadura de Onganía, Levingston e Lanusse. Depois do novo golpe em 1976, o diretor Raymundo Gleyzer foi desaparecido e assassinado, e a maior parte do elenco teve de exilar-se ou resignar-se a não obter trabalho na Argentina.

#### EXIBIÇÃO

19 / 08

18H 15 [CINEMA 1]

30 / 08

14H 50 [CINEMA 1]



### A PATAGÔNIA REBELDE / LA PATAGONIA REBELDE

HÉCTOR OLIVERA

Entre 1920 e 1923, trabalhadores rurais do sul do país, agrupados em sociedades anarquistas e socialistas, decidem fazer uma greve exigindo melhorias nas condições de trabalho. A situação se torna insustentável e o governo de Hipólito Yrigoyen envia o tenente-coronel Zavala para restabelecer a ordem. Adaptação de um livro de Osvaldo Bayer, *La Patagonia Rebelde* é uma fascinante alegoria sobre o regime ditatorial a partir de um retorno ao passado da história argentina.

#### EXIBIÇÃO

21 / 08

16H00 [CINEMA 1]

26 / 08

16H45 [CINEMA 1]



### TEMPO DE VINGANÇA / TIEMPO DE REVANCHA

ADOLFO ARISTARAIN

Após uma “limpeza” de seu passado militante, o ex-sindicalista Pedro Bengoa consegue trabalho nas minas da empresa Tulsaco, onde reencontra um antigo companheiro. Depois de algum tempo, o amigo lhe propõe um plano: simular um acidente e se fingir de mudo para cobrar uma indenização. Lançado em plena ditadura, esse *thriller* contagiante conseguiu driblar a censura e obteve grande sucesso de bilheteria.

#### EXIBIÇÃO

20 / 08

15H00 [CINEMA 1]

28 / 08

16H00 [CINEMA 1]



### O AMOR É UMA MULHER GORDA / EL AMOR ES UNA MUJER GORDA

ALEJANDRO AGRESTI

Com sua jovem noiva desaparecida pelas mãos dos militares, o jornalista José vaga pelas ruas de Buenos Aires. Protesta contra o sistema, é demitido ao se recusar a escrever uma matéria sobre a filmagem de um documentário miserabilista, luta pela sobrevivência em um ambiente hostil. Com fotografia expressiva e trilha sonora contagiante, o filme é um surpreendente retrato do desespero e da ressaca de uma juventude que sobreviveu aos anos de chumbo.

#### EXIBIÇÃO

22 / 08  
15H00 [CINEMA 1]

29 / 08  
17H00 [CINEMA 1]



### REI MORTO / REY MUERTO

LUCRECIA MARTEL

Em um povoado do norte da Argentina, uma mulher foge do marido (e da cidade que a sufoca), levando consigo os três filhos. Parte da coletânea Historias Breves, o curta-metragem mostra o talento precoce da diretora Lucrecia Martel, que se confirmaria depois em longas como *O Pântano*, *A Menina Santa* e *A Mulher Sem Cabeça*.

#### EXIBIÇÃO

22 / 08  
18H45 [CINEMA 1]

27 / 08  
17H15 [CINEMA 1]

**PARAPALOS / PARAPALOS***ANA POLIAK*

Adrián é um jovem do interior da Argentina que busca uma chance na cidade. Num grande boliche que ainda funciona manualmente, ele consegue um emprego como “parapalos”, cuja função é levantar os pinos e devolver as bolas continuamente aos jogadores. Entre documentário etnográfico e ficção minimalista, o filme de Ana Poliak é uma das joias mais secretas do segundo Nuevo Cine Argentino, corrente que se afirmou internacionalmente entre as décadas de 1990 e 2000.

*EXIBIÇÃO*

23 / 08

17H15 [CINEMA 1]

27 / 08

17H15 [CINEMA 1]

**TERRA DOS PATRIARCAS / TIERRA DE LOS PADRES***NICOLÁS PRIVIDERA*

No mítico cemitério da Recoleta, em Buenos Aires, grandes contradições da história do país retornam nos discursos de poetas, romancistas e homens públicos que fundaram verdadeiras tradições no pensamento argentino. Nicolás Prividera revisita os fantasmas materializados no repertório literário e cinematográfico do país e os convida para um diálogo no presente.

*EXIBIÇÃO*

22 / 08

17H00 [CINEMA 2]

27 / 08

19H15 [CINEMA 2]



**PUDE VER UM PUMA / PUDE VER UN PUMA**

EDUARDO WILLIAMS

O acaso leva um grupo de jovens do alto dos telhados de seu bairro, passando por sua destruição, até as profundezas da terra. Lançado na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes, foi o filme que revelou ao mundo o estilo indescritível de Eduardo "Teddy" Williams, um dos mais inventivos realizadores do cinema contemporâneo.

EXIBIÇÃO

23 / 08

15H00 [CINEMA 1]

28 / 08

18H30 [CINEMA 1]



**MUL3K3S / P3ND3J05**

RAÚL PERRONE

Segundo o escritor e cineasta Edgardo Cozarinsky, *P3nd3jo5* é a "melhor invenção argentina desde o doce de leite". Filme coral, é uma espécie de ópera das ruas, um balé do *barrio*, ao mesmo tempo homenagem ao cinema mudo e invenção de um cinema do futuro. Ganhador de diversos prêmios internacionais e, mesmo tão recente, considerado um marco na história da cinematografia argentina.

EXIBIÇÃO

23 / 08

17H00 [CINEMA 2]

29 / 08

14H20 [CINEMA 2]

**OS  
ANTECEDENTES  
DO  
CINEMA POLÍTICO  
E SOCIAL  
SOB A ÉGIDE  
DE UM  
CINEMA  
INSTITUCIONAL  
E DE UM MODELO  
INDUSTRIAL:**

**AS TENSÕES  
GERADAS POR  
ALGUNS DIRETORES  
DISSIDENTES<sup>1</sup>**

**ANA LAURA LUSNICH**



Significativa nas décadas posteriores sob a forma do manifesto, dos escritos teóricos ou da declaração pública de intenções, a reflexão sobre o meio cinematográfico e seus alcances em outros níveis da vida cultural, social e política aparece, nos anos do cinema clássico-industrial (1933-1956), em um amplo conjunto de reportagens, notas e ensaios breves. Conjunto que é assinado, fundamentalmente, por Lucas Demare, Mario Soffici e Hugo del Carril. Trata-se de realizadores que possuem carreiras extensas, que excederam o marco do cinema industrial e se nutriram, em algumas ocasiões, das rupturas narrativas e espetaculares geradas desde o fim da década de cinquenta (um exemplo é Soffici com seu filme *Rosaura a las Diez*, de 1958). Em distintos momentos de suas trajetórias, esses realizadores estabeleceram uma relação crítica e conflituosa com a Instituição Cinematográfica e com os programas políticos atuais ou anteriores (é o caso de del Carril no momento da estreia de *As Águas Descem Turvas* (*Las Aguas Bajan Turbias*, 1952), ou de Demare ao realizar *Después del Silencio*, de 1956. Esses realizadores coincidem em terem se pronunciado a favor de certos conteúdos de ordem política e social, podendo-se rastrear em sua palavra escrita uma série de problemas que antecipa alguns eixos definidores das décadas de sessenta e setenta.

#### A REFLEXÃO CRESCENTE SOBRE O LUGAR QUE OCUPAM OS CINEASTAS, OS FILMES E OS ESPECTADORES NO MEIO CULTURAL

Nas primeiras décadas do cinema sonoro, a atividade cinematográfica e a produção de relatos estiveram, em grande medida, associadas à capacidade de convocar numerosos e variados segmentos de espectadores que afluíam às salas de cinema atraídos pelas atrizes e atores que conformavam o sistema de estrelas. Essa atração se dava também pela

<sup>1</sup> Este texto reúne excertos do capítulo homônimo publicado em LUSNICH & PIEDRAS (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*, ed. Nueva Librería, Buenos Aires, 2009.

possibilidade de entreter-se com histórias geralmente positivas e reconfortantes. Nesse contexto, os diretores estudados perfilarão outra dimensão do cinema argentino, compreendendo a estreita relação travada entre as produções e os aspectos políticos, sociais e culturais. De alguma maneira, foram eles que perceberam a inserção do cinema na produção intelectual da época, adiantando algumas ideias que, anos mais tarde – desde o fim da década de cinquenta –, converteram o realizador e todos os agentes cinematográficos – de maneira semelhante ao que ocorria em outras disciplinas artísticas e no campo cultural em geral – em um sujeito comprometido com as conjunturas políticas e sociais. A discussão acerca de um “cinema de espetáculo” ou um “cinema de expressão” (termos que veladamente opunham um cinema de entretenimento a um cinema de reflexão, ou um cinema destinado aos setores populares a outro desenhado para os setores cultos) explodiu nos primeiros anos da década de sessenta, momento no qual se enfrentaram concepções diferentes sobre o meio e o papel dos criadores implicados.

Em 1962, a revista *Panorámica*, do Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, publicou uma entrevista coletiva da qual participaram Ernesto Arancibia, Mario Soffici (dois diretores emblemáticos do cinema clássico argentino), Leopoldo Torre Nilsson, Fernando Ayala, David Kohon, Rodolfo Kuhn y Manuel Antín (representantes das novas ideias e direções que nosso cinema assumiria desde meados dos anos cinquenta). Embora o tema a ser abordado fosse a opinião sobre a crítica e os veículos especializados, a entrevista se inclinou para outro assunto, instalado por Torre Nilsson. Este, de forma provocativa e apresentando-se como um dos porta-vozes da desarticulação do modelo clássico e do cinema institucional, contrapôs o cinema de expressão

ao cinema de espetáculo, estendendo essas denominações a um tipo de crítica e a um tipo de espectador. Torre Nilsson proclamava: “O cinema de espetáculo requer do crítico uma função meramente informativa; o outro pode não necessitar a crítica (...), porém pode exigir dela certa profundidade de análise, capacidade polêmica, em suma, compromisso” (PANORÁMICA, Nro. 3, 1962). Assim, o cineasta delimitava, com suas afirmações, uma linha divisória entre duas formas de fazer cinema – a que privilegia a participação de críticos e espectadores culturalmente formados (o novo cinema que se gera desde meados da década de cinquenta) e outra que se orienta aos setores populares que, em sua maioria, evitam as polêmicas e as críticas (o velho cinema, gestado nos estúdios, nas palavras de Torre Nilsson). Frente a esses dizeres, Soffici ofereceu uma visão alternativa, na qual reapareciam, com força, as reflexões que associavam o meio cinematográfico e seus alcances na esfera pública à proposta de um espetáculo ou peça cultural que reunisse dois valores (o entretenimento e a formação geral do público) e fosse guiado de acordo com o cânone da obra bem feita e de qualidade. Soffici respondia a Torre Nilsson:

*Torre Nilsson não pensa que uma distinção tão taxativa como a que você formula pode fomentar a criação de bandos opostos no cinema nacional? (...) Em suma, entendo que devemos distinguir entre um bom cinema e um mau cinema. Minha aspiração pessoal seria realizar filmes que entretivessem e que, além disso, fossem válidos, profundos (...) Penso que agora os críticos têm preconceitos contra os filmes realizados prolixamente. É como se escrever sem sinais de pontuação fosse o único norte para as obras novas. Mas não creio que essa renovação se deva produzir em apenas um sentido (PANORÁMICA, Nro. 3, 1962).*

Uma leitura cronológica das opiniões e reflexões dos três diretores estudados facilita, por sua vez, a localizar os vaivens históricos e a sedimentação de certas ideias pregnantes ou articuladoras do pensamento individual e coletivo. Recordemos, a esse respeito, aqueles pensamentos vertidos por Soffici e compilados por Mario Grinberg, que acreditamos sintetizar a concepção da ideia ascendente de compromisso com o meio local e com a região latino-americana, tal como a compreenderam os realizadores dos anos quarenta e cinquenta:

*No cinema argentino chegamos ao momento de começar a dar conteúdo e que os filmes não sejam somente forma, imagem fotográfica, movimento de câmera e música. O cinema argentino se salvará com conteúdo e personalidade. É a palavra de ordem (...) Se a grande massa é indolente, tratemos de vencê-la, de convertê-la a nossas inquietudes mais altas e melhores. O segredo está em adivinhar suas boas inclinações. Não depende totalmente delas. Trabalhemos conscientes de nossa responsabilidade, buscando transmitir o melhor que existe em nós mesmos (GRINBERG, 1993, p. 12-13).*

Compreendendo a atividade como uma somatória de vontades, quiçá intuindo o papel cumprido em um futuro próximo, esses diretores também se interessaram em esclarecer a função exercida não apenas pelos diretores, mas também pelos produtores que percebiam outras formas de realizar cinema e de implicar o espectador em uma prática cultural. Sobre o lugar ocupado pelo diretor, Soffici foi preciso ao afirmar a necessidade de apresentar uma história a partir de uma perspectiva sempre pessoal, que diluísse tanto os padrões gerais que circulavam no cinema do período indus-

trial quanto a presença central do produtor. Em 1944, sustentava: “Se o diretor é capaz de escolher um bom tema, intérpretes eficazes, orientar o livro para a qualidade artística e o sucesso, será, sem dúvida alguma, a estrela. Para mim, é assim”. Depois de três décadas, firme em suas ideias, enunciava: “Eu entendo que o diretor é um narrador, um homem que conta. Eu me encontro frente a um problema e o conto, conto como eu o sinto” (CALISTRO et al., 1978, p. 300). A exigência de um papel ativo dos artistas está registrada em várias declarações de Hugo del Carril, que, como partidário e propulsor da doutrina peronista, pedia aos realizadores um compromisso real com os setores populares e com as ideias políticas em geral:

*Nós nos devemos à grande massa (...) A grande massa é o povo trabalhador, é quem nos forma e nos leva até um determinado destino (...) Ninguém pode dar as costas ao povo (...) Eu acredito que nós, os artistas, somos os que mais temos obrigações politicamente, porque devemos lutar pelo bem-estar desse povo que nos fez chegar ao topo e nos levou ao sucesso (CRÓNICA, 2/3/80).*

Três anos mais tarde, del Carril precisava sua definição sobre as capacidades do cinema como meio de formação e de informação privilegiado, trazendo vários argumentos sobre seu destino no período aberto em 1983<sup>2</sup>:

*O cinema é o instrumento indicado para orientar e para definir coisas. Considero que o povo pode captar uma das informações mais precisas por meio do cinema. (...) Que o cinema se ocupe de descrever os problemas que acossam a nação, de buscar solução para tudo isso e de denunciar todas as coisas que se consideram anormais (SOSA, 1983).*

<sup>2</sup> A autora se refere ao fim da última ditadura cívico-militar na Argentina [N.d.T].

Em relação ao papel cumprido pelos produtores, esses diretores diferenciaram dois alinhamentos contrapostos, embora factíveis de serem modificados em função dos contextos históricos. Assim, del Carril recordava, com escasso entusiasmo, duas de suas realizações (*La Quintrala e Más Allá del Olvido*, de 1954 e 1955, respectivamente) que se adequaram aos requerimentos e determinações expressas dos produtores. “Não foram os filmes que a mim, intimamente, me deixaram satisfeito. Foram um acidente dentro da carreira de um homem e nada mais. (...) Os produtores pegam um tema e o impõem. Isso aconteceu comigo com esses filmes” (MARAGNHELLO-INSAURRALDE, 2007, p. 22). Soffici, atento às mudanças e às posições dissidentes, soube discernir um comportamento visível em outro conjunto de produtores:

*Na nossa cinematografia aumenta, para bem da massa, a inclinação de alguns produtores a considerar sua missão como delicada e cheia de responsabilidade, os quais, sem deixar de considerar o cinema no que este tem de indústria, querem fazer obra honesta com projeção ao futuro – sacrificando, se for necessário, parte dos lucros. Esse é o equilíbrio razoável, posto que se é preciso fazer filmes para o grande público, façamo-lo com honradez, porém sem servilismo. Não falemos de álgebra, mas evitemos ser simplistas e, vale dizer, vulgares (GRINBERG, 1993, p. 20).*

Como é possível observar, os diretores incorporam nesses textos um conjunto de noções e ideias (“filmes com conteúdo e personalidade”, “responsabilidade dos diretores e produtores”) que, se no momento de publicação dos escritos se apresentam como um ato de vital rebeldia, logo podem ser compreendidas como uma antecipação ou um antecedente do cinema que se constitui nos anos sessenta e

setenta como correlato do pensamento nacionalista e regionalista que perpassa a época. Sobre esse ponto, nos interessa lembrar as reflexões formuladas durante a reestrea, em 1971, de *A Guerra Gaucha* (La Guerra Gaucha, Lucas Demare, 1942), filme dado a conhecer em tela de 70 mm, seis canais de som e em cores, momento no qual seu diretor o reinterpreta como um projeto americanista, em função do contexto histórico e político de começos da década de setenta. Lucas Demare relembra essa experiência com as seguintes palavras:

*Foi como um salto no vazio do tempo, para voltar trinta anos atrás, com a mesma força, com igual vigência e com muitos entes queridos agora desaparecidos. Vi, além disso, uma antecipação da mensagem da América em nossos dias, chamem-se guerrilheiros ou Fidel Castro. Aqui, nesse que foi meu grande filme, está o nosso país e está a América (...) É uma gesta americanista (CRÓNICA, 7/9/71).*

#### DO CINEMA CLÁSSICO-INDUSTRIAL AOS ANOS SESSENTA E SETENTA: CONTINUIDADES E TEMAS EMERGENTES

Dos textos assinados por Mario Soffici, Lucas Demare e Hugo del Carril, é possível deduzir uma série de critérios pessoais e grupais que expressam uma concepção da linguagem e do meio cinematográfico diferente das expectativas gerais que circulavam na etapa do cinema clássico-industrial. Sem dúvida, um dos princípios que reuniu esses três diretores foi a promoção de uma série de práticas e estratégias, capazes de produzir um relato complexo e de excelência técnica que se apresentasse aos espectadores como um produto cultural e econômico de forma simultânea. O resguardo da tradição nacional (os valores e a idiosincrasia local encontráveis em textos

literários ou teatrais argentinos e em paragens remotas do país) e o interesse por apartar-se de alguns dos esquemas industriais, especialmente o *producer-system*, foram os temas defendidos por Soffici, del Carril e Demare de maneira periódica e inflamada.

Todas essas declarações que, nos anos 1933-1956, encontraram nas entrevistas escritas ou orais seu meio de exibição privilegiado, permaneceram nos anos sessenta e setenta, reformulando-se de forma parcial de acordo com as polêmicas e problemas próprios da época. À reflexão sobre os limites e os alcances impostos pela Instituição Cinematográfica, os realizadores somaram, em décadas posteriores, dois temas de real interesse – e dos quais participaram todos os diretores e agentes cinematográficos críticos e combativos que se vincularam, nesse momento, à atividade. Em primeiro lugar, Soffici e del Carril incluíram, em suas declarações, a projeção histórica, assinalando suas referências cinematográficas e traçando genealogias e possíveis percursos do cinema nacional, como aquele que integrava em uma tendência comum as filmografias de José Agustín Ferreyra, Lucas Demare, Fernando Birri, Lautaro Murúa e Leonardo Favio. Em 1973, Soffici aderiu, de forma plena, a essa tendência, estabelecendo uma produtiva ponte entre o passado e o presente do cinema argentino. Outro dos temas que adquire visibilidade nos anos sessenta e setenta é a reflexão (e a polêmica) sobre um cinema de espetáculo e um cinema de expressão ou reflexão. Esse tema, que em 1962 coloca frente a frente Soffici e Leopoldo Torre Nilsson de forma ainda cordial, se transforma imediatamente em um dos pontos nevrálgicos nas reflexões e teorias gestadas por Birri e pelo grupo Cine Liberación.

#### BIBLIOGRAFIA

CALISTRO, Mariano; CETRÁNGOLO, Oscar; ESPAÑA, Claudio; INSAURRALDE, Andrés; LANDINI, Carlos (1978), "Mario Soffici. Realizador", *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*, Buenos Aires, América Norildis Editores.

GRINBERG, Mario (1993), Mario Soffici. *Los directores del cine argentino*, Buenos Aires, CEAL.

MARANGHELLO, César; INSAURRALDE, Andrés (comps.) (2007), *Hugo del Carril. El compromiso y la acción*, Buenos Aires, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.  
s.n. (1980), "Es culpa del Estado. Hugo del Carril visitó a Luis Sandrini y formuló explosivas declaraciones sobre actualidad", *Crónica*, Buenos Aires, 2 de marzo.  
s.n. (1971), "El día D del director Lucas Demare", *Crónica*, Buenos Aires, 7 de septiembre.  
s.n. (1962), "Una pregunta para seis respuestas", *Revista Panorámica* No 3, Ed. Documento, Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, abril.

SOSA, Nancy (1983), "La crisis del cine (III). Hugo del Carril, de película", *Movimiento*, Buenos Aires, julio.

**DA  
ANTIÉPICA  
URBANO-  
INTERI  
ORANA À ÉPICA  
MILITANTE<sup>1</sup>**



**ISAAC LEÓN FRÍAS**



A obra dos realizadores argentinos da Generación del Sesenta favorece as pequenas histórias, especialmente no âmbito da grande capital, Buenos Aires, de modo que a imponência da urbe se contrapõe à “nimiedade” dos amores fugazes ou desencontrados, às frustrações e aos desencantos cotidianos, aos lastros do passado que afetam a estabilidade do presente. Mas nem tudo é a grande cidade, pois também a cidade interiorana, o *pueblo* ou, excepcionalmente, o campo, são cenários de histórias de tons parecidos, com exceção de *Os Inundados* (Los Inundados, 1962), o filme de Fernando Birri que constitui um caso único e isolado, alheio à tônica prevalecente – mais seca, grave, intimista ou reflexiva – do conjunto de filmes que emergem em fins dos anos cinquenta e começo da década seguinte. *Os Inundados*, além de sua localização extraurbana, é o que se conhece como um relato coral e tem um tom parcialmente festivo (o bom espírito diante da adversidade), do qual carecem as fitas de outros realizadores argentinos. É verdade que a própria localização de Birri nesse período da história do cinema argentino é excêntrica, porquanto nem é um realizador portenho – ou formado e residente em Buenos Aires, como são os outros –, nem participa das mesmas inquietudes do grupo central da Generación del Sesenta (Rodolfo Kuhn, David José Kohon, Simón Feldman, José Martínez Suárez, Manuel Antín, Lautaro Murúa...), ligados, ainda que de maneira periférica, à indústria e, sobretudo, a uma tradição cultural mais misturada e metropolitana, com os matizes que caberia estabelecer entre eles.

Uma aproximação possível entre Birri e os outros, além do compartilhamento de anseios de independência comuns e dos desejos de renovação das estruturas do cinema argentino, reside na afirmação de um cinema menos atado às convenções dos gêneros e mais ligado ao ar cotidiano, bem como na negação das grandes gestas e das histórias exemplares. De forma ainda mais importante, Birri é um homem

<sup>1</sup> Este texto foi extraído de uma seção do livro *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica* (Universidad de Lima/Fondo Editorial), publicado pelo autor em 2014.

que nasce para o cinema com uma vocação de documentarista, e esta não se manifesta apenas em *Jogue uma Moeda* (Tire Dié, 1960) mas também em seu primeiro longa-metragem de ficção, *Os Inundados*. Essa vocação documentarista não era compartilhada pelos realizadores dessa geração, mais próximos da ficção.

*Os Inundados* se ambienta na província de Santa Fe e narra a história de uma família, os Gaitán, que, junto com outras, sofrem os efeitos das inundações nessa região do nordeste argentino. O filme se inicia mostrando alguns animais – o que é uma constante no cinema de vocação social na América Latina (Buñuel é uma referência a esse respeito, mas não é o único) –, que nesse caso se veem afetados por uma inundação que alcança as casas precárias de quem vive ao lado de um rio.

Começa, portanto, o que seria o drama de alguns deslocados pelo flagelo da natureza, mas que neste filme será a vagabundagem semi-humorística desses deslocados. Relato de percurso, de traslados constantes, *Os Inundados* se converte em uma sugestiva metáfora da situação dos que não possuem um lugar estável e seguro para viver, tão abrangente em nossas terras. No entanto o filme a constrói em um registro que, sem deixar de escarnecer as autoridades incompetentes e os políticos que medram a partir desse estado de coisas, mantém um tom de humor e de leveza, alheio por completo aos estereótipos da obra de denúncia social. Como afirma Paulo Antonio Paranaguá,

*A principal originalidade de Os Inundados é a fusão entre uma matéria documental, frequentemente presente no quadro, e um argumento de feição cômica, expressado num ritmo que outorga pausas e tempo para a descrição. (...) Embora em primeiro plano os personagens atuem de forma exagerada, no segundo plano, o espaço e a figuração têm densidade social (PARANAGUÁ, 2003, p. 188).*

Próximo, sem dúvida, da estética neorrealista (cenários naturais, atores não profissionais, ao menos não do meio cinematográfico, realismo da representação em primeiro grau), o filme de Birri mostra não apenas a firmeza *santafesina* de alguns personagens inéditos no cinema argentino, mas também o toque amável e festivo do qual costumavam carecer os filmes neorrealistas, com a exceção de *Milagre em Milão* (Miracolo a Milano, Vittorio de Sica, 1951), um caso *sui generis* (realismo combinado com uma dimensão poético-mágica) em que a dose de “realismo maravilhoso” é certamente mais acentuada do que a que podemos encontrar em *Os Inundados*. A propósito dos atores do filme, Clara Kriger assinala: “Os intérpretes eram trovadores, atores de variedades, circo, radioteatro, conjuntos filodramáticos, inundados e habitantes da cidade de Santa Fe” (ELENA; DÍAZ LOPES, 1999, p. 160-161).

Para além das vicissitudes próprias da história vivida por eles, a situação da família Gaitán e das outras que a acompanham permite dar conta de um segmento popular que, padecendo da tremenda contrariedade de não poder se estabelecer em lugar nenhum, não está necessariamente lapidado pelos desígnios da injustiça e da exploração. Nesse sentido, Jorge Ruffinelli anota:

*O filme é um saboroso retrato da cultura popular, pontuado por zambas carperas<sup>2</sup> de Ariel Ramírez e por trovadores vernáculos. No entanto, nada mais longe do folclorismo. (...) O que distingue a visão de Birri sobre seus conterrâneos, diferentemente de tantos filmes sociais da época, é o calor humano com que se desenham os personagens. Embora todos vivam no extremo da excentricidade, o humor não se produz às suas custas, e sim às custas das situações vividas (RUFFINELLI, 2010, p. 59).*

<sup>2</sup> A *zamba* é um ritmo popular do folclore argentino, comum nas províncias do Norte. No filme, no entanto, o ritmo (identificado por cartelas) que mais se ouve é o *chamamé* (característico da província de Corrientes, vizinha a Santa Fe) [N.d.T].

Segundo Kriger,

*o humor, o sarcasmo e a esperança poética permitem abordar a realidade apresentada em toda sua complexidade. (...) Por isso, um otimismo poético envolve a sordidez da situação e a converte em uma caricatura que chega a todos os rincões da sociedade, começando pelos desdentados habitantes dos vagões abandonados (ELENA; DÍAZ LOPES, 1999, p. 161).*

É possível que o momento em que *Os Inundados* foi realizado e lançado – não sem dificuldades com a censura e com o próprio Instituto Nacional de Cinematografía – favorecesse esse olhar, não complacente, mas sim distendido, e que alguns anos mais tarde pudesse ter sido tachado como condescendente pelos comissários de cultura que exerciam a realização, a crítica e a cultura cinematográfica. Talvez, inclusive, a própria possibilidade de existência desse filme peculiar pudesse ter sido truncada.

Lautaro Murúa faz a passagem do campo à cidade, que vai de *Shunko* (1960) a *Alias Gardelito* (1961). O primeiro se ambienta na área rural da província de Santiago del Estero e narra a incorporação a uma pequena comunidade de um professor, interpretado pelo próprio Murúa, que fora ator por vários anos no cinema argentino. O filme é o relato de um duplo descobrimento efetuado pelo professor: o contato com as crianças e também aquele com os habitantes dessa terra que parece insular, diante do que lhes proporciona o “estrangeiro” – que não se conduz, certamente, à maneira do professor tradicional. *Shunko* evita os riscos do didatismo em um tratamento nem sentimental nem paternalista, e se abre à compreensão de um universo alheio, fazendo-o em traços simples, próximos por momentos à observação documental, com um ritmo que se distende para seguir pequenos incidentes.

A modesta cotidianidade de *Shunko* se traslada a Buenos Aires em *Alias Gardelito*, um dos melhores filmes de começos dos anos sessenta na Argentina. Aqui, Toribio, um jovem com aspirações a cantor de rádio, vê-se confrontado com uma realidade que o conduz a delitos que acabarão com sua vida. Ao longo desse caminho até a morte, em uma lata de lixo em plena rua, com a qual começa e termina o relato, Toribio se relaciona com três mulheres das quais se aproveita de uma forma ou de outra. *Alias Gardelito* é algo como uma crônica de auge e decadência, mas não a de um gângster de Chicago, e sim a de um vulgar delinquente em uma Buenos Aires que – como em outros filmes dessa época – se afasta por completo da imagem se não idealizada, amável e costumbrista de tantos filmes argentinos de estúdio. O auge e a decadência, por outro lado, quase se confundem em termos visuais e dramáticos, porque a fita não altera o tom nem marca diferenças climáticas, salvo nas sombrias sequências inicial e final. E ainda que a trama pareça apelar a esquemas de um realismo social radical (a imagem da lata de lixo no ápice dessa radicalidade), nem o traço, nem as atuações, nem o manejo da luz, nem a abordagem dos cenários, nem a cadência da montagem referendam essa impressão realista que os dados da história proporcionam.

A esse respeito, Gonzalo Aguilar escreveu com agudeza:

*A complexidade da estrutura e o tipo de procedimentos utilizados distancia Lautaro Murúa do realismo. (...) Alias Gardelito poderia ter sido uma saga realista, uma espécie de Ilusões perdidas<sup>3</sup> dos subúrbios. No entanto, o tratamento dado ao material fílmico faz de Alias Gardelito um filme de ruptura, distanciado dos códigos narrativos do realismo. Enquanto o realismo encadeia a imagem a uma estrutura narrativa forte, o cinema de Murúa compõe o que*

denominarei imagem flutuante, uma imagem que não se define pelo papel que desempenha na história, mas por sua capacidade de provocar as perguntas do espectador. Isso se consegue por seu caráter inconcluso, desmotivado, de interrupção do discurso. Isso não quer dizer que a narração seja abandonada nem que todas as imagens sejam flutuantes: a convivência das tomadas convencionais e das imagens flutuantes faz com que ambas interajam. (...) O que domina *Alias Gardelito* – mais do que a narração – são os ritmos e os climas (AGUILAR, 1994, p. 20-25).

De fato, essa impressão de “imagens flutuantes”, que se associam a um contexto sórdido, mas também à lembrança semisonâmbula de alguém que está prestes a morrer de maneira odiosa, caracteriza a tônica de uma modalidade de relato que não encontrou nessa época continuação na obra de Murúa (que se interrompeu durante dez anos para seguir outros vetores mais tarde) nem no cinema argentino; embora, de outro modo, os primeiros filmes de Leonardo Favio ofereçam também uma demonstração da capacidade sugestiva de outras “imagens flutuantes”.

Essa antiépica do período inicial do Nuevo Cine Argentino dos anos sessenta se reverte quando as posições políticas tornam-se extremas. *A Hora dos Fornos* (La Hora de los Hornos, Fernando Solanas e Octavio Getino, 1968) é a prova mais eloquente da épica documental. Mas também a ficção política assume esse registro, tanto em suas manifestações próximas a uma narrativa mais estruturada e clássica, a exemplo de *Os Traidores* (Los Traidores, Raymundo Gleyzer, 1973) ou, em maior medida, *A Patagônia Rebelde* (La Patagonia Rebelde, Héctor Olivera, 1974), como em suas manifestações experimentais do tipo *El Camino Hacia la Muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1969) e, sobretudo, *Os Filhos de Fierro* (Los Hijos de Fierro, 1972).

<sup>3</sup> Referência ao romance *Illusions perdues* (1837), de Honoré de Balzac.

A rigor, *Os Traidores* não é um relato épico no sentido da gesta coletiva; é uma variante do *thriller* político, com a carga conspiratória e paranoica que costumam ter os filmes dessa categoria. Mas não é um *thriller* convencional, e sim uma sorte de crônica semijornalística em torno de um sindicalista, Roberto Barrera, que, de líder ativo, passa a ser um burocrata sindical que favorece seus próprios interesses e os do empresariado que o financia. Há algo em *Os Traidores* dos bastidores de grupos mafiosos nas narrativas de gângster estadunidenses, mas com um registro mais austero e quase documental, incluindo imagens extraídas dos acontecimentos da época, como o “Cordobazo”<sup>4</sup>. A fita de Gleyzer inclui atores profissionais, mas também outros que são autênticos sindicalistas, o que contribui para a impressão de fatos recolhidos *in situ* que as imagens oferecem. A afirmação sindicalista que atravessa o filme contribui para esse efeito de épica revolucionária e classista.

Embora alheia à tônica militante que predomina nas fitas que comentamos até aqui, não se pode excluir, por referência à dimensão épica e política, *A Patagônia Rebelde*, filmada em 1974. O filme se inspira em um livro de Osvaldo Bayer, que alude a uma sangrenta repressão durante o governo do radical Hipólito Yrigoyen na província de Santa Cruz, na década de 1920. A matança dos operários de fazendas agroindustriais da região em greve é o epílogo trágico da história que o filme relata. Embora a feitura do filme dirigido por Héctor Olivera remeta à solidez narrativa da tradição clássica, não há dúvida de que este incorpora uma dimensão reflexiva muito mais acentuada, na qual a aliança do poder político, militar e empresarial (com interesses britânicos em jogo) se mostra com uma contundência inusual. *A Patagônia Rebelde* foi uma produção da empresa Aries, de propriedade de Fernando Ayala e Héctor Olivera, que teve a seu cargo os títulos mais rentáveis do cinema argentino

<sup>4</sup> O “Cordobazo” foi como ficou conhecido o conjunto de rebeliões operárias e estudantis ocorrido em Córdoba em 29 de maio de 1969, durante a ditadura comandada por José Carlos Onganía. O protesto inspirou uma série de outras manifestações em grandes cidades argentinas nos meses seguintes e permanece até hoje como um dos eventos mais importantes da história política argentina no século XX [N.d.T].

dos anos setenta – os protagonizados pela dupla cômica Jorge Porcel/Alberto Olmedo (*Los Caballeros de la Cama Redonda* (Gerardo Sofovich, 1973), *Los Doctores las Prefieren Desnudas* (Gerardo Sofovich, 1973), *La Guerra de los Sostenes* (Gerardo Sofovich, 1976), *Expertos en Pinchazos* (Hugo Sofovich, 1979) etc.

Em que pese a constatação de que os filmes dirigidos por Ayala e Olivera ofereciam a faceta “autoral” da Aries, o fato de que *A Patagônia Rebelde* fosse uma produção dessa empresa a desqualificou *a priori* para um certo setor da crítica, que a acusou de oportunista. Tzvi Tal a caracteriza como “lucrativa nostalgia pelo massacre de operários” (TAL, 2005, p. 140). Por outro lado, Ayala e Olivera pouco ou nada tinham a ver com a noção de *Nuevo Cine* ainda em voga, muito embora Ayala tivesse representado, em seu momento, a transição do cinema argentino de gênero ao de autor, que se produz em começos dos anos 1960. De qualquer modo, o filme pôde ser exibido devido à abertura política do momento, mas com ameaças e dificuldades. Segundo Daniel López: “Um filme que começa com o assassinato de um tenente coronel e que além disso era utilizado politicamente em algumas de suas exibições pelo Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) podia chegar a causar, involuntariamente, muitos problemas” (LÓPEZ, 2008, p. 214). A exibição durante quatro meses foi um sucesso e teve em torno de um milhão e meio de espectadores<sup>5</sup>. Provavelmente, sem que seu diretor o propusesse, estabeleceu-se um nexo causal com *Os Traidores*, no sentido de que este se associava de maneira visível com o mesmo ERP argentino, um dos movimentos radicais que ataçaram o fogo que terminaria no golpe militar e na bruta repressão posterior.

Na outra frente, o lado peronista, ainda que na linha da esquerda radical desse movimento, estão as propostas associadas ao grupo Cine Liberación, que não são ficções no sentido pleno da palavra, como é *A Patagônia Rebelde*, e nem

sequer em um sentido mais frouxo, como o que se manifesta em *Os Traidores*. As propostas do Cine Liberación estão a meio caminho entre o documentário e a ficção e oferecem o interesse e a novidade de corresponderem a uma busca, a um caminho expressivo próprio que as circunstâncias políticas impediram de continuar pouco tempo depois. A essa busca correspondem *El Camino Hacia la Muerte del Viejo Reales* (1969), dirigido por Gerardo Vallejo, e *Os Filhos de Fierro* (1972), de Fernando Solanas.

A experiência de *A Hora dos Fornos* não gerou uma continuação no mesmo registro por parte do grupo Cine Liberación, porque os documentários dedicados a Perón e ao movimento justicialista a cargo de Solanas e Getino (*Notas Sobre Actualización Política y Doctrinaria para la Toma del Poder e Perón: la Revolución Justicialista*, ambos de 1971) não têm as mesmas características de *A Hora dos Fornos* e – como seus títulos enunciam – são trabalhos de propaganda política manifesta, embora não necessariamente convencionais ou de fórmula, como outros podem ser. Não obstante, não há ponto de comparação possível entre esses trabalhos filmicos e o longa-metragem que levantou a tese do *tercer cine*<sup>6</sup>.

Em *El Camino Hacia la Muerte del Viejo Reales*, no qual Solanas e Getino participaram elaborando o roteiro, Gerardo Vallejo retoma a família tucumana<sup>7</sup> que havia mostrado no curta *Las Cosas Ciertas* (1966). Com predomínio do registro documental, ou ao menos da “tônica documental”, inclusive nas cenas atuadas, o velho Gerardo Ramón Reales e seus três filhos relatam as condições de existência nos engenhos açucareiros tucumanos. Inserem-se dois anexos documentais sobre a província e sobre as lutas dos camponeses tucumanos, com os quais se acentua o caráter de cinema-ensaio que ostentava em maior grau *A Hora dos Fornos*.

<sup>5</sup> A população da Argentina em 1970 (ano do último censo antes de 1974) era de 23.978.000 habitantes [N.d.T].

<sup>6</sup> O texto “Hacia un tercer cine” (Rumo a um terceiro cinema), publicado em outubro de 1969, foi um dos principais manifestos do Nuevo Cine Latinoamericano [N.d.T].

<sup>7</sup> Referente à província de Tucumán, no norte da Argentina [N.d.T].

A propósito do filme de Vallejo, Tzvi Tal sustenta:

*El Camino Hacia la Muerte del Viejo Reales (...) mescla o testemunho social e a representação fílmica ao descrever a vida e as lutas dos trabalhadores rurais. Os familiares e vizinhos do velho Reales e seus filhos (...) representam a si mesmos sem figurino nem cenografia, e suas verdadeiras vidas se transformam na trama. No entanto, o pai e os dois filhos constituem uma metáfora familiar do proletariado rural, e inclusive do povo, na luta pela existência. A irmandade e a separação entre os filhos representam as condições que dificultam a construção de uma união popular. A ansiada união da "família argentina" era considerada nesse filme e em outros do grupo uma condição necessária para uma luta política que pudesse tomar o poder e construir uma Argentina diferente, com o proletariado e Perón conduzindo as massas (TAL, 2005, p. 238).*

Muito mais ambicioso e complexo é *Os Filhos de Fierro*. Solanas se inspira no personagem central do grande poema épico nacional argentino, *Martín Fierro*, de José Hernández, para elaborar uma visão metafórica do peronismo durante o período 1955-1973, ou seja, desde a queda do governo de Perón até seu retorno ao país. O filme se divide em três segmentos: *A partida*, *O deserto* e *A volta* (na obra de Hernández só aparecem o primeiro e o terceiro), e neles são narrados, progressivamente, a separação de Fierro e seus filhos, a deambulação desses últimos em sua própria terra, e o regresso do herói. Mas não se trata de uma narração executada segundo as regras canônicas do roteiro e da realização, e sim de uma proposta na qual o texto (os poemas do livro de Hernández adaptados por Solanas, respeitando a métrica original) substitui por completo as possíveis vozes dos intérpretes, enquanto as imagens, através dos personagens metafóricos, aludem a fatos de significação coletiva e histórica.

No livro no qual coteja o Cinema Novo com a produção do grupo Cine Liberación, Tzvi Tal escreve a propósito do filme:

*O ambiente de lenda e a épica reinante no filme se concretizam no desenho de imagens simbólicas sobre a base de acontecimentos reais, um tempo cinematográfico difuso, referido a processos históricos, um narrador externo que se expressa em uma locução de voz harmoniosa, títulos e inscrições cujo desenho gráfico se parece com os livros de lendas. A música se baseia em ritmos argentinos populares urbanos e campestres, como o tango e a milonga (TAL, 2005, p. 127-128).*

Os personagens não são individualidades, e sim figurações de indivíduos ou comunidades. Fierro representa Perón (embora o nome de Perón não seja mencionado), mas também é, de algum modo, uma sorte de herói nacional sem nome, expressão de uma luta ancestral do povo argentino. Os filhos herdaram as bandeiras das reivindicações encarnadas pelo pai. O Filho Maior, a bandeira da Independência; Picardía, o segundo filho, a da Justiça; e o Filho Menor, a bandeira da Soberania, uma trindade equivalente de certo modo aos princípios hasteados pela Revolução Francesa. Certamente os filhos são a concretização do povo argentino, do qual foi retirado o pai (obrigado a sair para o exílio), e lutam por manter-se unidos e trazê-lo de volta. Isso, que dito assim soa como uma abstração extrema, se traduz no filme em uma curiosa visualidade fortemente telúrica. Ou seja, as imagens remetem, em uma parte considerável do filme, a exteriores do pampa argentino, onde os filhos de Fierro enfrentam constantemente as forças do Comandante, outra figuração metafórica, nesse caso dos grupos de poder que tentam prolongar a situação de opressão do povo.

Luciano Monteagudo afirma:

*O filme se expressa através de um tempo e de uma geografia míticas, que obrigam constantemente o espectador a realizar um processo de reflexão crítica. O que se vê em Os Filhos de Fierro é uma transposição da Argentina: o país como metáfora de si mesmo. Um século de vida nacional se sobrepõe na tela, como se desde 1872 (o ano da primeira edição de Martín Fierro) até 1972 os conflitos e anseios de um povo fossem os mesmos. O espaço cinematográfico também trabalha no mesmo sentido: a imensidade do pampa e a das fábricas (...) parecem convergir em uma sorte de Aleph, onde se desenvolve um eterno combate entre os filhos de Fierro e o Comandante (MONTEAGUDO, 1993, p. 30-31).*

Solanas privilegia os planos gerais, produzindo um efeito de distanciamento muito marcado, que leva ao extremo um procedimento que o cineasta húngaro Miklós Jancsó converteu em signo de identidade estilística em filmes como *Os Sem-Esperança* (Szegénylegények, 1966), *Vermelhos e Brancos* (Csillagosok, katonák, 1967) ou *Salmo Vermelho* (Még kér a nép, 1971): o alongamento da duração do plano em imagens de espaços abertos, com a particularidade de que a câmera na mão se move de uma forma distinta em *Os Filhos de Fierro*. Além disso, os enquadramentos não compõem as coreografias habituais dos filmes de Jancsó, nas quais há uma estilização muito mais acentuada. Ao contrário, no filme de Solanas, as imagens são bastante austeras e, ao mesmo tempo, têm esse lado seco, primitivo e “bárbaro”, que também encontramos nas de Glauber Rocha, com um grau de barroquismo que o filme de Solanas não tem.

*Os Filhos de Fierro* é, sem dúvida, um dos exercícios mais atípicos do período e, ainda que possa parecer saturante pela dilatação da metragem e, claro, pela exigência de uma formalização tão diferenciada, é uma das contribuições mais relevantes para um cinema de vanguarda política e estética, em alguma medida, próximo também ao que Jean-Marie Straub realizava do outro lado do Atlântico.

#### BIBLIOGRAFIA

- AGUILAR, Gonzalo (1994). *Lautaro Murúa*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- ELENA, Alberto & DÍAZ LÓPEZ, Marina (1999). *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid: Alianza Editorial.
- LÓPEZ, Daniel (2008). *Las grandes películas del cine argentino. 50 títulos significantes*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- MONTEAGUDO, Luciano (1993). *Fernando Solanas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- RUFFINELLI, Jorge (2010). *América Latina en 130 películas*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- TAL, Tzvi (2005). *Pantallas y revolución. Una visión comparativa del cine de liberación y el cinema novo*. Buenos Aires: Ediciones Lumière.



# INVA SÃO<sup>1</sup>

EDGARDO COZARINSKY



Como em *Na selva das cidades* de Brecht, como em *No Limiar da Liberdade* (1970) de Losey, *Invasão* (Invasión, Hugo Santiago, 1969) expõe uma ação cujos motivos permanecem encobertos. Em alguns apontamentos para a reedição de suas obras de juventude, incluídos em *Escritos sobre teatro*, Brecht recorda sua preocupação em colocar em cena uma luta pela luta mesma, um mecanismo rigoroso e autossuficiente como o de um *match* de boxe; isso o fez prestar uma atenção renovada aos pormenores mais miúdos da ação, à substância e à cor das palavras em que se cifrava o conflito. Ao fazê-lo, comprovou a particular complexidade do processo de criação literária: “forma” e “tema”, misérias do vocabulário crítico, espelhamentos de uma leitura sempre posterior, desapareceram diante de uma interação incessante, produtiva, entre aspectos simultâneos de um só trabalho.

Na cena, a palavra pode adquirir inédito vigor se realçada pela omissão dos motivos lógicos de uma ação dramática, se deve servir a uma lógica das ações que escape a todo escrúpulo de verossimilhança naturalista. A informação não entregue ao espectador cancela a transparência da linguagem, faz dela uma superfície firme e luminosa que não se submete docilmente à condição de veículo. O cinema não admite semelhantes possibilidades de despojamento: na imagem, todo elemento contingente produz um efeito de conotação, tão inevitável como difícil de controlar. Em *No Limiar da Liberdade*, não basta silenciar sobre o crime cometido pelos fugitivos, a pena à qual escapam, o país que é o cenário de sua fuga; alguns vislumbres do passado, a presença física dos atores, gestos e tons, ao permanecerem despojados de toda aderência informativa, sugerem imediatamente diversos contextos possíveis. O paradoxo resultante (válido também para o teatro, ainda que com menor intensidade) é que esses mecanismos, reduzidos ao seu funcionamento mais sucinto, são carregados de senti-

<sup>1</sup> Texto publicado pela primeira vez em 1969 e republicado no livro de Edgardo Cozarinsky, *Borges en/y/sobre cine*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1981. Agradeço a Alejandro Cozza pelo acesso ao texto e a Edgardo Cozarinsky por nos permitir esta tradução e publicação.

dos hipotéticos: uma modalidade de *horror vacui* que Henry James calculou sagazmente em relatos nos quais uma elipse central sustenta complexas arquiteturas narrativas e precipita o leitor no jogo da interpretação.

*Invasão* acontece em uma cidade que não existe fora do filme. Seu nome – Aquilea – ressoa com certa conotação mitológica. Seu mapa, várias vezes mostrado, é uma estilização do contorno de Buenos Aires. Sua topografia visível é a de Buenos Aires com vastas omissões, cujos restos aparecem agrupados em uma ordem e em uma vizinhança imprevisíveis. A cidade que o filme explora é como uma taquígrafia de signos mais complexos, ausentes, mas ao mesmo tempo suscita em quem conhece Buenos Aires um duplo assombro de reconhecimento e estranheza; compará-la com o simulacro urbano de *A morte e a bússola*<sup>2</sup> não é inapropriado.

Dessa cidade, só se sabe que invasores e defensores a disputam. A guerra ainda não está declarada e é constituída de escaramuças encobertas, que vão preparando a resolução final em ocupação e resistência. O espectador, impaciente por descobrir um sentido alegórico nessa ação cujas razões ignora, se vê derrotado por informações contraditórias; a mais enganosa é o ano 1957, que no início aparece ao lado do nome de Aquilea: segundo os autores, foi escolhido porque não era passível de interpretação e evitava, ao mesmo tempo, aquelas que a ausência de uma data precisa poderia sugerir.

No entanto, embora Borges, Bioy Casares e Santiago o refutem, *Invasão* foi adquirindo *um* sentido a partir de sua realização; talvez, em seu curso posterior, a História tenha desbotado sobre o puro objeto de ficção que o filme quis ser. Essa cidade impetuosamente gris, esses personagens que cultivam um estoico laconismo, podem ser elementos do romance *"hard-boiled"*, antes que a *"série noire"* os arrebate; mas são, também, o âmbito de um portenho derro-

tado de antemão: o herdeiro de uma tradição já impossível de acatar. À medida que o filme avança, as roupas escuras, o mate solitário, o bandoneón terno e contundente vão se transformando em cifras de uma forma de vida, idealizável (ou seja: onde se pode descobrir uma semente de mito) na mesma medida em que a sentimos condenada, como a orgulhosa cidade liberal, a permanecer à margem da História: abandonada, como Alexandria ou Trieste, a uma extinção esplêndida ou obscura. Os invasores (trajes claros, gestos precisos, escritórios nus) triunfam como uma raça de tecnocratas pode triunfar sobre um punhado de esportistas, como a noção de eficácia aniquila a de *fair play*. Os grupos de jovens que surgem ocasionalmente durante o filme se convertem em resistência e tomam para si a luta, "mas à nossa maneira". Essa última sequência é a mais significativa. Aparece depois da palavra "fim", e suas fusões encadeadas sobrepõem imagens quase idênticas, com uma diferença mínima de ângulo, produzindo dois efeitos maiores: (a) multiplicar indefinidamente o número de jovens que recolhem armas para a luta, (b) violar a "gramática" até então respeitada. Esse segmento se coloca, em todos os sentidos, fora do filme e de sua lei, em um espaço (humano, narrativo, cinematográfico, ideológico) *outro*.

A interpretação pode ser irresistível, mas é certamente desnecessária para apreciar um filme cuja elaboração minuciosa atravessa todos os níveis, propondo oposições sempre diferentes: elipses que vão pontuando o que fundamentalmente é um filme de ação; citações de tango e milonga por uma trilha sonora composta como uma partitura de música concreta; uso de fontes naturais de luz para uma ação que desdenha sem ênfase todo naturalismo; réplicas concisas e definitivas como as de uma saga entre personagens cujo heroísmo deve vencer, em primeiro lugar, sua própria condição urbana e moderna. Tudo isso suscita um jogo de tensão e distensão que rege tanto a ordem

<sup>2</sup> O autor faz referência ao conto de Jorge Luis Borges, publicado na revista *Sur* em 1942. *La muerte y la brújula* integrou – na Argentina e também no Brasil – a coletânea *Ficções*. É importante lembrar também que Borges é um dos autores do roteiro de *Invasão* [N.d.T].

narrativa como a *mise-en-scène*, alternando violências breves e intensas com pausas frágeis ou ominosas: numa palavra, o cinema.

Como seus personagens, que não se propõem a agradar, mas a jogar, com elegância e probidade, um jogo cujas regras exhibe no ato mesmo de acatá-las, *Invasão* vai se impondo, difícil e altivo, ao espectador. O filme se apresenta como um espaço onde se confrontam concepções distintas do cinema, que em teoria deveriam excluir-se mutuamente: Walsh e Bresson, por exemplo. Longe de se anularem, seu encontro produz um objeto cinematográfico severo, complexo, inteligente, tão irrecuperável para a alegoria como para a crônica, que se permite o luxo de alcançar uma forma cerrada de perfeição apenas para quebrá-la em seus últimos metros.

# DEPENDIENTE<sup>1</sup>

NICOLÁS PRIVIDERA





Em 1969 (no mesmo ano em que a rebelião popular conhecida como “el Cordobazo” põe em xeque a ditadura militar da época), são lançados dois filmes que parecem olhar, como um Jano bifronte, para o passado e para o futuro: *Dom Segundo Sombra* (Don Segundo Sombra), de Manuel Antín, marca a entrada de quem havia formado parte da vanguarda da renovação sessentista no cinema mais tradicional (seguindo o Torre Nilsson de *Martín Fierro*, de 1968), enquanto *Invasão* (Invasión), de Hugo Santiago, é uma declaração de modernidade e quiçá uma premonição da violência que virá. Entre ambos, o cineasta solitário que foi Leonardo Favio (cujos filmes não se assemelham a nada e nem são o eco de novas ondas distantes) entrega seu título mais obscuro, em todos os sentidos da palavra: *O Dependente* (El Dependiente) é a culminação do encerramento da Generación del Sesenta e a expressão de uma violência surda que começava a estalar, prenunciando os anos 70. Não é em vão que o filme se localiza entre dois notórios períodos de Favio, encerrando seus filmes minimais e abrindo-se a uma expressividade desatada que explodiria cinco anos mais tarde com seu primeiro filme em cores.

Baseado no relato homônimo de seu irmão Zuhair Jury, *O Dependente* narra a vida interiorana de um funcionário de vida gris (com o inesquecível rosto de menino de Walter Vidarte), cuja única aspiração é herdar a loja de ferragens em que trabalha. O destino se manifesta sob a forma de uma bela jovem, estranha e virginal (uma doentia Graciela Borges), que vive com sua mãe e seu irmão “retardado” (numa versão interiorana dos casarões decadentes habitados por meninas perversas, que povoaram a literatura e o cinema argentinos desde fins dos anos cinquenta). Essa sociedade insalubre iluminará a pulsão de assassinar o pai-patrão e ocupar sua posição. Mas quando tudo finalmente parece encontrar seu lugar, o dependente compreende que sua prisão apenas trocou de signo,

<sup>1</sup> Este texto é composto de alguns trechos já escritos por Prividera anteriormente e de material inédito. Foi preparado pelo autor especialmente para este catálogo.

sem deixar para trás a submissão, e tomará uma decisão final tão atroz como sem substância (devolver o nada ao nada).

Enquanto o cinema do período antecipa revoluções na dobra da esquina, *O Dependente* se volta para uma vida estagnada, parada em um tempo circular que nem a previsível e anódina tragédia de um homem ridículo consegue romper. Nesse microcosmo perverso, a velhice submete a juventude e a condena à repetição do erro: em uma política (e uma poética) suicida, os filhos matam os pais apenas para se darem conta de que os substituíram, sem terem engendrado uma vida própria. Com todos os seus claros-escuros, o filme mais excêntrico de Favio nos deixa ver sua própria singularidade dentro do cinema argentino: enquanto os outros cineastas de sua geração não se decidem entre a alegoria e o costumbrismo (únicos modos aceitáveis para dizer do presente no ambiente retrógrado e propício à censura da Argentina de fins dos anos 60), esse cruzamento iconoclasta de minimalismo e *esperpento*<sup>2</sup> nos deixa ver seu próprio debate entre o mandato de ser moderno e o de assumir sua origem popular (transubstanciação que Favio tentará alcançar em seus filmes posteriores).

Na verdade, *O Dependente* tampouco escapa à tentativa, quase meio século depois, de uma leitura alegórica: o padrão seria a tradição do cinema argentino (uma versão obscura de seu suposto pai, Torre Nilsson); a senhorita Plasini, o *Nuevo Cine Argentino* (NCA) dos anos 60 (Graciela Borges, não em vão, é seu rosto mais reconhecível); e o dependente Fernández (que mata *O Chefe*<sup>3</sup> para se casar com *Circe*<sup>4</sup>, para nomear outros dois filmes representativos desse período), o próprio Favio. Sua herança impossível (a herança desse amor estéril condenado ao fracasso) é o cinema argentino que não foi: o que definiu sob as ditaduras que se seguiram ao peronismo (tanto no iniciático

ano de 1955 como vinte anos depois). E essa herança incômoda e inacessível é a que empunha o NCA dos anos 90<sup>5</sup> (mais no discurso do que nos atos, na citação do que no encontro: refugiando-se atrás da excentricidade do parentesco mais do que assumindo ou questionando seu incandescente legado). *O Dependente* é, em definitivo, o mal nomeado cinema “independente”, que parece não poder terminar de assumir os laços de sangue (derramado nos furiosos anos 70 ou negociado nos neoliberais 90) que o atam ao passado. Mas ainda se não o víssemos como um espelho disforme, o filme de Favio seguiria brilhando como um objeto tão bizarro quanto único.

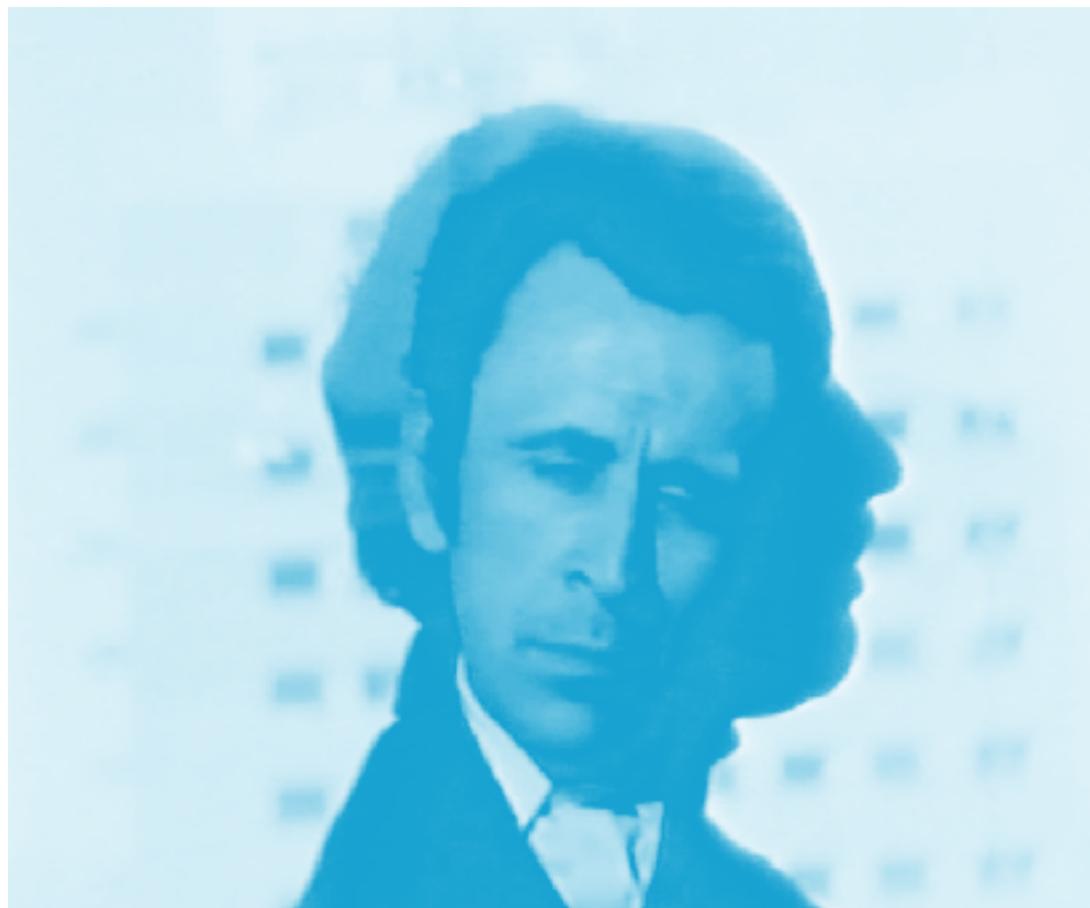
<sup>2</sup> Inicialmente vinculado ao gênero literário criado pelo espanhol Ramón del Valle-Inclán na década de 1920, o termo é usado para se referir a narrativas nas quais se deforma sistematicamente a realidade, acentuando seus traços grotescos e absurdos [N.d.T].

<sup>3</sup> Referência a *O Chefe* (El Jefe, Fernando Ayala, 1958) [N.d.T].

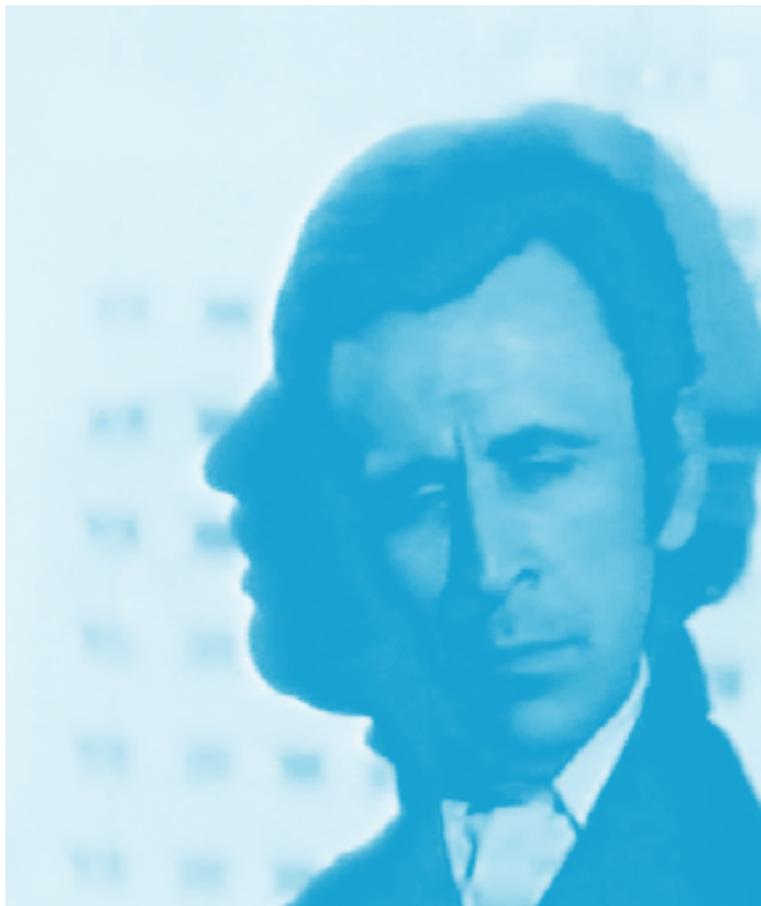
<sup>4</sup> Referência a *Circe* (Manuel Antín, 1964) [N.d.T].

<sup>5</sup> Referência à corrente que também ficou conhecida como *Nuevo Cine Argentino* a partir da segunda metade da década de 90, formada por cineastas como Martín Rejtman, Pablo Trapero, Lucrecia Martel, Adrián Caetano, Albertina Carri e Lisandro Alonso [N.d.T].

**UM  
CINE  
MA  
SUB  
TERRÂ  
NEO<sup>1</sup>**



**DAVID OUBIÑA**



Em fins dos anos sessenta, um punhado de realizadores cinematográficos argentinos assentou as bases do atual cinema independente do país. Seus filmes – que não obtiveram sucesso comercial nem aceitação massiva – propõem uma estética experimental e ousada, destacam a potência crítica e reflexiva da ficção e se distanciam da retórica convencional do cinema militante da época.

Durante a década de 1960, o Instituto Di Tella aglutinou muitas das experiências estéticas mais provocadoras e promoveu os artistas de vanguarda que teriam mais relevância nos anos seguintes. Atacado pela direita em nome da tradição e dos bons costumes, suas atividades eram consideradas irreverentes, carentes de bom gosto, escandalosas ou simplesmente imorais. Ao mesmo tempo, para certos setores da esquerda radicalizada, esse tipo de experimentação moderna, sofisticada e cosmopolita, no compasso das vanguardas europeias, era simplesmente a esquerda permitida pelo sistema: não uma verdadeira ruptura com a tradição cultural colonial, mas uma tentativa de renovação esnobe e frívola que poderia parecer progressista, mas que se mantinha inequivocamente dentro das margens do sistema e o legitimava.

Em 1968, o jovem cineasta Alberto Fischerman realizou seu primeiro filme, que imediatamente o converteria em ponto de referência para os novos diretores. O filme, chamado *The Players vs. Ángeles Caídos*, participava plenamente da atmosfera estética do Instituto Di Tella<sup>2</sup>: Fischerman não apenas recrutou naquele espaço muitos de seus atores, como também incorporou em seu filme as técnicas do *happening*, o teatro experimental e a música

<sup>1</sup> Este texto é composto de alguns trechos já escritos por Prividera anteriormente e de material inédito. Foi preparado pelo autor especialmente para este catálogo.

<sup>2</sup> Fundado em 1958, o Instituto Di Tella foi um centro de pesquisa e experimentação artística [...] em torno do qual se reuniram numerosos artistas de vanguarda em Buenos Aires nos anos 1960. “La manzana loca”, como ficou conhecido o prédio, tinha várias salas de exposição e um auditório. Entre os artistas que orbitavam em torno do Di Tella à época estão alguns nomes cruciais da arte argentina do século XX, como David Lamelas, Marta Minujín, Oscar Bony, León Ferrari, Julio le Parc, Liliana Porter, entre muitos outros. O instituto foi duramente perseguido pelo governo do ditador Juan Carlos Onganía e fechado em 1970, mas sua influência no campo artístico se prolongou por décadas [N.d.T].

contemporânea, que haviam encontrado no instituto seu espaço de expressão natural. Com *The Players vs. Ángeles Caídos*, o cinema argentino se aproximou das vanguardas e entrou em sintonia, ainda que tardiamente, com os novos cinemas do mundo. Enquanto, anos antes, alguns diretores da chamada Generación del Sesenta (Manuel Antín, Rodolfo Kuhn, David Kohon) tomavam como referência os filmes de Michelangelo Antonioni, a influência mais potente no filme de Fischerman é Jean-Luc Godard. Antonioni e Godard são dois dos maiores cineastas modernos, e não se trata aqui de compará-los como se fossem modelos antagônicos; interessa, ao contrário, ressaltar que, para os jovens cineastas argentinos, a escolha de um ou outro como proposta estética representava uma alternativa. Em Antonioni há, certamente, uma mudança brusca de estilo com relação ao cinema anterior; mas com Godard se produz uma ruptura radical, como se o cinema recomeçasse de outro lugar, apoiando-se em novas premissas criadoras.

Em *The Players vs. Ángeles Caídos*, dois grupos de atores disputam a posse de um abandonado *set* de filmagem: quando chegam os Players (que se reúnem ali para ensaiar *A Tempestade*, de William Shakespeare), os Anjos Caídos se refugiavam nas galerias altas do estúdio, enquanto planejam diversas estratégias para reconquistar o território. A partir dessa trama mínima, Fischerman reflete sobre os limites da criação estética e sobre as relações de poder. Além do modelo de Jean-Luc Godard e da Nouvelle Vague, também se percebe no filme a influência de John Cassavettes e do New American Cinema, de Vera Chytilová, Jerzy Skolimowski, Federico Fellini, Ingmar Bergman, ou seja: um grupo heterogêneo de poéticas que, em fins dos anos sessenta, constituíam a modernidade cinematográfica.

O filme estabeleceu os parâmetros de uma nova proposta que logo seria adotada por outras obras da mesma época: ... (*Reticências*) [... (Puntos Suspensivos), 1971], de Edgardo Cozarinsky, *Opinaron* (1971), de Rafael Filippelli; *Alianza para el Progreso* (1971) e *La Civilización Está Haciendo Masa y No Deja Oír* (1973), de Julio Ludueña; *La Familia Unida Esperando la Llegada de Hallewyn* (1971) e *Beto Nervio Contra el Poder de las Tinieblas* (1978), de Miguel Bejo. Todos esses filmes se instalaram no espaço aberto por *The Players vs. Ángeles Caídos*, e seus diretores nunca deixaram de reconhecer a dívida. Filippelli, por exemplo, destacou o impacto que essa obra lhe causou e o benefício que seu próprio filme obteve a partir do diálogo com ela. Segundo Ludueña, Fischerman havia demonstrado que “era possível filmar em 35mm livremente, que era possível estrejar em uma sala pequena e permanecer meses ali, ser capa da Primera Plana<sup>3</sup>, ir ao exterior, ser reconhecido, acabar com a Idade Média em que se encontrava o cinema argentino e entrar na idade contemporânea, à altura das experiências que estavam acontecendo pelo mundo. A partir de Fischerman, uma porta havia se aberto para todos”.

Apesar do entusiasmo de Ludueña, o certo é que a importância do filme é perceptível tanto nos caminhos que abriu como naqueles que veio a fechar. Se a obra desempenha um papel chave para os novos cineastas do começo dos anos setenta, não é apenas porque sinaliza o caminho de um cinema diferente, mas também porque instaura um ponto de não retorno: depois de *The Players vs. Ángeles Caídos* (e por causa de *The Players vs. Ángeles Caídos*), um filme com essas características já não pode aspirar a uma difusão cultural e a uma aceitação mais ou menos ampla. Na verdade, nem Cozarinsky, nem Bejo, nem Filippelli, nem Ludueña conseguiram estrejar seus primeiros filmes (nem mesmo em uma “sala pequena”). Instalados em uma margem cinematográfica, os novos realiza-

<sup>3</sup> Influente revista semanal publicada em Buenos Aires entre 1962 e 1973. Entre seus colaboradores estiveram intelectuais e artistas como Tomás Eloy Martínez, Edgardo Cozarinsky e Quino. Foi fechada várias vezes pela ditadura civil-militar e chegou a ser adquirida por Perón, no exílio, em 1971 [N.d.T].

dores enfrentaram os modos de produção industrial e os circuitos comerciais de exibição. O que antes se podia considerar cinema vanguardista, agora – tal como nomeou Cozarinsky –, seria *underground*: a ruptura já não é proposta como ofensiva sobre um campo cinematográfico fortemente institucionalizado, e sim como marginalidade subterrânea que, em lugar de um campo de confronto aberto, define uma linha de resistência. Na introdução de um pequeno dossiê sobre os novos filmes argentinos dos anos setenta, lia-se: “Os filmes mais importantes realizados na Argentina durante os últimos três anos foram feitos à margem da indústria cinematográfica, ou mesmo contra ela”.

Não é possível falar de um movimento, uma tendência ou uma corrente estética. Não há intenção programática nos filmes nem vontade de ação conjunta entre os realizadores. Trata-se, simplesmente, de um grupo de artistas que compartilham certas preferências cinematográficas, que possuem uma mesma atitude em relação à realização de filmes e uma mesma concepção acerca dos vínculos entre arte e política. ... (*Reticências*) segue o itinerário de um padre reacionário e fanático, um sobrevivente da velha direita, obcecado por eliminar os inimigos do modo de vida ocidental e cristão. Em sua peregrinação pela higiene moral, o sacerdote cruza com representantes do exército, da igreja e da burguesia de fins dos anos sessenta, agora camuflados de liberalismo e procurando apresentar-se como direita moderna que se deslocou para o centro. Em *La Familia Unida Esperando la Llegada de Hallewyn*, os membros de uma sórdida família patricia se entregam a rituais esotéricos enquanto, do lado de fora de seu casarão, uma espécie de corte dos milagres espera o advento de um misterioso personagem que é, ao mesmo tempo, monstro e redentor. O filme aproveita certos mecanismos do gênero do horror e os conecta com o funcionamento político e familiar dos regimes repressivos. *Alianza para el Progreso* é uma sátira política recheada

de alegorias e simbolismos. As relações entre o colonialismo norte-americano e os países da América Latina são encarnadas por personagens que representam as diferentes forças em conflito: os Repressores e o Empresário, com a cumplicidade da Senhorita Classe Média, colocam-se de acordo com a Senhorita USA para liquidar os revolucionários. A violência da trama cresce progressivamente até se resolver em uma batalha final que transcorre em um teatro, ante a mirada duvidosa do Artista.

Por vezes, os filmes foram censurados pelo que se considerava uma ofensa à moral ou pelo seu caráter repulso em termos ideológicos; por vezes, sequer eram proibidos – simplesmente não interessavam aos distribuidores. Tratava-se de um cinema político e crítico, mas discrepante dos filmes supostamente de denúncia que circulavam pelos trilhos comerciais convencionais (como *A Batalha de Argel* (La Battaglia di Algeri), de Gillo Pontecorvo, 1966, ou *Z*, de Constantin Costa-Gavras, 1969 e também do cinema militante e de agitação, à maneira de *A Hora dos Fornos* (La Hora de los Hornos, Fernando Solanas e Octavio Getino, 1968). Em um texto sobre seu próprio filme, Cozarinsky rechaçava “os lugares comuns que fizeram do cinema político um gênero industrial, o que é exatamente o oposto de qualquer ideia de política (conhecimento mais ação), já que toma como pressuposto a cumplicidade entre autor e público, entre suas identidades, na digestão de atitudes previamente compartilhadas: em resumo, um cinema que não descobre nem revela nada”. Um pouco mais adiante, acrescenta: “Não por acaso, os que acusaram ... (*Reticências*) de filme intelectual ou europeizado são os mesmos que pretendem dissimular e facilitar as complexidades desta Buenos Aires que só existe a partir da transculturação para melhor consumo de um público europeu ávido de terceiro-mundismo, como de pôsteres com a imagem do Che. Acredito que devemos nos resignar, hoje e aqui,

a começar pelo esclarecimento de nossa linguagem. Se formos vender a revolução como se vendem refrigerantes ou desodorantes, terminaremos por descobrir que essa revolução, ao ser comprada, não é mais que outro refrigerante, outro desodorante”.

Frente às estruturas constritivas do cinema industrial, mas também frente à solene tradição do cinema político latino-americano, esses filmes “subterrâneos” coincidem em um mesmo tipo de estratégias críticas. Por um lado, a certeza de que a função crítica do cinema deve se manifestar no nível das formas: a experimentação pretende claramente questionar os modos cristalizados da linguagem audiovisual. Por outro lado, embora haja uma impugnação dos princípios impostos por Hollywood (psicologia dos personagens, estilo naturalista de atuação, linearidade das estruturas narrativas, realismo das situações dramáticas), a escolha de estruturas ficcionais e certa desconfiança diante do documentário deveriam ser entendidas, ao mesmo tempo, como questionamento ao cunho testemunhal do Nuevo Cine Latinoamericano. A ficção é apresentada como o verdadeiro discurso crítico sobre o real. Ludueña afirmou: “A ficção pretende recuperar um processo para explicá-lo, descobrir sua verdadeira estrutura e refletir sobre esse processo. As imagens recriadas pela ficção têm som próprio, já não podem ser utilizadas apenas com o sentido com que foram filmadas”. Por último, o tratamento satírico ou paródico dos grandes temas (em *Bejo* e em *Ludueña*, inclusive, é evidente o cruzamento entre a velocidade dos quadrinhos e um modelo de representação alegórica). Os personagens já não são um ponto de identificação emocional, mas arquétipos conceituais, e o filme se converteu em um lugar de reflexão e crítica.

Compreende-se então que, quando Cozarinsky definia seu filme como “um rascunho ao mesmo tempo estetizante e selvagem”, indubitavelmente estava aludindo a uma dupla frente de oposição: era selvagem diante do cinema comercial

assim como era estetizante frente ao cinema militante. Raivosamente contestadores e experimentais, esses filmes se reivindicavam como obras políticas, porque eram arte de vanguarda. Vistos à distância, percebemos que estão na origem do cinema independente na Argentina: às margens da indústria e das formas convencionais, ficou estabelecido ali que forma estética e modo de produção se determinam mutuamente. A experiência foi breve, contudo, e durante muito tempo pareceu não ter consequências. De fato, a segunda metade dos anos setenta esteve dominada pelo silêncio que a ditadura impôs sobre qualquer exploração, em benefício de um cinema escapista, cúmplice ou diretamente propagandista, enquanto o cinema dos anos oitenta foi oportunista e convencional, preocupado em enterrar rapidamente esse passado conflituoso sem nenhum vislumbre de reflexão. Por outro lado, hoje é evidente que a renovação da década de 1990 não teria existido sem o antecedente do cinema *underground*.

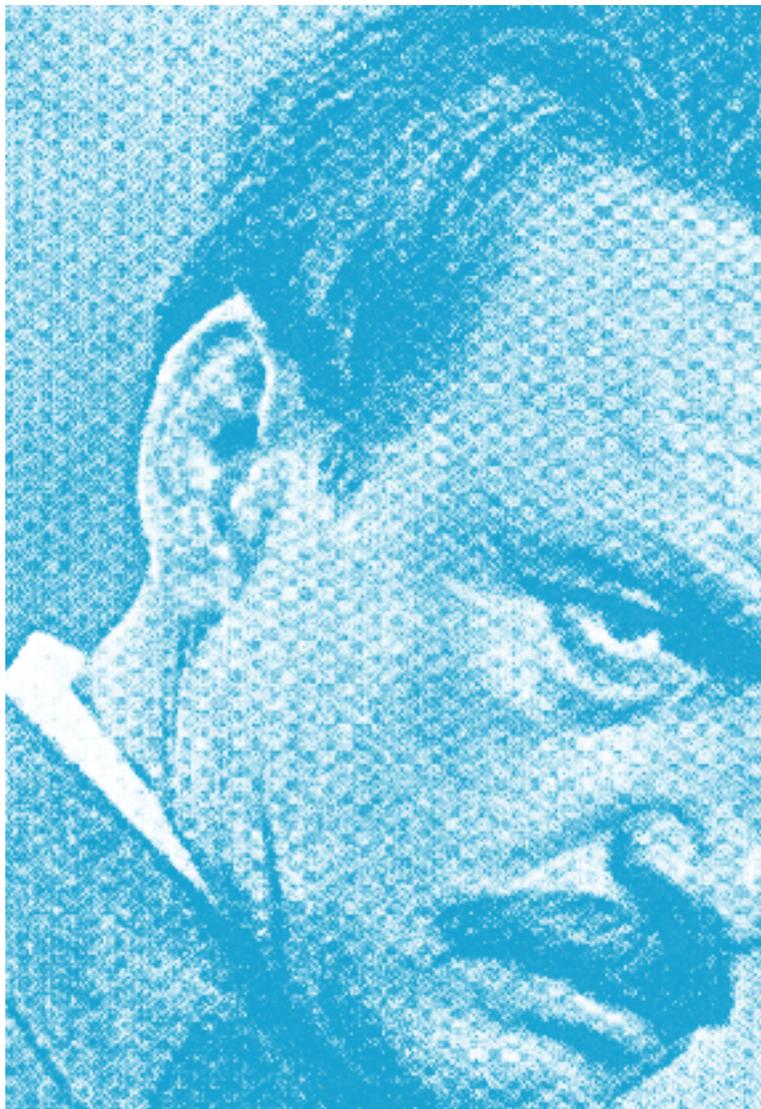
É que, efetivamente, o chamado Nuevo Cine Argentino reivindicou e formulou muitas das características desse cinema independente: filmes produzidos fora dos cânones industriais, com estratégias herdadas do curta-metragem, rodados em fins de semana por diretores e equipes técnicas não profissionais. *Picado Fino* (Esteban Sapir, 1996), *Pizza, Birra, Faso* (Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, 1997), *Rapado* (Martín Rejtman, 1992) e *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1998), *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999) e *El Bonaerense* (Pablo Trapero, 2002), *Bolivia* (Adrián Caetano, 2000), *Sábado* (Juan Villegas, 2001), *Tan de Repente* (Diego Lerman, 2002) e *Todo Juntos* (Federico León, 2002) são alguns dos filmes desse novo cinema. A distância desses filmes em relação à tradição costumbrista que historicamente dominou o cinema argentino propõe um novo começo da relação das imagens com o real. Foi mérito do Nuevo Cine não transitar pelos mesmos caminhos que já haviam sido esgotados,

e pessimamente, pelo cinema mais comercial dos anos oitenta. Sem dúvida, a consolidação dessa mudança consistirá em aprofundar seus pressupostos na direção que o cinema *underground* reclamava: modos de produção alternativos, experimentação com novas tecnologias, originalidade das perspectivas temáticas, audácia e rigor na realização, assunção de riscos nas propostas narrativas, radicalização das propostas estéticas. Então, o cinema argentino poderá começar a contar outra história.

**PASSA  
GENS E  
TRASPAS  
SOS  
DE AUSÊN  
CIAS E PRE  
SENÇAS<sup>1</sup>**



**ALEJANDRO COZZA**



A ditadura cívico-militar argentina – (mal) chamada também de Processo de Reorganização Nacional –, que assolou o país durante o período concreto entre 1976 e 1983, é uma marca sangrenta que se estendeu – e continua se estendendo – muito além dos anos compreendidos entre essas datas. Suas lascas e consequências não desapareceram e alcançam um período muito maior. Antes de 1975, a violência institucional já era evidente nas ditaduras prévias (seja ocupando concretamente o poder estatal ou se exercendo por fora dele) e nas presidências constitucionais que pouco faziam para assegurar o livre exercício da lei e os direitos humanos. Posteriormente a 1983, a ditadura continuou até nossa atualidade, presente nos corpos feridos e nas almas acovardadas. Nas ausências de 30.000 pessoas que nunca apareceram. “Nem esquecimento, nem perdão” (“*Ni olvido, ni perdón*”) foram as palavras de ordem mais proclamadas nesses últimos anos.

O cinema argentino, como todos os demais setores da sociedade e da cultura, não permaneceu incólume diante desses fatos. Por ação ou por omissão, a ditadura está sempre presente e podemos claramente identificar essa presença, por vezes evidente, por vezes fantasmal, atravessando alguns filmes realizados antes, durante e depois desses anos de chumbo. Um deles é *A Patagônia Rebelde* (La Patagonia Rebelde), de Héctor Olivera, filmado em 1973, durante os poucos meses da chamada “primavera camporista”<sup>2</sup> (alguns anos antes da irrupção do governo militar), e lançado com dificuldade em 1974 (logo o filme seria censurado e proscrito, só voltando a ser exibido após o retorno da democracia). O filme se converteu em um afresco atual sobre parte do passado histórico ao ambientar sua trama entre 1920 e 1923, mas também foi premonitório em relação ao que viria a seguir. As categorias temporais do passado, do presente e do futuro estão a seu lado; toda análise, em qualquer tempo histórico, lhe pertence e lhe compete, e é aí que reside seu maior mérito.

<sup>1</sup> Texto inédito, elaborado especialmente para este catálogo.

<sup>2</sup> Como ficou conhecido o governo de 49 dias do presidente eleito Héctor José Cámpora, marcado por uma série de decisões governamentais à esquerda (libertação de presos políticos, mudanças na cúpula das Forças Armadas, retomada das relações diplomáticas com Cuba). [N.d.T.]

Durante a ditadura se filmaria (não sem muitas dificuldades) *Tempo de Vingança* (Tiempo de Revancha), de Adolfo Aristarain. Esse filme estrearia em 1981, quando o poder dos militares já começava a decair, e suas exibições bem-sucedidas (em termos de bilheteria e de recepção crítica) nas salas do país foram quase milagrosas, dentro do contexto de censura em que se situava o filme. Outro filme emblemático que retoma o tema da ditadura militar é *O Amor é uma Mulher Gorda* (El Amor es una Mujer Gorda), de Alejandro Agresti. Filmado e lançado poucos anos depois de concluído o processo militar, em 1987, é o filme argentino que melhor retrata as consequências na subjetividade nacional do processo vivido nesses anos. Sua crueza fática é também a presença evidente de suas ausências.

Podemos estabelecer múltiplos vasos comunicantes entre esses três filmes, embora eles não sejam, obviamente, os únicos em que a ditadura está presente/ausente. Por meio dos conceitos de materialidade e alusão, podemos trabalhar e pensar o restante do cinema argentino e muitos de seus filmes. Tanto *A Patagônia Rebelde* como *Tempo de Vingança* se passam na geografia do sul do país, na Patagônia, embora em tempos distintos (*A Patagônia Rebelde* entre 1920 e 1923 e *Tempo de Vingança* em seu presente, 1980). Em ambos o pano de fundo é o protesto de trabalhadores contra seus patrões, tema muito recorrente no cinema argentino (embora, como analisaremos a seguir, esse protesto tenha formas e consequências bastante diversas). Diferentemente, *O Amor é uma Mulher Gorda* é ambientado na cidade, sendo um filme notadamente urbano e com forte presença de ruas e subúrbios em suas imagens. É um filme de e sobre Buenos Aires. Algo que, se marca uma ruptura notável, poderia ser entendido também como uma continuidade migratória ou uma mudança natural dentro de um contexto de época, se tomarmos os sujeitos que, nos três filmes, atuam como prota-

gonistas. Os combativos anarquistas de *A Patagônia Rebelde* encontram sua continuidade no Bengoa de *Tempo de Vingança* (interpretado por Federico Luppi, que vivera um combativo peão no filme de Olivera), mas Bengoa já é um desencantado, um individualista que atua fora da luta coletiva e sindical. Um homem que expressa seu passado militante, mas que na atualidade decide lutar solitariamente contra o poder. Do mesmo modo, o nihilismo inicial de Bengoa poderia ter continuidade no marcado desencantamento de José (Elio Marchi), o protagonista de *O Amor é uma Mulher Gorda*. Sua luta, agora, é a de um “maluco” irascível contra um sistema (antes militar, agora social, econômico e cultural) que já dominou tudo e o deixa completamente de fora. Entre os três filmes, podemos identificar claramente a involução de um sujeito político argentino. Um sujeito cujas práticas políticas vão desmoronando a partir de seu centro de poder e decisão, um sujeito que termina por não possuir voz alguma. Nos três filmes assistimos a um sistemático desmoronamento até o silêncio. Se os anarquistas começam vociferando seus direitos e cantando “A Internacional” a plenos pulmões em *A Patagônia Rebelde*, terminarão emudecidos pelas balas. Sobre seus corpos repousará o som de uma canção norte-americana como único sudário. *Tempo de Vingança* é direta e claramente um filme sobre o silêncio e a partir do silêncio: a história de um homem que se obriga a emudecer para ludibriar o poder de uma empresa mineradora transnacional. O final não admite duplos sentidos nem ambiguidades: Bengoa cortará a própria língua e, de dentro de um Ford Falcon verde (símbolo evidente da máquina militar que sequestrava os insurgentes e os subversivos), arremessarão um homem morto a seus pés. A partir daí, só resta lamentar pelos mortos, ou que estes lamentem a nós, e repetir palavras de ordem impossíveis de realizar até ficarmos presos no anacronismo mais cruel: o que condena ao esque-

cimento e à loucura. Esse é José, o protagonista de *O Amor é uma Mulher Gorda*. Com sua jovem noiva desaparecida pelas mãos dos militares, ele passa a ser uma sombra do que foi e do que pôde ser – um homem e todo um país. No filme não há teoria dos dois demônios que valha (discurso de fundo da oscarizada *A História Oficial*, de Luis Puenzo, de 1985): a ditadura militar arrasou o ser nacional e teve como aliados o poder capitalista e imperialista, a igreja, o poder midiático e a sociedade civil. Contra todos eles aponta José (e o filme), mais um cachorro vagabundo do que um cão raivoso tentando morder os tornozelos do dono. Seus amigos no filme, que abandonaram a luta há tempos, têm afixados em suas casas cartazes de Raúl Alfonsín, primeiro presidente democrático, mas também aquele que assina as leis de obediência devida e ponto final (como se lê num jornal dentro do filme). O perdão aos militares e o esquecimento do genocídio é a divisa de parte da sociedade civil da época. De um filme a outro acompanhamos o percurso do silêncio individual ao silêncio coletivo.

Do outro lado, do lado dos antagonistas, está o poder estatal/institucional. Aí também podemos evidenciar continuidades representativas através do cinema, sendo notável como nenhum dos três filmes evoca diretamente o golpe de Estado nem os militares responsáveis. Escolhem o caminho da representação indireta, da alusão e da alegoria. O personagem mais interessante de *A Patagônia Rebelde* é seu protagonista, um Tenente-General, Zavala, ao qual chamamos “protagonista” porque é a partir de seu ponto de vista que o diretor escolhe contar essa história. Que Zavala seja, na verdade, um antagonista para a História é uma hábil inversão de papéis (o espectador é interpelado em sua identificação direta com um personagem nefasto), já que podemos nos referir também ao povo como antagonista desse protagonista militar. Por meio de Zavala e de sua transformação ao longo do filme se evidencia a mutação do

poder estatal e da força militar. Se antes o poder estava com o povo, agora passa a estar contra ele e a reprimi-lo violentamente, até assassiná-lo. Metáfora direta do que ocorria na década de 70.

Não é casual, mas sintomático, que Zavala comece recebendo ordens de um presidente do Partido Radical (o mesmo de Raúl Alfonsín), Hipólito Yrigoyen, para conseguir um acordo entre as partes em conflito (os trabalhadores e os patrões). Logo esse poder presidencial entra em acordo com a poderosa Sociedade Rural e escolhe defender os interesses estrangeiros (Inglaterra e EUA) sobre o território sul do país, sendo que Zavala passa de conciliador a exterminador de uma nova “campanha do deserto”. Se a primeira “campanha” havia aniquilado o povo aborígine (um quadro pendurado em um escritório do governador mostra Julio Argentino Roca, duas vezes presidente argentino, de 1880 a 1886 e de 1898 a 1904, e principal propulsor do genocídio dos povos originários do país), essa segunda “campanha” extermina ideologicamente o povo operário. O final explícito e irônico de *A Patagônia Rebelde* desnuda as contradições do mal e de seus aliados; em homenagem ao Tenente-General Zavala, um grupo de aristocratas canta em inglês, como agradecimento pelo extermínio dos rebeldes insurgentes, “*For he’s a jolly good fellow*”. O imperialismo e o “progresso” ganharam a batalha na década de 20. Desde então, e contra as distintas manifestações dessa ideia (ideologia), se colocaram as rebeliões ulteriores do povo.

Por outro lado, em *Tempo de Vingança*, esse poder imperialista empresarial já está institucionalizado, sem maiores conflitos sociais; vende, corrompe e assassina sem prudência. Os que foram mortos trabalhando são apenas vítimas colaterais no caminho para conseguir o poder supremo e o mandato do maior ditador, o dólar. Empresários e sociedade civil são apenas lacaios desse suprapoder. O dinheiro é a pilhagem: tomar deles uns milhões numa indenização trabalhista é o maior ato

de rebeldia possível. Em *Tempo de Vingança* o antagonista já não tem duas caras nem evolução alguma em suas facetas; só se mostra o recrudescimento de seus métodos: a coerção monetária por meio da propina, depois a pressão social, posteriormente a judicial e, por último, se nenhuma das anteriores funcionasse, a morte pura e simples, para calar (literal e metaforicamente) todo sinal de protesto. Aqui o “Mal” é a empresa multinacional, e diante dela não há lei soberana que valha. Comentário à margem, mas nem tanto: o filme também menciona o genocídio indígena em uma cena, evidenciando outra continuação histórica de uma demanda comum e legítima. Mas a alegoria forte de fundo é, claro, sobre o governo militar instaurado nesses anos. O Ford Falcon supramencionado é o único elemento que nos permite ligar os pontos dessa relação. Em anos nos quais não se podia falar nem se referir diretamente aos conflitos, Aristarain, por meio do potente relato cinematográfico e da feição clássica de sua narração, consegue a mais forte denúncia à ditadura militar que se produziria nesses anos.

Em *O Amor é uma Mulher Gorda*, já é possível falar livremente da ditadura, mas Alejandro Agresti escolhe fincar pé nos ressaibos que permaneceram instaurados, mostrando que as operações das forças antagônicas já são muito mais complexas e, como um câncer, foram contaminando quase todos os extratos sociais. Já não seria preciso sintetizá-las nem simbolizá-las em militares, policiais, empresários ou ministros, pois a força antagônica penetra todas as bases da sociedade e se manifesta em suas representações simbólicas, na cultura cotidiana, nos cidadãos que rodeiam o protagonista, na construção midiática e nos discursos que se dizem, se veem e se escutam ao longo do filme. É a herança da ditadura; o modelo que se buscou instaurar difundiu seus efeitos. E no cinema também. Como meio de transmissão ideológica que é, o cinema ficou nas mãos dos poderosos, representados no

filme por meio da equipe de filmagem de um documentário norte-americano. Paradoxal traspasso da canção norte-americana do final de *A Patagônia Rebelde* ao inglês escutado pelos produtores e diretores do documentário fictício sobre a pobreza nas ruas de Buenos Aires (hábil reminiscência do emblemático documentário colombiano *Agarrando Pueblo*, de 1977, de Luis Ospina e Carlos Mayolo); da exploração real no campo dos filmes precedentes à exploração simbólica e cultural na cidade em *O Amor é uma Mulher Gorda*. O arco obscurantista se fecha por todos os lados. E o círculo também, e por maniqueísta que seja, são inevitáveis as confrontações binárias da história argentina, das quais Nicolás Prividera dará conta em 2011, com seu filme *Terra dos Patriarcas* (Tierra de los Padres).

Faltaria, para arredondar a curvatura do círculo, mencionar algum filme representativo da década de 90, em que se refletissem as consequências da implementação do modelo neoliberal como a cereja do bolo da tentativa de dominação do Império. Esse filme se chamou, primeiro, *Nueve Reinas* (Fabián Bielinsky, 2000) e, depois, *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 2002).

# OS AVEN TUREIROS DA FOR MA<sup>1</sup>



ROGER KOZA



Em um texto de juventude publicado sem seu consentimento, pois Jorge Luis Borges já havia morrido, o escritor argentino dizia: “Em longo prazo, toda aventura individual enriquece a ordem de todos e o tempo legaliza inovações e as outorga virtude justificativa (...) Toda aventura é norma vindoura; toda atuação tende a tornar-se inevitável como costume”. Em algum momento, ocorreu a Godard interromper a continuidade da duração de um plano, fazer saltar a imagem e cair no mesmo instante da sequência, e o *jump-cut* como recurso foi, anos mais tarde, uma das retóricas do videoclipe. Tudo parece ser suscetível desse movimento dialético. A invocação metafórica torna-se léxico, a exceção devém regra.

Uma definição provisória: *o mais autêntico radicalismo cinematográfico reside em uma operação formal que resiste até o último segundo a ser decifrada em código, e daí em diante desdobrada como matéria de uma futura pedagogia*. O radicalismo resiste ao ensinamento, pois deve insistir, em certa medida, em não ser parte de um ordenamento canônico das formas. As formas radicais do cinema vêm incidir sobre a ordem sensível da matéria cinematográfica. Um plano de Bresson segue sendo uma unidade estranha, impossível de ser absorvida em um sistema de referências passível de ser reproduzido. Os radicais não produzem epígonos, apenas estão aí para inspirar um pouco e nos fazer recordar que a ordem das coisas não é inamovível.

#### QUATRO RADICAIS LIVRES DO CONE SUL

Eles nada têm a ver uns com os outros. Uma mulher, três homens. Em termos geracionais são díspares e em nada, absolutamente nada, se parecem entre si, exceto por um traço distintivo: os quatro diretores fizeram filmes que não se assemelham literalmente a nada: uma cumbiópera<sup>2</sup> cinematográfica,

<sup>1</sup> Texto inédito, elaborado especialmente para este catálogo.

<sup>2</sup> O neologismo justapõe as palavras *cumbia* (um ritmo dançante muito apreciado nas periferias argentinas) e *ópera* [N.d.T].

um relato juvenil organizado como mimese das operações da associação livre, um ensaio político sobre uma nação em que um cemitério é um palimpsesto de uma luta de classes infinita, um retrato da alienação em chave intimista que se distancia de todo o cinema social e de denúncia da América Latina. O padrão que conecta *Terra dos Patriarcas* (Tierra de los Padres, Nicolás Prividera, 2011), *Mul3k3s* (P3nd3jo5, Raúl Perrone, 2013), *Pude Ver um Puma* (Pude Ver un Puma, Eduardo Williams, 2011) e *Parapalos* (Ana Poliak, 2004) é a aventura que cada realizador empreende na busca de uma forma que libera a sensibilidade da ordem das coisas e devolve uma imagem que não se encaixa no sistema de referências vigente.

Estranho caso o de Teddy<sup>3</sup> Williams, um realizador muito jovem que em breve terá seu primeiro longa-metragem, e que até agora fez alguns curtas-metragens que não remetem a nenhuma tradição e que não têm ponto de comparação com nenhum alinhamento estético do cinema argentino contemporâneo. *Pude Ver um Puma* pouco tem a ver com o animal característico de certas regiões da Argentina. No início, uma voz em *off* descreve ligeiramente a fisionomia desse felino, mas essa é uma frase autônoma sem nenhuma motivação narrativa. O puma será um ausente. Ao final, quando comecem os créditos, poder-se-á ver o corpo de um animal, talvez um puma, embora não se distinguirá a figura do todo por duas obstruções deliberadas: o enquadramento prioriza um setor do corpo do animal que o torna irreconhecível e outra imagem atravessa a nitidez desse plano, em uma sobreposição que debilita a inteligibilidade geral.

O filme está constituído por dez planos. Vários jovens de uns vinte anos passeiam pelo terraço de uma casa e, enquanto isso, brincam e conversam. A lógica conversacional é ocasional, embora esses intercâmbios verbais distem dos habituais em um bate-papo cotidiano. Não há personagens principais, nem

um relato dividido em três segmentos e no qual se divise uma estrutura clássica com introdução, conflito e resolução. O movimento é o que importa aqui, um fluxo de ações que não se detém e empurra a narração adiante e sem um destino à vista, para além do fato de que o espaço do relato seja programaticamente descontínuo. Opera aqui o funcionamento de uma poética do espaço-tempo: alguns personagens que aparecem no terraço de repente se encontram, sem nenhuma explicação, em um povoado inundado e abandonado às margens de uma lagoa. Seguem caminhando e falando. Os cenários variam, os personagens não, e eles não parecem perceber jamais que já não estão onde estavam. O trabalho sobre o espaço é formidável tanto no que concerne ao registro como no conceito de *raccord* entre as cenas, pelo qual a continuidade do tempo narrativo se mostra estritamente associada à descontinuidade espacial. É por isso que os personagens seguem caminhando por esse povoado debaixo d'água, em que não se divisa nenhuma selva à vista, e assim, do nada, segundos depois, aparecem em outro ecossistema, nesse caso uma selva.

Um dos personagens revela um sonho no qual descobriu como um elétron em seu intestino era visto em um primeiro momento como um cosmos, até que, pausadamente, ele percebe que todo esse universo estava contido em seu próprio corpo. A imensidão o habitava. A intuição do personagem não é outra coisa senão a expressão dessa poética em amadurecimento e em construção que Williams vem ensaiando por anos: ele não é o primeiro a entender que o cinema pode se apropriar da lógica onírica para trabalhar sobre o encadeamento narrativo e o sistema de montagem, mas o originalíssimo de seu cinema reside em como o cineasta emprega as formações oníricas como relato e as associa a um total deslocamento do espaço como cenário.

<sup>3</sup> Embora seu prenome de batismo seja Eduardo, Williams é mais conhecido como Teddy [N.d.T].

Em *Terra dos Patriarcas*, o espaço é tão essencial como no filme de Williams, mas não se trata aqui de explorar a lógica dos sonhos, e sim de filmar uma genealogia dos enfrentamentos históricos argentinos como um pesadelo discursivo interminável. O movimento não é aqui um conceito operativo da poética escolhida, exceto por um soberbo plano-sequência final de sete minutos em que o filme abandona sua locação excludente – o cemitério aristocrático da Recoleta, no centro da capital argentina – e uma nova perspectiva se impõe à medida que se abandona a localização mortuária. A viagem aérea é sinistra: sai-se do lar dos mortos ricos para chegar até o Rio de la Plata, cemitério oficial do terrorismo de Estado. Exceto por esse movimento preciso, tudo, em *Terra dos Patriarcas*, é imobilidade. Em cada tumba de algum político, escritor ou militar argentino, homens e mulheres de diferentes idades, alguns mais ou menos conhecidos, leem um fragmento de um texto redigido pelo “espectro” em questão – textos e personagens que remetem diretamente a uma etapa histórica da nação. Nem sempre as leituras correspondem a um critério cronológico, embora o ordenamento discursivo esteja concebido dialeticamente. A rivalidade e a tensão discursiva é um *factum*. Nisso, Prividera segue o velho Heráclito ao pé da letra: “A guerra é a mãe de todas as coisas”.

O radicalismo formal de *Terra dos Patriarcas* reside em propor uma forma de apropriação da ordem do discurso em uma nova ordem visual e sonora para fazer falar o presente do país, retomando uma história particular que tem implicações imediatas para qualquer nação da região. Sua universalidade se cifra em sua particularidade. Assim, os textos e os túmulos, os fantasmas da história que estão presentes através das ideias que sobreviveram a eles e que determinam como o presente se constitui são a consequência de uma pretérita contenda que não é outra coisa senão a luta de classes revestida de suas formas nacionais e de seus respectivos atores sociais.

Uma falsa e preguiçosa leitura do filme consiste em crer que Prividera não está fazendo outra coisa senão adaptar um método próprio dos cineastas Jean-Marie Straub e Daniëlle Huillet, como se todo ato de leitura diante de uma câmera desprovido de qualquer ênfase interpretativa pertencesse ao universo estético desses dois diretores extraordinários. Seria preciso dizer que a primeira grande diferença em relação ao cinema de Straub-Huillet é o lugar da leitura. Diferentemente dos filmes desses diretores, a natureza está ausente em *Terra dos Patriarcas*, ou, em todo caso, a natureza é uma minoria evidente. O mármore e o tijolo, a madeira dos túmulos, um ou outro gato. Somente as árvores e as flores vêm representar o reino da natureza. Acontece que a natureza primordial e pura, que costuma ser aludida em Straub-Huillet a propósito de um espaço aberto sem marcas da História para que cantem os poetas – e que anuncia o velho sonho materialista de uma humanidade utópica – é substituída por um lugar simbolicamente carregado que não é outra coisa senão um cemitério. A necrópole se situa no centro da cidade, é um lugar de poder e ali jazem todos os mortos que influenciaram literalmente na história do país. É a casa dos guardiões de alguns projetos que hoje são a herança contraditória com a qual têm que lidar os vivos. Como filmar a História? Como filmar as forças discursivas que a materializam nos vivos que a pensam? Eis aqui a resposta radical de Prividera: assim!

Desde que Raúl Perrone lançou *Mul3k3s*, em 2013, o diretor que vive e filma em Ituzaingó, uma localidade próxima à Capital Federal, experimentou uma espécie de revolução criativa: para cada novo filme existe uma nova forma, um caminho por transitar, às vezes totalmente desconhecido. Em princípio, *Mul3k3s* se apresenta como uma cumbiópera, uma estranha mistura entre dois gêneros musicais muito difíceis de associar. O primeiro, um gênero popular; o segundo, ao menos desde

algumas décadas, um gênero destinado ao consumo de certas classes sociais abastadas. Nesse contexto sonoro, Perrone introduz três movimentos com os quais estrutura as três histórias sobre jovens que vivem em Ituzaingó. A trilha musical é genial, e ressoa durante todo o filme.

Os relatos são mínimos e os intercâmbios verbais estão inscritos na tela. O intertítulo substitui a palavra falada, um distanciamento que se pronunciará daqui em diante em toda a obra de Perrone. A imagem deve destacar a palavra e o som jamais deve salientar a imagem. Esse é o novo princípio poético de Perrone, e o fundamento de seu radicalismo tardio. Em *Mul3k3s*, como em tantas outras ocasiões, Perrone conta histórias de jovens que não têm lugar na sociedade organizada. A maioria de seus personagens aqui desliza em skates, uma forma de mobilidade estéril que denota um falso movimento anímico: os moleques não vão a lugar algum, pois não há horizonte ao qual dirigir-se. O amor, a incomunicabilidade com os pais, a delinqüência atravessam as três histórias que coincidem, por sua vez, com os três movimentos musicais. Cada relato terá uma resolução, mas tudo o que sucede em matéria narrativa é secundário, pois Perrone circunscreve a força de seu filme ao redescobrimento da fotogenia em um cinema desacostumado a singularizar o rosto em primeiro plano. Trata-se de devolver, ao retrato dos homens comuns, sua dignidade visual.

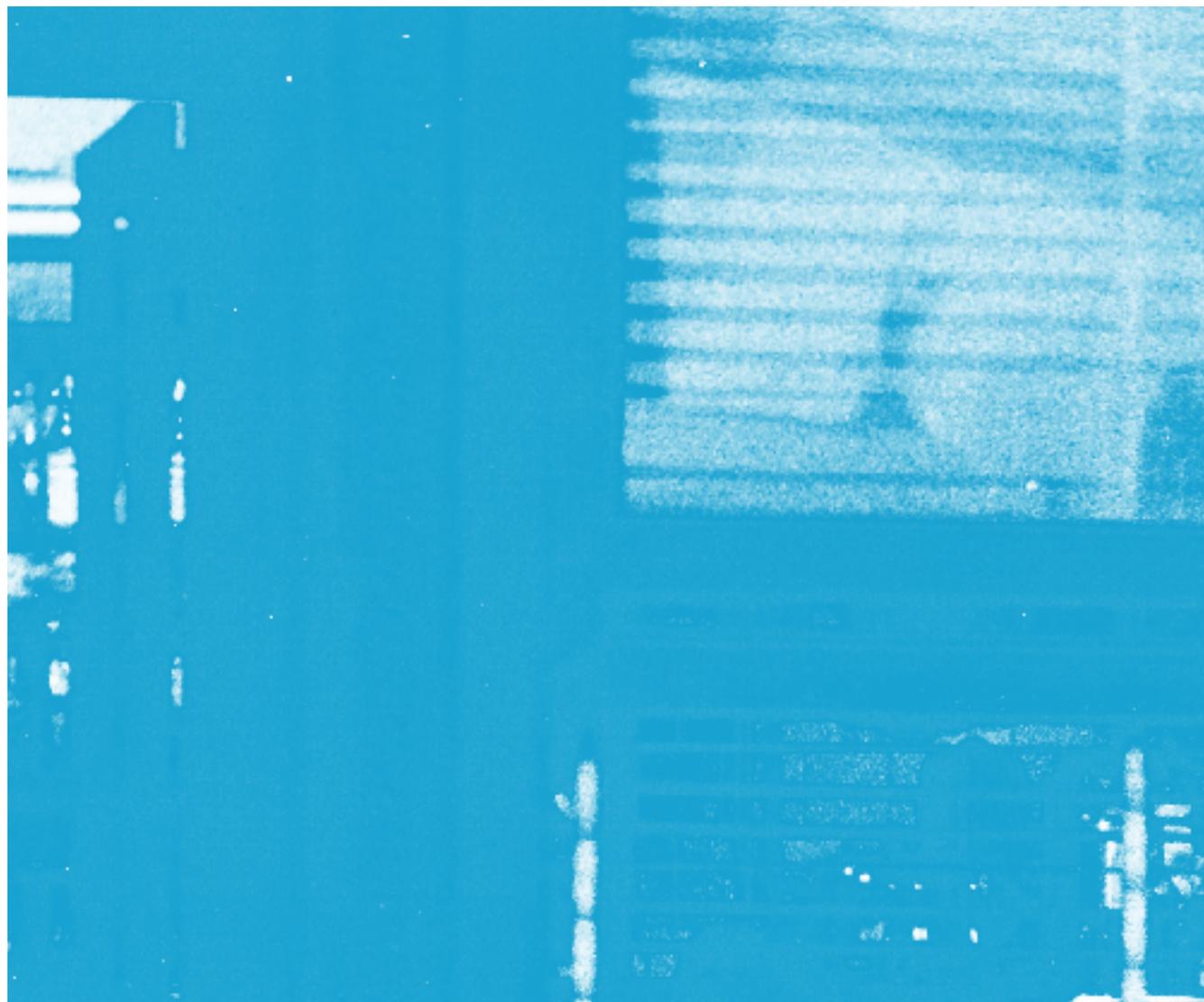
Ana Poliak é o grande segredo do cinema argentino contemporâneo. Uma realizadora com poucos filmes, mas todos inimitáveis. *Parapalos* é um filme aparentemente menos radical, tanto em sua forma como em sua temática, que o anterior, *La Fe del Volcán* (2001). Pode um relato sobre um jovem que vai à cidade em busca de trabalho constituir-se como um exemplo de cinema radical? Seu primeiro emprego terá lugar em um boliche, cumprindo uma função que costuma permanecer no fora de campo para a maioria dos jogadores desse esporte-entretenimento anacrônico. É assim que Ringo será um desses

homens invisíveis que costumam estar em uma cabine atrás da pista esperando para voltar a alinhar os pinos que os jogadores vão derrubando. O filme consiste em mostrar a aprendizagem do jovem e sua interação com os outros homens que, por anos, se dedicaram a realizar esse ofício em vias de extinção.

Poliak é precisa em todos os detalhes que concernem ao ofício. Encontra a forma exata para mostrar a modulação do corpo diante da tarefa exigida; sintetiza amavelmente como um trabalho constitui uma forma de subjetivação para aqueles que o realizam. Trata-se de um trabalho do qual não temos imagens, um tema pouco indicado para o cinema. É por isso que filmar esse ofício em particular é destituir o fora de campo real em que reside sua própria natureza, para além do cinema. E é aqui onde o gesto mais radical de Poliak reside: na escolha de seu tema e nas perguntas que ela se formula para chegar a filmar uma tarefa desconhecida. Há poucos filmes interessados em mostrar o trabalho como tal e em encontrar uma forma para seu registro; mais inusual ainda quando a pretensa insignificância de uma profissão como a escolhida aqui parece desmerecer um filme. *Parapalos* demonstra a dignidade de uma tarefa e a beleza de seus executores.

Há um plano inesquecível em *Parapalos*, que deveria permanecer na memória de qualquer espectador sensível. A sequência dura menos de um minuto. O jovem sonha em fugir, corre desesperadamente, e a escolha formal com a qual se transmite o acontecimento permite participar quase fisicamente do desespero do protagonista: uma subjetiva que vai além de fazer coincidir um olhar e uma perspectiva. Assim é como se vê o momento em que a atividade onírica do protagonista se dispersa visualmente, instante no qual ele reconhece que o destino de seu esforço é puro alheamento sem destino. A condensação física desse sentimento e sua *mise-en-scène* é um prodígio formal. Um instante radical, uma cena inesquecível.

# AUTO RES E CON VI DA DOS



## ALEJANDRO COZZA

Alejandro Cozza é graduado no curso de Cinema e TV da Universidad Nacional de Córdoba. Crítico de cinema em diversas publicações impressas (*Diario El Alfil*, *Revista Metropolis*, *Revista Cinefilo*, *Revista Docta*). Foi colunista dos programas de televisão “Página Abierta” e “El Cinematógrafo” (Canal 10) e da Rádio Nacional. Coordena há oito anos o cineclube “Pasión de los fuertes”. Professor da disciplina “Espacios Cinematograficos” no curso de Arquitetura da Universidad Blas Pascal. Ministrou cursos sobre Cinema Oriental e sobre História do Cinema Documentário. Editor e organizador do livro *DIORAMA – Ensayos sobre cine contemporáneo de Córdoba*, Editorial Caballo Negro (2013).

## ANA LAURA LUSNICH

Ana Laura Lusnich é Doutora pela Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires (UBA). Professora da UBA, onde dirige o Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), onde publicou livros como *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (2014) e *Representação e revolução no cinema latino-americano clássico-industrial: Argentina, Brasil e México* (no prelo), dos quais foi coeditora e autora.

## DAVID OUBIÑA

David Oubiña é doutor em Letras pela Universidade de Buenos Aires (UBA). Crítico de cinema, é professor na UBA e na Universidad del Cine. Colaborou com revistas como *El Amante* e *Las Ranas* e é membro do conselho editorial da *Caimán Cuadernos de Cine* (Espanha). Publicou livros como *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine* (2011) e *Una juguetería filosófica: cronofotografía y arte digital* (2009).

## EDGARDO COZARINSKY

Um dos mais talentosos críticos argentinos, escreveu por décadas para inúmeros veículos. Também é escritor e cineasta importante, autor de filmes como *A Guerra de um Homem Só* (La Guerre d'un seul homme, 1981), *Carta a um pai* (Carta a un padre, 2013) e ... (*Reticências*) (... (Puntos Suspensivos), 1971), este último presente nesta mostra.

## ISAAC LEÓN FRÍAS

Isaac León Frías é sociólogo e professor da Facultad de Comunicación da Universidad de Lima. Um dos maiores especialistas em cinema latino-americano vivos, foi diretor da influente revista *Hablemos de Cine* e da Filmoteca de Lima. Publicou livros como *Los años de la conmoción: entrevistas con realizadores sudamericanos 1967-1973* (1979) e *Tierras bravas: cine peruano y latinoamericano* (2014).

## JOSÉ CARLOS AVELLAR

José Carlos Avellar é crítico de cinema. Programa a sala de cinema do Instituto Moreira Salles. Representa o Internationale Fimfestspiele Berlin no Brasil. Tem seis livros publicados: *O chão da palavra - cinema e literatura no Brasil* (Editora Rocco, Rio de Janeiro, 2007), *Glauber Rocha* (Editorial Cátedra, Madrid, 2002), *A ponte clandestina - teorias de cinema na América Latina* (Editora 34 e Edusp, São Paulo, 1996); *Deus e o diabo na terra do sol* (Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1995); *O cinema dilacerado* (Editorial Alhambra, Rio de Janeiro, 1986) e *Imagem e som, imagem e ação, imaginação* (Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1982). Foi Diretor Cultural da Embrafilme (1985 - 1987); Vice diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1969 e 1985) e diretor desta mesma instituição (1991 - 1992); Vice presidente da Fipresci, Associação Internacional de Críticos de Cinema (1986 - 1995) e Diretor Presidente da Riofilme (1994 - 2000).

## NICOLÁS PRIVIDERA

Nicolás Prividera, como crítico contribuiu com diversos veículos nas últimas décadas e publicou recentemente o livro *El país del cine: apuntes para una historia política del nuevo cine argentino* (2015). Como cineasta, dirigiu filmes como *M* (2007) e *Terra dos Patriarcas* (Tierra de los Padres, 2011), este último presente nesta mostra.

## ROGER KOZA

Roger Koza é crítico de cinema no diário *La Voz del Interior* (Córdoba), colunista do programa de rádio Invento Argentino e coordenador do programa de televisão *El Cinematógrafo* (Canal 10 da Universidad Nacional de Córdoba). Programador da mostra Vitrina no Festival Internacional de cinema de Hamburgo (Alemanha), do FICUNAM (México) e diretor artístico do FICIC (Argentina). Em 2009, programou a sessão de cinema latino-americano do Festival de Cine del Sur (Israel). Colaborador das Revistas *La Rana* (Córdoba), *Quid* (Buenos Aires), *La lectora provisoria* (Buenos Aires), *Grupo Kane* (Buenos Aires), *Good News* (Córdoba). Publicou *Con los ojos abiertos: crítica de cine de algunas películas recientes*, coleção Vital, Editorial Brujas, Córdoba, 2004, e editou *Cine y Pensamiento: las charlas de Mar del Plata*, Ediciones DA, Buenos Aires, 2007.

## VICTOR GUIMARÃES

Victor Guimarães é Mestre e Doutorando em Comunicação Social pela UFMG, com pesquisas sobre cinema brasileiro e latino-americano. Crítico de cinema na revista Cinética desde 2012. Integrante das comissões de seleção do forumdoc.bh (desde 2012) e foi um dos coordenadores de programação do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (2014). Foi curador das mostras Políticas do Cinema Moderno (2013), Sabotadores da Indústria (2014) e Sabotadores da Indústria II (2015) do Cineclube Comum/SESC Palladium. Foi aluno do curso de Cine y TV na Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) e do curso El Ojo Soberano, no Cineclub Municipal Hugo del Carril (2009). Tem ensaios publicados em revistas como *Doc Online* (Portugal), *Lumière* (Espanha), *Imagofagia* (Argentina), *Senses of Cinema* (Austrália), *Desistfilm* (Peru) e *La Furia Umana* (Itália).

# PROGRAMAÇÃO

CAIXA CULTURAL RIO DE JANEIRO  
18 A 30 DE AGOSTO DE 2015

Os ingressos serão vendidos no dia,  
na bilheteria da CAIXA Cultural, das 10h às 20h.

Av. Almirante Barroso, 25 - Centro  
R\$ 4 (inteira) e R\$ 2 (meia)

Os catálogos serão distribuídos gratuitamente,  
mediante apresentação de 2 ingressos da mostra.

TERÇA FEIRA  
18 / 08

CINEMA 1

## INVASÃO

HUGO SANTIAGO 1969 125' LIVRE  
[SESSÃO DE ABERTURA]

18H30

QUARTA FEIRA  
19 / 08

CINEMA 1

## A HORA DOS FORNOS – PARTE 1: NEOCOLONIALISMO E VIOLÊNCIA

FERNANDO SOLANAS Y  
OCTAVIO GETINO 1968 85' 16 ANOS

16H15

18H15

## OS TRAIADORES

RAYMUNDO GLEYZER 1973 109' 16 ANOS  
[SESSÃO COMENTADA PELO CRÍTICO  
JOSÉ CARLOS AVELLAR]

CINEMA 1

QUINTA FEIRA  
20 / 08

15H00

## TEMPO DE VINGANÇA

ADOLFO ARISTARAIN 1981 108' 14 ANOS

17H10

## JOGUE UMA MOEDA

FERNANDO BIRRI 1960 33' LIVRE  
+

## OS INUNDADOS

FERNANDO BIRRI 1962 87' LIVRE

19H30

## A CASA DO ANJO

LEOPOLDO TORRE NILSSON 1957 78' LIVRE

CINEMA 1

SEXTA FEIRA  
21 / 08

16H00

## A PATAGÔNIA REBELDE

HÉCTOR OLIVERA 1974 103' 14 ANOS

18H30

## A GUERRA GAUCHA

LUCAS DEMARE 1942 95' LIVRE  
[SESSÃO COMENTADA PELA  
PESQUISADORA ANA LAURA LUSNICH]

CINEMA 1

SÁBADO  
22 / 08

15H00

## O AMOR É UMA MULHER GORDA

ALEJANDRO AGRETI 1987 82' 14 ANOS  
[SESSÃO COMENTADA PELO CURADOR  
VICTOR GUIMARÃES]

CINEMA 2

**TERRA DOS PATRIARCAS**

NICOLÁS PRIVIDERA 2011 100' LIVRE

17H 00

CINEMA 1

**REI MORTO**

LUCRECIA MARTEL 1995 12' 16 ANOS

+

**... (RETICÊNCIAS)**

EDGARDO COZARINSKY 1971 77' 16 ANOS

[SESSÃO EM PARCERIA COM O

CINECLUBE SALA ESCURA/COMENTADA

PELO PESQUISADOR FABIÁN NUÑEZ]

18H 45

CINEMA 1

**O DEPENDENTE**

LEONARDO FAVIO 1969 82' 14 ANOS

+

**PUDE VER UM PUMA**

EDUARDO WILLIAMS 2011 17' 12 ANOS

15H 00

CINEMA 2

**MUL3K3S**

RAÚL PERRONE 2013 157' LIVRE

17H 00

CINEMA 1

**PARAPALOS**

ANA POLIAK 2004 93' 16 ANOS

17H 15

**DOMINGO**  
23 / 08

CINEMA 1

15H 30

**JOGUE UMA MOEDA**

FERNANDO BIRRI 1960 33' LIVRE

+

**OS INUNDADOS**

FERNANDO BIRRI 1962 87' LIVRE

18H 00

**INVASÃO**

HUGO SANTIAGO 1969 125' 14 ANOS

[SESSÃO COMENTADA PELO CRÍTICO

ISAAC LEÓN FRÍAS]

CINEMA 1

15H 00

**A CASA DO ANJO**

LEOPOLDO TORRE NILSSON 1957 78' LIVRE

16H 45

**A PATAGÔNIA REBELDE**

HÉCTOR OLIVERA 1974 103' 14 ANOS

19H 15

**A GUERRA GAUCHA**

LUCAS DEMARE 1942 95' LIVRE

CINEMA 2

13-17H

**MINI-CURSO: REVOLUCIONÁRIOS,  
INSURGENTES E DISSIDENTES**

[COM ALEJANDRO COZZA]

CINEMA 1

15H 30

**A HORA DOS FORNOS – PARTE 1:  
NEOCOLONIALISMO E VIOLÊNCIA**

FERNANDO SOLANAS Y

OCTAVIO GETINO 1968 85' 16 ANOS

**TERÇA FEIRA**  
25 / 08

**QUARTA FEIRA**  
26 / 08

**QUINTA FEIRA**  
27 / 08

		<b>REI MORTO</b>	17H 15	14H 20	<b>MUL3K3S</b>	
		LUCRECIA MARTEL 1995 12' 16 ANOS +			RAÚL PERRONE 2013 157' LIVRE	
		<b>PARAPALOS</b>			CINEMA 1	
		ANA POLIAK 2004 93' 16 ANOS				
		CINEMA 2		17H 00	<b>O AMOR É UMA MULHER GORDA</b>	
		<b>TERRA DOS PATRIARCAS</b>	19H 15	18H 45	ALEJANDRO AGRESTI 1987 82' 14 ANOS	
		NICOLÁS PRIVIDERA 2011 100' LIVRE			<b>CONFERÊNCIA: REBELDIA ESTÉTICA, REBELDIA POLÍTICA</b>	
		CINEMA 2			[COM ROGER KOZA]	
<b>SEXTA FEIRA</b>					CINEMA 1	<b>DOMINGO</b>
<b>28 / 08</b>		<b>MINI-CURSO: REVOLUCIONÁRIOS, INSURGENTES E DISSIDENTES</b>	14-18H	14H 50	<b>OS TRAIDORES</b>	<b>30 / 08</b>
		[COM ALEJANDRO COZZA]			RAYMUNDO GLEYZER 1973 109' 16 ANOS	
		CINEMA 1		17H 00	<b>MESA REDONDA: POLÍTICAS DO CINEMA ARGENTINO</b>	
		<b>TEMPO DE VINGANÇA</b>	16H 00		[COM ALEJANDRO COZZA, JOSÉ CARLOS AVELLAR E ROGER KOZA]	
		ADOLFO ARISTARAIN 1981 108' 14 ANOS		19H 30	<b>... (RETICÊNCIAS)</b>	
		<b>O DEPENDENTE</b>	18H 30		EDGARDO COZARINSKY 1971 77' 16 ANOS	
		LEONARDO FAVIO 1969 82' 14 ANOS +			[SESSÃO DE ENCERRAMENTO]	
		<b>PUDE VER UM PUMA</b>				
		EDUARDO WILLIAMS 2011 17' 12 ANOS				
		[SESSÃO COMENTADA PELO CURADOR VICTOR GUIMARÃES]				
		CINEMA 2				
<b>SÁBADO</b>		<b>MINI-CURSO: REVOLUCIONÁRIOS, INSURGENTES E DISSIDENTES</b>	10-14H			
<b>29 / 08</b>		[COM ALEJANDRO COZZA]				

*MESA-REDONDA “POLÍTICAS DO CINEMA ARGENTINO” \**

Três críticos convidados – dois argentinos e um brasileiro – discutirão a história do cinema argentino a partir de uma investigação sobre como diferentes cineastas ou grupos fizeram conviver pesquisas formais singulares e atitudes políticas diversas diante da realidade social argentina e latino-americana.

\* Entrada gratuita, sujeita à lotação da sala

Duração: 2 horas

Participantes: Alejandro Cozza, Roger Alan Koza e José Carlos Avellar

Mediação: Víctor Guimarães

*MINI-CURSO “REVOLUCIONÁRIOS, INSURGENTES E DISSIDENTES” \**

O curso fará um breve percurso pela história do cinema argentino, em conexão com as obras exibidas na mostra. Em três dias, o crítico Alejandro Cozza abordará desde o cine social dos anos 1940 e 1950 – de diretores como Lucas Demare e Hugo del Carril –, passando pelos movimentos cinematográficos dos anos 1960 – de grupos como Cine de La Base e Cine Liberación – e pelo período da ditadura – Leonardo Favio, Hugo Santiago, Adolo Aristarain – e chegando até os gestos estéticos e políticos de alguns cineastas contemporâneos, como Ana Poliak, Nicolás Prividera e Raúl Perrone.

\* 80 vagas para maiores de 16 anos

Duração: 12h [4h/dia]

Inscrições gratuitas pelo e-mail:

[producao.argentinarebelde@gmail.com](mailto:producao.argentinarebelde@gmail.com)

Ministrante: Alejandro Cozza

*CONFERÊNCIA “REBELDIA ESTÉTICA, REBELDIA POLÍTICA” \**

A conferência (gratuita e aberta ao público) versará sobre a ideia de rebeldia – entendida como atitude ao mesmo tempo formal e política – em alguns cineastas argentinos, dos anos 1960 até o presente. Conjugando obras de cineastas como Leonardo Favio, Hugo Santiago, Edgardo Cozarinsky, Ana Poliak e Raúl Perrone, o crítico Roger Alan Koza traçará um mosaico de formas da rebeldia no cinema argentino.

\* Entrada gratuita, sujeita à lotação da sala

Duração: 2 horas

Ministrante: Roger Alan Koza

**PRESIDENTA DA REPÚBLICA***DILMA VANA ROUSSEFF***MINISTRO DA FAZENDA***JOAQUIM LEVY***PRESIDENTA DA CAIXA***MIRIAM BELCHIOR***EQUIPE****CURADORIA E ORGANIZAÇÃO DO CATÁLOGO***VICTOR GUIMARÃES***COORDENAÇÃO GERAL***LYGIA SANTOS***PRODUÇÃO EXECUTIVA***TATIANA MITRE***PRODUÇÃO DE CÓPIAS***ALEXANDRA DUARTE**TATIANA MITRE***ASSISTENTE DE PRODUÇÃO LOCAL***MARIANA CAMPOS CARVALHO***MONITORAS***BRENDA FAHEY**EMANUELA FARIA***PROJETO GRÁFICO***ESTÚDIO LAMPEJO***AUTORAÇÃO DE CÓPIAS DIGITAIS E  
LEGENDAGEM ELETRÔNICA***FRAMES***TRADUÇÃO DE LEGENDAS***ÁLVARO ANDRADE***TRADUÇÃO DE TEXTOS DO CATÁLOGO***VICTOR GUIMARÃES***REVISÃO DO CATÁLOGO***TEXTECER***ASSESSORIA DE IMPRENSA***CLÁUDIA OLIVEIRA**MARIANA BEZERRA***MÍDIAS SOCIAIS***MARIANA GARCIA***REGISTRO FOTOGRÁFICO***LUISA MACEDO***REVISÃO DE CÓPIAS***CRISTINA MENDONÇA***TRADUÇÃO JURAMENTADA***LUCIANA SANTOS**NINA DE MELO FRANCO***CONTABILIDADE***ACRÓPOLE CONTABILIDADE***REALIZAÇÃO***AMARILLO PRODUÇÕES**AUDIOVISUAIS E FRAMES***AGRADECIMENTOS****3C FILMS GROUP***JUAN CRESPO***ARIES CINEMATOGRAFICA ARGENTINA***HÉCTOR OLIVERA**ADRIAN CASTAN***CINEMATECA DA EMBAIXADA***DA FRANÇA NO BRASIL**THOMAS SPARFEL***CINEMATECA DO MAM***CADÚ**HERNANI HEFFNER***CINE SUR***CINE SUR***COCAAL – COLÓQUIO DE CINEMA  
E ARTE NA AMÉRICA LATINA***MAURÍCIO BRAGANÇA**FABIÁN NÚÑEZ***CONSULADO DA ARGENTINA***NO RIO DE JANEIRO**SEBASTIÁN D'ALESSIO***COUTINHO VIAGENS***VITOR COUTINHO***EMBAIXADA DA ARGENTINA***LUCAS GIOJA**LORENA QUINTAS***FIGA FILMS***SANDRO FIORIN**ALEX GARCIA***HOTEL REGINA***SIMONE SIMÕES**SILVIA RANGEL***INCAA***JAVIER CAPRA**GEORGINA***INVASION BERLIN***JULIETA ZARANKIN***KINO PALAIS***TÓMAS DOTTA***MALBA***FERNANDO PEÑA**MAXI BASSO***MELISANDE FILMS***SOPHIE FAUDEL***O GLOBO***GUSTAVO CAVALCANTE***PLUREX***JESSIKA SANTOS***REVISTA PIAUÍ***EDSON RAMÃO***TRIVIAL MEDIA***PABLO RATTO**ADRIANA MITRE**ALEJANDRO AGRESTI**ANA ALICE DE MORAIS**ANDREA ARMENTO**BÁRBARA COLEN**CAMILA AGUSTINI**DOLLY PUSSI**DOUGLAS SOARES**ELIS BORDE**FABIAN NUÑEZ**FERNANDA TEIXEIRA**FERNANDO BIRRI**FERRAN UTZET**FRANCISCO RAMOS CRAESMEYER**GIOVANI BARROS**GUILHERME PENIDO**HAENDEL MELO**JAMIL MITRE**JORGE MITRE**JUANA SAPIRE**LIS KOGAN**LARA BELOV**LUCIANA GONÇALVES SANTOS**LUCIANA ROSA**MANUEL QUIROGA**MARIA CHIARETTI**MARIA HELENA RENNÓ**NORA SACK-ROFMAN**PATRÍCIA MOURÃO**ROMAN LECHAPELIER**RONY OLIVEIRA**SARA LEVEZINHO**SOFIA TORRE**STEPHANIE ROMUALDO**STELLA MARIS BAYGORRIA**TATIANA DEVOS GENTILE**TEDDY WILLIAMS*

REALIZAÇÃO



APOIO



PETROCÍNIO



DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. VENDA PROIBIDA.



PATROCÍNIO

**CAIXA**

GOVERNO FEDERAL  
**BRASIL**  
PÁTRIA EDUCADORA