

Texto e Contexto no Novo Cinema Argentino dos anos 90

Andrea Molfetta

A prensa internacional clamava: “Tal parece que a saúde do cinema argentino é inversamente proporcional a sua situação econômica”. Sim, assim mesmo, o Novo Cinema Argentino (NCA) é o canto testemunhal e trágico de uma geração que trabalha para ter no cinema, ainda, um mecanismo ativo de reflexão, *catarsis*, consciência e espetáculo massivo. O cinema voltou a ser a linguagem de um canto ou o sintoma da situação de um coletivo de pessoas que compartilhou a virada estrutural da Argentina. Só para ter uma idéia, em 2000, 45% das estréias nacionais eram operas primas e, em 2001, em meio ao ápice da crise econômica e política, 60% das estréias eram de cineastas estreantes

Esta geração filma os conflitos dos sujeitos, suas histórias, numa geografia íntima na qual sentimos o impacto da crise nacional, a apatia e a perplexidade em que ficou imersa a população. Os filmes são expressão de um questionamento existencial diante a perda, diante a desagregação social. *Historias Breves*, *Historias Minimias*, parafraseando alguns dos mais importantes títulos desta cinematografia, serviram para falar da história contemporânea da Argentina.

Existe uma relação de espelhamento entre o realizador e o filme: o mundo das personagens e seus conflitos são as matérias de um cinema feito como modo de pensar o mundo. Daí sua vocação intimamente realista. Em grande parte destas obras existe a colocação de personagens que são *alter-ego* do autor, no registro de pequenas histórias de origem autobiográfica. Neste conjunto de filmes ouvimos a voz de uma geração que assoma a maturidade da sua juventude tomando as salas para falar do país, reativando a representação.

Um colega portenho expressou brilhantemente esta mistura de paixão e desespero que caracteriza este tipo de entrega poética: “Estamos jugados: ya que tengo que encarar el riesgo social, entonces prefiero hacer lo que me gusta, que es el cine”.

O NCA é *mínimo* na história contada, na luz, nos planos, na quantidade das personagens envolvidas; mínimo nos orçamentos, independente; cinema que é expressão do arrojo com que esta geração saiu as ruas produzindo a partir de grandes limitações orçamentárias. Órfão do mercado neo-liberal global que exterminou o cinema de rua e implantou os multiplex, órfão do estado que foi atomizado e empobrecido na

mesma dinâmica econômica, o NCA não tinha outra opção que a de viver independente. Geralmente produzido no modo de cooperativas de trabalho de estudantes, esta filmografia revitalizou as telas adormecidas da Argentina, e contou para o mundo lá fora as conseqüências mais humanas de um período político desastroso, a era Menem e Alianza, um retrocesso histórico em matéria social, econômica e democrática, e que chegou ao ponto de desintegrar a institucionalidade do país em dezembro de 2001, com cinco presidentes num mesmo dia.

O Novo Cinema Argentino (NCA) nasceu dentre as fendas criadas ao longo de um ciclo econômico neo-liberal selvagem. Em dez anos, o “menemismo” desarticulou as redes sociais e aprisionou a economia num regime de conversibilidade da moeda que levou ao extremo suas conseqüências mais perversas: de fato, a base econômica do país (indústria, energia e agropecuária) se empobrecia e destruía suas infra-estruturas pela falta de manutenção e investimentos generalizada.

Além do mais, os baixos orçamentos e a corrupção e ineficácia da administração pública acabaram com os pilares públicos da grande classe média: educação, saúde, leis laborais e garantias sociais em que se sustentava a classe média ilustrada. Os aposentados, por exemplo, reivindicaram aumento salarial durante mais de 10 anos, sem obter sequer um centavo, mostrando que qualquer voz ou movimento cidadão seria inútil. Em síntese, frustrava-se a experiência democrática, e a sociedade Argentina - tradicionalmente acostumada a levantar seus reclamos em manifestações públicas -, literalmente *esvaziou* tanto as praças quanto as instituições. O clima geral era de apatia, depressão e decadência, do pessoal ao nacional. Carrió, uma dirigente popular, pregava “Que se vayan todos (del Congreso)!”.

Esta marcante desintegração social da classe média ilustrada dizimou o sentido de representatividade política, assim como o sentido da representação em todos os campos. Lucrecia Martel, autora do filme *O Pantano* (*La Ciénaga*, 2001), reclamava: “Eles (as gerações anteriores de cineastas) estão mornos, recorrem a metáforas complexas quando o cinema esta nas pequenas coisas aqui, na nossa frente”. Esta geração buscou, assim, uma restauração, ou resistência, do poder de representação da ficção, no caso, dentro de um realismo cru, com forte influência do tratamento documental da imagem, do cinema direto.

Em vários sentidos, esta geração se relaciona com o humanismo existencial do neo-realismo italiano: diante um mundo destruído, devemos filmar este mundo para fazer do cinema uma experiência de assunção de uma responsabilidade diante nossa liberdade. Filmagem em locações reais, atores não-profissionais.

No caso, a diferença está no pessimismo. Se para o neo-realismo italiano o cinema caminhava no sentido de devolver o homem à ambigüidade do mundo,

tornando necessário que utilize responsabilmente sua liberdade, tomando uma posição, o NCA trouxe um realismo segundo o qual o mundo é de um modo e nós, impotentes, nos adaptamos para sobreviver as suas circunstâncias, salvando apenas o que nos resulta essencial. Tal vez, porque o NCA é um cinema do presente, sem distanciamento, sem propostas. Muitas são as críticas ao espírito politicamente ingênuo dos primeiros filmes durante a Alianza, assim como a falta de crítica política nos filmes após 2001. Estamos diante um cinema do *pathos social*, ainda sob impacto.

O NCA desenvolveu, como poucos, o poder do cinema para realizar um diagnóstico social. O conjunto é anti-idealista. Depois de tudo, como ser humano num mundo animalizado, onde você assiste como se desfazem a redes de solidariedade (de classe, sindicais, pessoais, familiares), reduzindo drasticamente suas chances individuais de supervivência? Cinema que, como nos melhores momentos da historia do realismo, devolveu para seu público, com uma arte austera, a tragédia humana por trás da transfiguração social que atravessa o país.

O CONTEXTO

Dados econômicos e institucionais nos mostrarão como o NCA se funda em condições pontuais e novas estratégias de produção que criaram o espaço para um cinema fortemente independente.

Desde inicio da década de 90, assistimos ao aumento progressivo do número de estudantes de cinema. Buenos Aires oferece uma variedade extensa e especializada de cursos, da crítica à realização, nas mais importantes instituições, como o INCAA (Instituto Nacional de Cinematografia e Artes Audiovisuais) e o ENERC (Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica). Por outro lado, surge um dinâmico movimento de instituições de ensino privadas que chega ao seu ápice com a criação da Fundação Universidade do Cinema (FUC). Sob a direção de Manuel Antin, um dos mais importantes cineastas da geração do anterior também chamado de “novo cinema argentino”, o cinema de forte inspiração literária da década de 60, a FUC nasceu com um planejamento curricular de graduação e pós-graduação, e uma estrutura de produção que soube aproveitar as vantagens da conversibilidade para crescer em matéria tecnológica. Assim, os estudantes possuem na FUC uma formação teórica e laboratorial de nível universitário, isto acompanhado de um ensino prático da realização, fundado na constituição de equipes de produção, de roteiro, de montagem, etc.

Os cursos estatais no INCAA e no ENERC são de altíssima qualidade, embora de menor duração, e não possuem este caráter universitário. Pertencem a FUC boa parte dos realizadores desta geração, como Bruno Stagnaro e Pablo Trapero.

São formados no INCAA, por exemplo, Martel e Carri.

Este amplo espaço institucional para o ensino de cinema não fazia mais que atender uma demanda insólita em matéria de estudantes. No final da década de 90, Buenos Aires era a cidade com maior densidade de cineastas por km². Para ter uma noção, só no curso de Imagem e Som da Universidade de Buenos Aires estavam matriculados cinco mil estudantes, um *recorde* para América Latina. Um país de cineastas? Ou o cinema era ainda visto como um campo de desenvolvimento profissional que atende às expectativas expressivas e profissionais dentro de uma cultura de massas na Argentina?

Outro fato importante é o efeito da paridade peso-dólar, chamada de Regime de Conversibilidade, implantada no primeiro governo de Menem, e que lhe garantiu a reeleição em 1994. Este “1 dólar = 1 peso” permitiu a aquisição generalizada de aparelhos digitais importados, especialmente pequenas câmeras e tecnologia de edição, que logo estavam disponíveis nas mais importantes produtoras e escolas.

A introdução e popularização do digital permitiram criar condições para sonhar com um cinema definitivamente acessível e possível de ser *independente*. No final do texto voltarei sobre este aspecto, o cinema independente, e de como a produção surgiu de uma base material de auto-gestão, o que criou uma margem expressiva onde nem o mercado liberal global, nem o apóio estatal, condicionariam seus resultados. São vários os depoimentos de diretores desta geração que manifestam não estar preocupados com a política do mercado para o cinema e, sim, com uma política cultural para o cinema, determinada por eles próprios.

Neste ambiente, incluo quatro ações institucionais que marcaram, a partir da política cultural, novos horizontes para o campo intelectual cinematográfico:

- A Nova Lei do Cinema
- O renascimento do Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata

.
- O nascimento do BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independente) e a projeção internacional como mecanismo econômico.

- O compromisso do INCAA com a distribuição dos filmes nacionais.

A crise profunda que atravessava o país fez com que realizadores, técnicos, professores, estudantes, atores etc., se organizassem para pressionar o Congresso Nacional a promover câmbios estruturais na legislação cinematográfica. Este movimento demorou alguns anos até que em 28 de setembro de 1994 foi aprovada a Lei 24377 de Fomento e Regulação da Atividade Cinematográfica Nacional.

Esta lei foi chave no ressurgimento do cinema argentino por conta da

reforma impositiva que desencadeou, e fez possível que jovens diretores estreassem em 35mm. Com esta lei, os fundos para fomento foram ampliados notavelmente, e houve importantes câmbios políticos dentro do Instituto Nacional do Cinema e das Artes Audiovisuais (INCAA), câmbios que possibilitaram um melhoramento na administração e distribuição dos recursos.

Os fundos de fomento passaram, em 1994, de 8 milhões de dólares para 40, graças a Lei 24377, que criou dois novos impostos: um de 10% sobre cada aluguel, venda o edição de VHS, e outro de 25% sobre cada filme emitido na televisão e registrado no COMFER (Comité Federal de Radio y Difusión). Estes novos impostos, somados ao já existente de 10% sobre os ingressos vendidos em salas, chamado de subsídio industrial, fizeram aumentar consideravelmente os fundos para a produção Argentina, expandindo historicamente o conceito de cinematográfico para o de audiovisual, ao incluir na política audiovisual os meios eletrônicos.

Mas, em pouco tempo, a crise econômica reduziu a menos de um terço estes fundos, e a Lei era aplicada de modos perversos. Por exemplo, a ajuda aos filmes estreados, até 1999, era proporcional ao número de espectadores, e não aos custos de produção. Isto fez com que filmes como “Manuelita” (“Manoelita, a tartaruga”, 1999) de dois milhões de espectadores - um filme de animação para crianças inspirado na personagem de Maria Elena Walt - tivesse muitíssima mais ajuda que “Mundo Grua” (Trapero, 2001), que levou 68000 espectadores.

Outro fator importante na reativação do campo intelectual foi o ressurgimento do Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata. A última edição do festival tinha acontecido em 1970, e depois de várias tentativas, retornou em 1996, completamente renovado. Em 2001, acede a categoria “A”, a mais alta concedida pela FIAPF, já que o festival alcançou a formar seleções e programas internacionais importantes, assim como promover a visita de grandes personalidades do cinema mundial.

O festival era, desde o segundo governo de Perón (1950-1955), o cenário de encontro do cinema nacional com o internacional, dinamizando, enriquecendo e legitimando o campo do cinema nacional.

Os ciclos ditatoriais iniciados em 1966 criaram uma extensa e escura sombra com brevíssimas interrupções. E somente nesta última etapa, iniciada em 1996, se consolidou definitivamente.

O BAFICI, Buenos Aires festival Internacional de Cinema Independente, nasceu em 1996 com o apoio do Governo da Cidade Autónoma de Buenos Aires, e com o principal objetivo de criar um espaço de circulação específico para o cinema independente, nacional e internacional, promovendo e patrocinando o próprio cinema

argentino. Deste modo, criou-se um público e condições institucionais para favorecer contatos que hoje são estratégicos para a produção independente: fundos internacionais, produtoras de televisão e produtoras independentes de todo o mundo.

A partir da iniciativa da Secretaria de Cultura do Governo da Cidade de Buenos Aires, uma rede de salas a preços populares é montada durante 15 dias, promovendo uma verdadeira maratona filmica que já tem alcançado 260000 espectadores nesta ultima edição de 2007, a nona.

Outro destaque do BAFICI é a equipe de programadores que cada edição organiza seminários e mostras especializadas sobre cinema nacional, apoiando o lançamento de livros e revistas, assim como ciclos de conferências e debates sobre o estado do cinema local durante o festival, reunindo pensadores e realizadores com o público em geral.

Com respeito à distribuição do NCA, a situação decadente da rede de salas (fenômeno de dimensões mundiais que caracteriza um novo ciclo da produção industrial cinematográfica) fez com que, em meio à crise, empresas internacionais do ramo de exibição se interessassem no mercado argentino, especialmente a partir de 1997. Houve uma tentativa de aliança entre o exibidor nacional que conseguiu minimamente sobreviver a crise (a Sociedad Anónima Central - SAC e Coll-Saragusti) e o exibidor estrangeiro, como a Village Cinemas, a United Artists e o Cinemark.

Essa recuperação do cinema argentino foi também bastante incentivada pela fusão das distribuidoras nacionais, para garantir sua competitividade em relação às grandes. Assim nasceu a empresa Líder, que logo foi a distribuidora com mais janela do mercado local, atingindo o 23,4% do mercado em 1996.

Este novo perfil do exibidor concentrou-se nas salas dos shoppings, nas grandes cidades, e mais de 70% da arrecadação do país está localizada na Capital Federal e na região de Buenos Aires. Porém, a participação dos filmes nacionais é pouca, sendo o país dominado pela produção norte-americana. Em 1994, só 1,9% do público via cinema nacional. Em 1995, subiu para 11,1%. A partir de 1997, impulsionado pela entrada na co-produção de grandes conglomerados multimídia locais, quatro dos dez títulos mais vistos na Argentina foram nacionais.

Se o domínio das empresas norte-americanas sobre o mercado de salas de cinema é expressivo (62,9% dos títulos ofertados), é pior nas outras janelas, como a TV aberta (88%), a TV a cabo (83,8%), alugueis de vídeos e dvds (85,6%).

Recentemente, a ANCINE e o INCAA (os órgãos reguladores do Brasil e da Argentina) assinaram um acordo de reciprocidade na co-distribuição de filmes, vale dizer, apoio a distribuidores para o lançamento recíproco de filmes aqui e lá. Foi assim que tivemos a oportunidade de ter no Brasil filmes como Lugares Comuns, El

Bonaerense e Histórias Mínimas.

Na contraparte, o INCAA - Instituto Nacional do Cinema e das Artes Audiovisuais - tomou a iniciativa de garantir para o NCA um espaço fora da competição do mercado, chamados de Espacio INCAA . Criou o “Complejo de Salas Tita Merello”, assim como outros espaços em Centros Culturais, ou alugando salas no interior do país, federalizando a distribuição de uma produção subvencionada pelo estado.

O INCAA, em associação com os governos provinciais e municipais, estendeu esta rede de distribuição exclusiva para o cinema nacional, dividindo o país em distintas regiões, e favorecendo assim a formação de um público em todo o território nacional. Assim, cada uma destas salas recebe o nome de Espaço INCAA km 1173, por exemplo, no caso da sala localizada na cidade de La Rioja, na Região Noroeste argentina, distancia que separa esta capital provincial da capital nacional. Deste modo, o cinema Gaumont, localizado frente ao Congresso Nacional, recebeu o nome de Espaço INCAA km0, já que na Argentina, as distancias são contabilizadas desde o este palácio legislativo.

Em síntese, neste texto apresentei fatores que, reunindo esforços públicos e privados, permitiram desenvolver uma nova institucionalidade para o cinema local, renovando os mecanismos de legitimação, produção e consumo do NCA. Mar del Plata, BAFICI, os Espaços INCAA e a nova Lei funcionam, ate hoje, como peças chave no desenvolvimento dos projetos cinematográficos locais, iniciativas que fizeram crescer o campo cinema no sentido dos outros meios audiovisuais, e descentralizando sua produção e distribuição.

OS FILMES

Neste contexto surge o que ficou conhecido como Novo Cinema Argentino, marcado pelo caráter independente e por um novo olhar sobre o país - que estava estruturalmente diferente.

Um dos precursores da geração é Martin Rejtman, que em 1991 filma sua opera prima “Rapado”. Este filme, de imagens despojadas, produção simples, atores não famosos, rodagem em cenários reais, câmera na mão e som direto, sobre a realidade da periferia urbana, contem a maior parte dos traços estilísticos que caracterizam o NCA. Outro precedente surge em 1994, quando Esteban Sapir realiza “Picado Fino”, uma experiência que, simbolicamente, sinaliza a outra ponta que estilisticamente tensiona esta ficção. O filme possui uma montagem extremamente sofisticada, rítmica; traz fortes relações intertextuais com o gênero do suspense, e se caracteriza, sobretudo, do roteiro ao som, como herdeiro do legado godardiano e da vídeo-arte.

Mas, com grande originalidade e uma proposta estética marcante, Raul Perrone fue, sem dúvidas, um dos autores mais destacados. *Labios de churrasco* (1994), *Graciaadió* (1997) e *Cinco pau peso* (1998) constituem uma trilogia ambientada no subúrbio de Ituzaingó, grande Buenos Aires, onde mora. Retrata a classe média desaparecida e a abulia da sua juventude, num tom descarnado e, ao mesmo tempo, compreensivo, tudo em branco preto.

Em 1995 a FUC – Fundação Universidade do Cinema – promoveu uma experiência inédita, para que seus primeiros formandos conseguissem estreiar em 35mm, com o apóio do INCAA. Resultou o filme *Historias Breves*, composto de quatro curtas-metragens, dois deles dirigidos por Bruno Stagnaro e Adrián Caetano, que pouco depois se uniram para realizar *Pizza, birra y faso* (Bruno Stagnaro e Adrián Caetano, 1997). A experiência da reunião de curtas num longa-metragem repetiu-se algumas outras vezes com sucesso.

Deste modo, consideramos encerrado um ciclo de cinema metafórico nascido nos anos 80, e paradoxalmente também chamado de *nuevo cinema argentino*, protagonizado por realizadores como Raul de la Torre, Eliseo Subiela ou Juan José Jusid. Este tom metafórico predomina também na música popular do período, e considero que este estilo está determinado forçosamente pelo silencio da ditadura, que impus este modo de falar sorrateiramente sobre o mundo real.

Retomando, podemos falar, então, de um campo marcado, nestes últimos dez anos, por um cinema produzido em quatro linhas estéticas: a neo-realista (entre as quais incluo as comédias de publico massivo, co-produzidas com a TV); um cinema que força formalmente este realismo num sentido mais experimental, que tende ao surrealismo ou à paródia; a produção documentária de grande formato, profissional, para cinema e TV, marcada pelas narrativas em primeira pessoa; e um último setor, de documentário militante, fora de todo circuito cinematográfico profissional, ao serviço de redes sociais, sem apóio financeiro, e que aproveita as facilidades da tecnologia digital, atravessando os meios e que, sem dúvidas, também integra o horizonte ou paisagem audiovisual do período.

No primeiro grupo, podemos incluir filmes como *O Pântano* (La ciénaga, Lucrecia Martel, 2002), *El Bonaerense* (Pablo Trapero, 2002) e *O Filho da Noiva* (El hijo de la Novia, Juan José Campanella, 2001) ou *Nove Rainhas* (Nueve Reinas, Fabián Bielinsky, 2001). No segundo grupo, filmes como *La Libertad* (Lisandro Alonso, 2001) ou *Animalada* (Sergio Bizzio, 2000).

No terceiro e quarto grupo, de documentários, podemos considerar filmes como *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), *La televisión y yo* (Andrés Di Tella,

2002), e o militante Matanza, realizado pelo Movimento de Trabalhadores Desempregados de La Matanza, dirigido por Carlos Pronzato.

Voltando na história, somente em 1998 estes realizadores conseguem maior difusão entre o grande público. O primeiro grande sucesso é *Pizza, birra y faso* (Stagnaro e Caetano, 1997), que relata o cotidiano de um grupo de jovens amigos no subúrbio portenho, colocando assim no meio da cena um dos principais protagonistas deste cinema: a juventude. Em 1999 se estréia *Mundo grua*, de Pablo Trapero, sentando definitivamente esta linha de baixos custos de produção, histórias verídicas e atores não profissionais, que muitos denominaram de neo-realismo argentino. O sucesso de público, a boa acolhida internacional, a mudança das condições institucionais da produção que já tratamos, todos estes condicionamentos criaram um processo de ressurgimento da produção local que entre 2004 e 2005 chegou a 66 e 63 filmes por ano, respectivamente. Nesta última edição do BAFICI, nona edição, de 2007, participaram 35 longas-metragens e 57 curtas argentinos, o que pode estar caracterizando um declínio ou desgaste deste movimento.

Nestes anos a discussão que maior espaço tomou foi a do problema financeiro. O mercado interno não consegue sustentar os custos da realização, que em média alcança a 1 milhão de dólares. Assim, gerou-se a necessidade de um processo de internacionalização e co-produção com a televisão que, para muitos, tem sido o motivo do enfraquecimento desta tendência.

Rejtman reclama:

“(…)É importante que os cineastas deixem de pensar numa estratégia de mercado e o façam a partir de uma estratégia cinematográfica. Não digo que não façam cinema comercial, mas que deixem de pensar só nisso”.

Filmes como *Mundo Grua* (Trapero, 1999), *Garage Olimpo* (Marcos Rechis, 1999) ou *Mala época* (Nicolás Saad, Mariano De Rosa, Salvador Roselli e Rodrigo Moreno, 1998) custaram quatro ou cinco vezes menos, constituindo apostas mais equilibradas entre investimento e recuperação. A estratégia dos jovens passa por cooperativas e rodagens descontínuas durante os finais de semana, em cenários naturais, sem atores profissionais e com equipes técnicas formadas por estudantes. É por isto que, como poucas vezes, podemos chamar este cinema de *independente*.

Pizza, Birra e Faso (Stagnaro e Caetano, 1997), assim como *Mundo Grua* (Trapero, 1999), seguiram de perto a opinião de Rejtman, construindo uma poética de insólita densidade a partir de situações aparentemente insignificantes. Assim, pelo mérito deste estilo, obtiveram um reconhecimento nacional importante, assim como internacional, o que trouxe visibilidade e bons negócios para esta geração.

Os temas destes filmes nos mostram o mundo a que estes jovens assomaram: a memória da ditadura (Garage Olimpo, Historias Breves); histórias suburbanas e familiares (Sábado, Pizza, birra e faso); historias que narram os esquecidos pelo neo-liberalismo e a globalização (Que vivan los crotos (Ana Poliak, 1995), Hijo del rio (Ciro Capellari, 1995), Patrón (Jorge Rocca, 1995) ou Dársena Sur (Pablo Reyero, 1997) .

Outros autores, como Alejandro Agresti, Raúl Perrone, Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Martín Rejtman, Lucrecia Martel, Mariano Galperín, Pablo Trapero e Leonardo Di Cesare - entre muitos outros-, esquivam o revisionismo histórico para adotar a atitude de cronistas do presente, contando histórias nas quais as personagens jogam no campo da exclusão social e a decadência econômica, retrato da transfiguração da classe média ao longo da década de 90.

São relatos esvaziados de certeza épica e de heróis libertadores que, por sobre todo, assinalam o status de “perdedor” de um grupo social heterogêneo, a classe média, atravessado pelas condições de existência reais impostas pelo modelo neoliberal.

Pizza, Birra, Faso relata a história de um grupo de jovens que vivem na marginalidade, no centro de uma grande cidade como Buenos Aires. Invadem uma casa, estão desempregados e roubam para se sustentar. Desprovida de golpes baixos se apresenta como um olhar cru marcado pela violência - aliás, presente como poucas vezes no cinema argentino -, com o fundo musical da “cumbia”, exemplo da desagregação social.

Assim, a violência do modelo econômico foi traduzida em imagens às vezes frenéticas, tomadas com câmera na mão e som direto, reduzindo ao mínimo a montagem da cena e apelando a atores não profissionais, apagando os limites entre a ficção e o documentário. Pela sua vez, a iluminação natural serviu para ajustar o verossímil cromático, com uma textura áspera da imagem, em todos estes filmes, assim como em qualquer filme de Raúl Perrone. A edição do som e o fora de campo foram trabalhados com muito cuidado e comovedores resultados expressivos, em filmes como Garage Olimpo (Marco Bechi, 1999) ou La ciénaga (O Pântano, Lucrecia Martel 2001).

Pablo Trapero, com Mundo Grúa (1999) mostra uma Argentina que projetava uma imagem de bem-estar e progresso (a promessa menemista da “revolução produtiva”) enquanto se aproximava a hecatombe econômica de fortes repercussões sociais. Trapero desvenda a agonia social a partir do mundo do trabalho, em quase todos seus filmes. A história parte de um homem simples que procura emprego e é indicado para operar um guindaste (símbolo da industrialização), uma tarefa que deverá

aprender, depois dos 45 anos. Trapero declara que lhe interessa muito o mundo do trabalho, e se concentra no que ele chama de ‘cerimônia cotidiana que supõe quaisquer trabalho’. Por isso diz: ‘... a falta de emprego nos identifica: o Rulo –personagem central de Mundo Grúa– é um cara especial, que atravessa um período especial e que, evidentemente, não é a mesma pessoa quando tem emprego e quando procura emprego’.

Outra história, desta vez outro aprendiz, lhe permitirá desenhar o intrincado quebra-cabeças da corrupção no filme *El Bonaerense* (2002). Um jovem de uma pequena cidade vê-se obrigado a partir rumo à grande cidade, onde consegue um trabalho na polícia. Lá, ele se envolve no mundo da corrupção. A pergunta de Trapero é: “Onde uma pessoa perde a inocência? Quando passa a ser responsável pelas decisões que toma?”. Certamente, as problemáticas colocadas não são somente locais e refletem sobre as pequenas decisões cotidianas que modificam nosso caminho.

Adrián Caetano, com o filme *Bolivia* (1999-2002), trata o problema da imigração latino-americana que enfrenta a discriminação e o abuso em Buenos Aires. A partir de histórias de vida, descobre aspectos sórdidos da convivência social.

Lucrecia Martel (1966) irrompe na cinematografia local com *O Pântano* (*La Ciénaga*, 1999) que relata a história de duas famílias no noroeste argentino, marcadas pelo tédio. Ali, estas famílias moram numa tensa calma, tal como a água de um pântano. Martel logra paradoxalmente que ‘tudo o que não acontece’ tenha uma densidade envolvente que captura o espectador para deixa-lo imerso numa atmosfera onde a sexualidade e o racismo desenham-se com traços quase esvaescentes. Martel ganhou com este filme o prêmio Alfred Bauer à Melhor Opera Prima no 51º Festival Internacional de Berlín.

Seu segundo filme, *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004), conta a história de duas amigas adolescentes, alunas de um colégio religioso católico. Ambas estão atravessando um período de profunda devoção mística. Uma delas está convencida de que Deus tem uma tarefa para ela, que encontra na busca da salvação de um médico que a impressionou, e a quem ela quer redimir numa mistura de erotismo sublimado e misticismo difuso.

Desde *La Pelicula del Rey* (Carlos Sorin, 1984), passaram-se 15 anos até a estréia de *Histórias Mínimas* (2002). No meio, o diretor trabalhou no campo da publicidade. *Histórias Mínimas* é relato de três simples histórias que se cruzam no longo e deserto caminho que vá para o sul do país. Sorín trabalhou com atores não profissionais que deram-lhe o tom de um documentário que tornou-se ficção, e vice-versa. Nas suas próprias palavras ‘Interessa-me a relação entre o real e o fictício. É uma aproximação ao documentário, mas a um falso documentário.’ Esse sutil traço

do neo-realismo lhe permite aprofundar na complexidade das coisas simples da vida. Assim, descobrindo pequenos tesouros ocultos no trivial, Sorin declara “ Filmar torna-se uma alegria”.

Temos que associar a esta safra estética os filmes uruguaios “25 Watts” (2001) e “Whisky” (2004), ambos de Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll, produzidos pela Control Zeta Films, com co-produção argentina. O cinema desta produtora, como mostra seu recente filme *La Perrera* (Martin Nieto, 2006), é um cinema estética e formalmente muito próximo ao Novo Cinema Argentino, em mais uma demonstração da permanência da cultura rioplatense, expressão que faz menção ao Rio de la Plata e aos traços culturais comuns entre Buenos Aires e Montevidéu.

Rebella e Stoll, mais o produtor e montador Fernando Epstein, realizaram “25 Watts” em sistema de cooperativa, inaugurando um momento especial do cinema uruguaio: o filme ganhou o prêmio ao melhor filme no Festival de Rotterdam. 25 Watts é um filme sobre um dia na vida de uma turma de amigos, ambientada na Montevidéu atual. O *non-sense*, assim como a simplicidade das suas respostas, marcam o cotidiano destes jovens. O filme, num tom que passa do engraçado ao melancólico, cujo estilo lembra o primeiro Jarmusch, foi rodado em preto e branco, com um orçamento baixíssimo (US\$ 20000). A câmera de Bárbara Alvarez e a montagem, suave, de Epstein, deixa respirar a esfera dos protagonistas no realismo que tingem toda esta geração.

Já “Whisky”, também de Rebella e Stoll, conta a história de dois irmãos uruguaios judeus, já na idade madura, mostrando como a geração destes realizadores direcionou seu olhar a geração que lhes precede. O filme é ambientado nos espaços fechados das personagens: suas casas e seu lugar de trabalho. A chegada a Uruguai do irmão expansivo e de sucesso econômico que chega desde o Brasil mostra, por contraste, a apatia e a reserva do outro, solteiro, dono de uma fábrica de meias decadente, metáfora do país. É um filme mais escuro na sua iluminação, e mais lento na montagem, que explora em profundidade a psicologia do protagonista, tornando este filme uma espécie de comédia triste. Levou inúmeros prêmios no exterior, como o Fipresci de *Un certain regard* de Cannes, assim como o prêmio a Melhor Filme nos Festivais de Gramado, Huelva, Chicago, entre outros, sendo um dos filmes de arte de mais sucesso no mundo, em 2005.

Não é possível comentar sequer a maioria destes trabalhos por uma óbvia questão de espaço, mas os filmes comentados são o suficientemente representativos da estética do NCA. Em traços gerais, podemos dizer que a construção da *estrutura espaço-temporal do relato, ou cronotopo* (Bakhtin), *determina as ações possíveis dentro da história e as características discursivas*

de como narrá-la No Novo Cinema Argentino as histórias são mínimas, breves. O mundo destas histórias é geralmente pequeno e cotidiano; o tempo em que acontecem nunca é muito longo; suas personagens não são heróis e, sim, homens e mulheres jovens e comuns.

O espaço é geralmente a intimidade da personagem, sua casa, e mostram o contato contrastante com a rua, que é mostrada como cenário público de fluxos de cambio e violência. Assim, os espaços do cotidiano nos situam na Argentina de hoje, construindo uma geografia cinematográfica que é retrato vivo deste país no final de século. As ruas, os carros, a moda das pessoas, sua música, os modos de comer e falar na rua. O espaço urbano representado é, geralmente, o da periferia. A arquitetura familiar é o principal cenário íntimo do relato, caracterizando assim o ponto de vista da classe média decadente.

O tempo da história geralmente é breve, as histórias acontecem em questão de dias, não abraçam períodos extensos da vida, não usam de grandes elipses. São pontuais e expressam com intensidade como uma personagem vive seu presente, geralmente atravessando um momento decisivo da sua viagem. Este tempo presente é historicamente compartilhado com o espectador, que assiste assim a uma produção de filmes ambientados no seu próprio contexto local de pertença.

O mecanismo da identificação pesa, assim, categoricamente, na poética deste realismo. São poucos os relatos que forcem, e isto pela qualidade formal dos seus trabalhos de montagem, o distanciamento crítico do espectador, na linha de um realismo brechtiano (Picado Fino, Esteban Sapir 1994, ou *Animalada*, Carlos Brechis, 2001). Deste modo, o discurso se ordena sem grandes elipses e opta por uma analítica do presente, sua duração ambígua e irreversível.

A musicalização é também incorporada como um elemento descritivo da paisagem: a cumbia, ritmo que se impôs no consumo popular, originária de outros países latinos, mostra este processo de “latino-americanização” de Buenos Aires. Nestes filmes, vemos uma cidade que se transformou novamente numa metrópole de fluxos migratórios, desta vez, provenientes do terceiro mundo globalizado. Assim, a cidade hoje é fruto do cruzamento da tradição européia que marcou o século XX, com os novos fluxos de chineses, coreanos, bolivianos e africanos, caracterizando ainda um crisol construído a partir dos aportes migratórios.

Esta forma de construir o espaço-tempo fílmicos domina a maior parte dos relatos, sejam dramas, comédias ou documentários. Em relação aos formatos da produção, sejam *blockbusters* co-produzidos com a televisão, ou cinema absolutamente independente, o cronotopo do urbano, atual e cotidiano está presente como marca de um cinema que nos sensibiliza e critica o presente, o presente do Rio de la Plata.

Se não é possível falar em movimento, pela heterogeneidade das propostas, podemos sim falar de um espírito comum a esta geração: a *impronta* autoral, o modo econômico da produção, o desprezo pela retórica e a preocupação com a identidade e o futuro. São cronistas da Argentina democrática, após Alfonsín e Menem. Guardam, quase todos eles, na constituição das suas personagens protagonistas, uma mistura de melancolia e resistência, que é chave do cinema argentino de começo de século.

A pesar da beleza da sua poesia, a geração esta perdendo seu público... ou não. No “Diccionario de Filmes Argentinos II (1996-2002)”, de Raúl Manrupe e Alejandra Portela, é gigante a listagem dos filmes que aparecem como “não estreados”, ou difundidos em salas duvidosas.

Porém, o cinema responde com alta dose de exploração criativa a um processo violento de desestruturação social e crise econômica, e estes momentos do cinema moderno não passaram nunca despercebidos pelo público, cumprindo seu legado como arte de massas. O Novo Cinema Argentino parece ter encontrado um dos seus traços de identidade no rigor com que efetua o diagnóstico social - inteligente quando comparado à reação de outras artes e meios locais, o que lhe garantiu seu primeiro público. Mas quando duvido sobre a discutida “perda de público” - motivo de uma incandescente discussão no ultimo BAFICI - é porque penso que este cinema trabalha com uma linguagem cuja rentabilidade estética tem na TV um dos seus principais clientes. Este realismo transbordou a salas de cinema, e hoje encontramos esta linguagem na produção de outros meios, como a televisão local e a internet. É por este motivo que falo de uma representação *reativada*, e que acontece, após dez anos de frutos, não somente no cinema.

ANDREA MOLFETTA é escritora e pesquisadora do Centro de Pesquisas em Cinema Documentário - CEPECIDOC / Unicamp, e professora da ECO-PÓS/UFRJ a partir de 2008.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BECEYRO, Raul, Cine y política . Ensayos sobre cine argentino . Santa Fé: universidad Nacional dl Litoral, 1997.

Bernardes, Horacio; Lerner, Diego; Wolf, Sergio; Battle, Diego; Castagna, Gustavo; D'Espósito, Leonardo; Félix-Didier, Paula et Outros, Nuevo Cine Argentino: temas, autores y estilos de uma renovassem, Buenos Aires: Ttanka, 2002.

IKEDA, Marcelo, Duas Vezes o Cinema Argentino, http://revistaetccetera.com.br/17/2x_cine_argentino/index.html

IRIBARREN, Maria e Valle, Roberto, “Em busca del debate pendiente: diez años de Nuevo Cine Argentino”, In Revista *CINECROPOLIS, la ciudad del cine alternativo*, Bs As: Nov.2005. Año I.

Maristella SVAMPA, La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo, Buenos Aires: Taurus, 2005.

¿Está “estancado” el cine argentino? Debate y polémica en el marco del BAFICI”, CLARIN, MAR 18.04.2006 .

OUBIÑA, David, “Entre melancolía y resistència “, s/d.

PEÑA, Fernando Martin, 60/Generaciones/90, Buenos Aires: MALBA / Filmonline / Instituto Torcuato Di Tella, 2003.