

cinema argentino contemporâneo



cinema argentino contemporâneo



A mostra HISTÓRIAS EXTRAORDINÁRIAS foi realizada entre os dias 5 e 17 de abril de 2016 na CAIXA Cultural Rio de Janeiro - Cinema 1, com curadoria de Marcelo Panozzo e Natalia Christofoletti Barrenha.

www.cineargentino.com.br

Este catálogo foi composto em Helvetica Neue LT Std, impresso em Couché Matte IMP 250g e Offset 90g na Stamppa Comercial Gráfica, Rio de Janeiro/RJ. Coordenação editorial de Natalia Christofoletti Barrenha e projeto gráfico de Carina Oliveira.

EDIÇÃO COM 1.000 EXEMPLARES.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS. DISTRIBUIÇÃO GRATUITA, VENDA PROIBIDA.

RECICLE, REUTILIZE, REDUZA.

CAIXA Cultural Rio de Janeiro - Cinema 1

Av. Almirante Barroso 25, Centro.

Tel: 21 3980.3815



www.caixacultural.gov.br

CaixaCulturalRioDeJaneiro
Baixe o aplicativo Caixa Cultural

Alvará de Funcionamento: nº 041667, de 31/03/2009, sem vencimento.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Histórias Extraordinárias (2016 : Rio de Janeiro).

Histórias extraordinárias : cinema argentino contemporâneo / Caixa Cultural ; [coordenação editorial de Natalia Christofoletti Barrenha ; projeto gráfico de Carina Oliveira ; com curadoria de Marcelo Panozzo e Natalia Christofoletti Barrenha]. — Rio de Janeiro : 7 Amigos da Bíblia, 2016.

115 p.; 23 cm.

Catálogo da mostra realizada na CAIXA Cultural Rio de Janeiro entre 05 e 17 de abril de 2016.

ISBN: 978-85-65564-12-0

 CINEMA ARGENTINO. 2. CINEMA CONTEMPORÂNEO. 3. CINEMA E MEMORIA. 4. NOVISSIMO CINE ARGENTINO. I. Barrenha, Natalia Christofoletti. II. Caixa Cultural (Rio de Janeiro, RJ). III. Titulo.

Ficha catalográfica elaborada por Naira Silveira - CRB-7 6250

APRESENTAÇÃO

A CAIXA é uma empresa pública brasileira que prima pelo respeito à diversidade, e mantém comitês internos atuantes para promover entre os seus empregados campanhas, programas e ações voltados para disseminar ideias, conhecimentos e atitudes de respeito e tolerância à diversidade de gênero, raça, orientação sexual e todas as demais diferenças que caracterizam a sociedade.

A CAIXA também é uma das principais patrocinadoras da cultura brasileira, e destina, anualmente, mais de R\$ 80 milhões de seu orçamento para patrocínio a projetos nas suas unidades da CAIXA Cultural além de outros espaços, com ênfase para exposições, peças de teatro, espetáculos de dança, shows, festivais de teatro e dança e artesanato brasileiro. Os projetos patrocinados são selecionados via edital público, uma opção da CAIXA para tornar mais democrática e acessível a participação de produtores e artistas de todo o país.

A presente mostra pretende trazer um olhar multifacetado e estimulante sobre a recente produção do cinema argentino, com a novidade de que haverá espaço também para o público infantil com uma seleção de filmes especialmente dedicados a esse segmento. O público brasileiro, e o carioca em particular, tem demonstrado grande interesse pela produção de filmes latino-americanos, que tem despontado com títulos que surpreendem pelas longas temporadas em cartaz.

Ao patrocinar mais esta mostra para o público carioca, a CAIXA reafirma sua política cultural de estimular a discussão e a disseminação de ideias, promover a pluralidade de pensamento, mantendo viva sua vocação de democratizar o acesso à produção artística contemporânea.

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL

ÍNDICE

Histórias mínimas, selvagens, breves, extraordinárias:	12	Caminhos homoafetivos - por Rodrigo Ribeiro Barreto
uma introdução - por Natalia Christofoletti Barrenha		O escaravelho de ouro
O novo cinema argentino depois do nuevo cine argentino	26	A sátira como potência crítica - por Mariana Duccini
por Gonzalo Ag	guilar	Paulina
FILMOGRAFIA COMENTADA		Cartografia da barbárie - por Julia Kratje
MOSTRA PRINCIPAL		ESPECIAL MARCO DECLUC
A mulher dos cachorros	44	MARCO BECHIS
Vida de cão - por Yanet Ag u	uilera	Garagem Olimpo / Filhos / O rumor da memória
A sombra	48	Marco Bechis e as memórias da ditadura argentina - por Patrícia Machado
O visitante dos escombros - por Pablo Pie	edras	
Como funcionam quase todas as coisas	<i>52</i>	CHIQUITOS E CHIQUITAS
Road movie de "arredores" - por Regiane	e Ishii	
Corpo de letra	56	Basicamente um poço
Traços da política na cidade - por Marília-Marie Go	pulart	Uma pá na mão e uma maçã na cabeça. Ou de como fazer cinema utopicamente - por Lúcia Monteiro
Damiana Kryygi	60	Coletânea de curtas de Juan Pablo Zaramella
Uma história de reparação - por María Celina Iba	azeta	Juan Pablo Zaramella, um animador de histórias - por Jennifer Jane Serra
Dois disparos	64	Judi i Pabio Zalamelia, um alimador de historias - por Jennifer Jane Serra
O regresso dos mortos-vivos - por Román S	etton	Rodência e o dente da princesa
Fora de hora	70	Uma fábula latino-americana - Daniela Ramos
Entre frestas existem os olhares enviesa observadores e desejosos - por Mônica Brincalepe Ca	•	Ficha técnica e Agradecimentos

Jess & James



HISTÓRIAS MÍNIMAS, SELVAGENS, BREVES, EXTRAORDINÁRIAS:

UMA INTRODUÇÃO

por Natalia Christofoletti Barrenha

Em 2008, me encontrei pela primeira vez com Lucrecia Martel. Terminava a graduação em jornalismo e estava feliz e surpresa por ter conseguido uma credencial de imprensa (uau!, pensava eu) para um prestigioso evento no qual a cineasta participaria no Brasil. O objetivo era entrevistá-la para meu trabalho de conclusão de curso. Por que ela? Nem ideia. Eu apenas sabia que não sabia o que iria fazer com aquele diploma de jornalismo que chegaria em breve, transformando-me de estudante em desempregada. Sabia também que me divertia muito cuidando do cineclube da universidade.

Exibi *O pântano* (*La ciénaga*, 2001) nesse cineclube e foi quando o assisti pela primeira vez. Nunca me esqueci, ao final da projeção, da cara de espanto de meu amigo Cesare Rodrigues (que para mim era a pessoa mais brilhante daquela universidade, e escrevendo isso morro de medo dos erros gramaticais que ele e seu português impecável podem encontrar aqui). Se o Cesare fazia aquela cara, é porque havia algo de muito arrebatador naquele filme e era preciso prestar atenção.

Porém, não era meu *debut* com Martel. Pouco antes, buscando colocar em prática as aulas de espanhol, aluguei na locadora (!) um DVD cuja capa era quase totalmente tomada pelas costas de um homem e, no centro da imagem, se vislumbrava o olhar de uma garota que se parecia com aquelas madonas que se pintavam no século XVI. Era um olhar tão misterioso e assustado e inquisidor e sedutor e inocente que exercia uma força centrípeta e nos puxava para ele apesar da pequena fração que ocupava no quadro. Bom, não consegui ver o filme sem legendas e isso foi um pouco frustrante, o que não impediu que a experiência fosse imensamente mo-

bilizadora: não podia deixar de pensar naquele final embebido de desamparo de *A menina santa* (*La niña santa*, 2004).

Pois bem, entrevistei Lucrecia, vi *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008) – tão desorientador quanto o estado zumbi que acomete sua protagonista –, terminei a graduação. Ingressei em um mestrado em cinema com um projeto sobre a obra dessa realizadora. Não tinha noção do que era a vida acadêmica e o que significava pesquisar de verdade, mas aí estava todo um universo ao qual terminaria felizmente me integrando.

E então, por que Lucrecia? Acho que tudo isso está mais pra um MacGuffin para contar como nasceu esta mostra. Não achei outro caminho (ainda mais às pressas!) para falar como me envolvi com o cinema argentino que não fosse através de Martel. Para entender melhor seus filmes quis entender todo o cinema argentino e a Argentina, empreitada infinita na qual mergulhei e pretendo continuar imersa. O desejo de compartilhar essa vivência é o que traz este catálogo a suas mãos e essa filmografia à CAIXA Cultural Rio de Janeiro.

Além disso, outra coisa que me diverte é como, nos últimos anos, muitas das pendengas resultantes da espirituosa rivalidade entre a Argentina e o Brasil vêm se trasladando do campo de futebol para a tela grande: o país que tem o segundo melhor jogador de futebol do mundo tem também a prateleira abastecida por diversos prêmios internacionais que fazem do seu cinema um dos mais prestigiosos do globo.

O cinema argentino é *hit* nas grandes premiações europeias, presença cativa na programação de festivais do mundo todo, e traz

no currículo dois Oscar – os dois únicos Oscar¹ em mãos latino-americanas, diga-se de passagem. No Brasil, percebe-se um grande interesse do público pelo cinema do país vizinho, manifestado tanto nas longas filas quando da exibição de filmes argentinos em festivais quanto nos extensos períodos em que vemos produções como *Relatos selvagens* (*Relatos salvajes*, Damián Szifrón, 2014) em cartaz – já correram quinze meses e seguimos contando.

Por que o cinema argentino vem batendo um bolão? A cada estreia argentina no circuito brasileiro, essa pergunta se repete (às vezes tendo como contraponto o cinema nacional) e lota as caixas de comentários dos sites dedicados à sétima arte.

Porém, na verdade, pouco se conhece da cinematografia hermana por aqui. Apesar do acordo Brasil-Argentina de codistribuição (um dos primeiros do mundo, assinado em 2003, e nunca efetivamente cumprido) e de um público efusivo, dificilmente temse acesso a produções argentinas. O país realiza em média 180 longas-metragens por ano, mas chegam apenas quatro ou cinco ao circuito comercial brasileiro, além das esparsas exibições do circuito alternativo.

Dessa forma, a mostra HISTÓRIAS EXTRAORDINÁRIAS: CI-NEMA ARGENTINO CONTEMPORÂNEO pretende preencher essa lacuna com uma seleção dos mais interessantes filmes produzidos nos últimos anos na Argentina – não com o objetivo de esfriar esse debate, e sim botar mais lenha na fogueira. Conhecer a cinematografia vizinha permite, também, pensar nosso cinema, por tudo o que temos de similar com a Argentina e para compreender melhor as diferenças.

**

Historias extraordinarias (Mariano Llinás, 2008), título que emprestei para nomear a mostra, é uma das produções que se configuram como uma ruptura com o chamado nuevo cine argentino. O nuevo cine floresceu em meados da década de 1990 impulsionado por uma série de fatores como a criação de uma lei de fomento ao setor (que apoiava a produção através de créditos, subsídios, concursos e programas de ação através do Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales - INCAA), a reativação da cota de tela para filmes nacionais, o surgimento de inúmeras escolas de cinema e o acesso a equipamentos devido à convertibilidade cambiária (1 peso = 1 dólar), que provocaram imediata reativação e dinamismo inédito no setor. Uma nova geração entrou em cena trazendo novas sensibilidades estéticas e novos princípios ideológicos. Negando com veemência o cinema produzido anteriormente, geralmente desenvolvido dentro de estúdios, o nuevo cine carregou suas câmeras leves, equipes reduzidas e orçamento restrito para filmar nas ruas.

Apesar de existir uma negação sistemática dos realizadores do *nuevo cine* em pertencer a um movimento, não é difícil encontrar elementos comuns entre suas obras. Em realidade, não houve uma busca programática por parte dos novos cineastas, e suas poéticas são variadas. Porém, estabeleceu-se um *novo regime criativo* (para utilizar a expressão de Gonzalo Aguilar), no qual todos estavam atravessados por preocupações como a austeridade da *mise en scène*

¹ Os ganhadores na categoria de Melhor Filme Estrangeiro foram *A historia oficial* (*La historia oficial*, Luis Puenzo, 1986) e *O segredo dos seus olhos* (*El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2010).

e com um realismo estético. Lucrecia Martel, Pablo Trapero e Daniel Burman foram alguns nomes que despontaram nessa "onda". Mas, o que acontece com o cinema argentino 20 anos depois, para além da consagração de uma porção de diretores e do estabelecimento dessa cinematografia como uma das mais prolíficas e incensadas do mundo?

Há mais de uma década já se discute que o *nuevo cine* transitou o tempo de uma geração inteira, lapso demasiado extenso para a dinâmica própria de um movimento cinematográfico. David Oubiña, por exemplo, escreveu em 2004 que, após dez anos, a renovação terminou por construir outro establishment, renunciando frequentemente à experimentação para refugiar-se nas convenções, na autoindulgência e no conservadorismo.²

Sergio Wolf, em um debate promovido pela revista *Otros Cines* em 2007, denominado "Qual é a verdadeira situação do cinema argentino?", prefere propor outro enfoque e fixar uma periodização do *nuevo cine argentino* a partir da estreia, naquele ano, de dois filmes que ele considera definidores devido à capacidade de refletir sobre suas próprias problemáticas: *Estrellas* (Federico León e Marcos Martínez) e *UPA! Una película argentina* (Camila Toker, Santiago Giralt e Tamae Garateguy). Nas palavras do próprio Wolf: "Justamente, a autoconsciência de dois filmes recentes como *Estrellas* e *UPA!* me faz pensar em um modelo que já é um circuito fechado, encerrado.

² OUBIÑA, David. "La fascinación por el margen" in *Revista Todavía. Pensamiento y cultura en América Latina*, número 08. Buenos Aires: Fundación OSDE, agosto 2004. Disponível em: http://www.revistatodavia.com.ar/todavia08/notas/oubina/txtoubina.html.

A ironia sobre os não atores e o cruzamento entre o documental e o ficcional em *Estrellas*; a ironia sobre o cálculo dos novos diretores que fazem filmes pensando nos festivais em *UPA!*, demonstram o esgotamento de um período e propõem (inclusive através do jogo e do humor) a necessidade de passar a outra fase".³

Finalmente, *Historias extraordinarias* de Llinás provocou grande furor entre a crítica argentina, que o comparou, várias vezes, com *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, 1997, considerado marco inicial do *nuevo cine*), no sentido que, depois dele, o cinema nacional não seria o mesmo. Agustín Campero escolheu a produção de Llinás para fechar seu livro *Nuevo cine argentino*. *De Rapado a Historias extraordinarias*; ⁴ Jaime Pena utilizou o título para nomear a compilação *Historias extraordinarias*. *Nuevo cine argentino* 1999-2008, ⁵ localizando-o como arremate da primeira década de *nuevo cine* ou inaugurador de um *nuevo cine* 2.0 que então se iniciava; e Gonzalo Aguilar o colocou como principal representante do que chamou de *cinema anômalo*.

A consolidação do cinema anômalo, segundo Aguilar, foi um dos acontecimentos mais significativos no cinema argentino entre 2006 e 2010, período entre a publicação de seu referencial livro

³ WOLF, Sergio. "La estética: el *nuevo cine argentino* no ha muerto" in *Otros Cines*, debate ¿Cuál es la verdadera situación del cine argentino?, 25 abril 2007. Disponível em: http://www.otroscines.com/nota-201-la-estetica-el-nuevo-cine-argentino-no-ha-muerto.

⁴ CAMPERO, Agustín. *Nuevo cine argentino: de Rapado a Historias extraordinarias*. Buenos Aires/Los Polvorines: Biblioteca Nacional/Universidad Nacional de General Sarmiento, 2009.

⁵ PENA, Jaime (ed). *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008*. Madrid: T&B Editores/Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 2009.

Otros mundos e de sua reedição. 6 Com este termo o autor se refere a uma série de filmes que não se vinculam ao INCAA para conseguir orçamento e que buscam instaurar outros circuitos de exibição. 7 Assim, apesar de sua narrativa de aventuras, do excesso de elementos e da voz over predominante que confronta a estética minimalista de grande parte dos filmes do *nuevo cine*, *Historias extraordinarias* se configura como ponto de inflexão tanto pelo paradigma estético que promove quanto por sua forma de produção. 8

A primeira ideia que me mobilizou para a realização desta mostra implicava uma seleção composta por obras realizadas a partir da quebra que o filme de Llinás significou para o cinema argentino, propondo um olhar atualizado sobre essa cinematografia, mas naturalmente em relação ao já familiar *nuevo cine*. Entretanto, a imensa quantidade (e qualidade) das produções de todos esses anos que se seguiram me levou a um recorte temporal em que a palavra *contemporâneo* se limitou ao sentido de "tempo atual": quais histórias extraordinárias o cinema argentino oferece HOJE?

Foi assim que, com muito prazer (e por vezes pesar, devido à impossibilidade de incluir tudo de incrível que pudemos ver), Marce-lo Panozzo e eu chegamos a esse pequeno maravilhoso panorama:

uma dezena de obras que, para nós, encarnam o frescor desse cinema; o mais *nuevo* após o *nuevo*. A diversidade de estéticas e poéticas brindadas pelo momento atual da produção argentina permite uma programação estimulante, em sintonia tanto com as mais inventivas correntes de renovação do cinema mundial contemporâneo quanto com o apurado manejo do cinema clássico ou de gênero (e também suas releituras).

Esses filmes foram lançados entre 2013 e 2015 e são quase todos inéditos no Rio de Janeiro. Da cada vez mais dinâmica cena documental argentina estão *Damiana Kryygi* (Alejandro Fernández Mouján, 2015) e *Corpo de letra* (Julián D'Angiolillo, 2015), títulos praticamente onipresentes nas listas de melhores filmes argentinos do ano passado. Fernández Mouján investiga a barbárie da civilização ao recuperar a triste história da cativa indígena Damiana Kryygi, enquanto D'Angiolillo – flertando com a ficção – conduz o espectador pelo mundo desconhecido e sempre noturno dos grafites políticos. Movendo-se mais pelo que hoje se costuma chamar "ensaio", *A sombra* (Javier Olivera, 2015) é a *mise en scène* de um exorcismo particular: a demolição de uma casa, a expurgação de uma sombra, a reflexão sobre um tempo.

Como funcionam quase todas as coisas (Fernando Salem, 2015) e Fora de hora (Barbara Sarasola-Day, 2013) são os auspiciosos primeiros longas de seus diretores. Salem impõe ao estado de quietude e estancamento do deserto o movimento de sua protagonista Celina em uma pequena e, ao mesmo tempo, imensa jornada. Aos grandes planos abertos de Como funcionam... se opõem os planos sufocantes de Fora de hora, tomados pela perturbação fervi-

⁶ AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006 e 2010.

⁷ Para melhor compreensão, ver neste catálogo o texto em que Aguilar desenvolve e atualiza sua ideia.

⁸ Ou, como provoca Nicolás Prividera (em *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino.* Villa Allende: Los Ríos Editorial, 2014), o filme de Llinás não possui nada de extraordinário em si mesmo – construindo-se, na verdade, como uma profusão de histórias mínimas e reproduzindo o modelo do título a que parece contestar: *Historias mínimas*, de Carlos Sorín (2002) – e seu maior mérito é obrigar a uma revisão do cinema argentino em geral e do *nuevo cine* em particular.

Ihante que um visitante provoca nos personagens e no ambiente. Junto aos estreantes está o consagrado Martín Rejtman e seu retorno à ficção após uma década com *Dois disparos* (2014) – que reserva grandes surpresas (ainda que anticlimáticas) para a poética rejtmaniana.

Com trajetórias intrigantes e presença assídua nos principais festivais internacionais estão Alejo Moguillansky e Santiago Mitre. No ácido e divertido *O escaravelho de ouro* (2014), o acaso da linguagem e das relações se encontra com a obsessão de Moguillansky pelo espírito de cálculo e domínio das situações. *Paulina* (2015), por sua vez, reafirma a vocação polêmica que Mitre havia inaugurado com seu impactante *El estudiante* (2011).

Resultado da parceria entre Laura Citarella e a fabulosa atriz Verónica Llinás, *A mulher dos cachorros* (2015) entrega, desde sua abertura, uma nova ordem: a escuridão, os fragmentos de um corpo, os desconcertantes ruídos que emergem do silêncio remetem a um registro onde prevalece o sensorial, a textura e outras formas de (con)vivência. Do outro lado do espectro formal se encontra *Jess & James* (Santiago Giralt, 2015) com toda sua luz e extrema agitação.

Além dessa seleção, o evento se completa com dois focos especiais. O primeiro é uma homenagem ao cineasta Marco Bechis. No ano em que se completam quatro décadas do golpe de Estado que atingiu a Argentina 24 de março de 1976, (re)pensar as marcas que essa época deixou na História e nas histórias nos parece fundamental. A exploração e a discussão do violento período de exceção vivido pela Argentina entre 1976 e 1983 encontraram lugar privilegiado no cinema: desde a redemocratização, com filmes que buscavam

compreender e cicatrizar o ocorrido, como *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1986), ou as reelaborações pensadas a partir de meados dos anos 1990 como *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1998), passando pelos inúmeros e inovadores documentários em primeira pessoa que atravessaram a década de 2000, como o desconcertante *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), até os mais recentes *El premio* (Paula Markovitch, 2011), *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012), *Tiempo suspendido* (Natalia Bruschtein, 2015) ou *Toponimia* (Jonathan Perel, 2015), o cinema foi um importante meio para entender a ditadura que se autonomeou *Proceso de Reorganización Nacional*, instituindo-se, também e especialmente, como um espaço de memória e de luta.

O nome de Marco Bechis é fundamental quando se discute o *Proceso* no cinema argentino. Seu longa *Garagem Olimpo* (1999) é um marco na abordagem ficcional desses anos escuros. Na época de seu lançamento, o filme deparava o público com uma situação incomodíssima comparada à tradição a que o cinema argentino pós-ditadura estava acostumado – em especial sobre esse tema. Era um filme incômodo não por incorreção política, mas porque simplesmente (e finalmente) se dava ao trabalho de reconstruir o dia a dia de um centro clandestino de detenção e tortura.

Filhos (2001) pode ser considerado uma espécie de continuação de Garagem Olimpo ao abordar a apropriação ilegal de bebês durante a ditadura e a recuperação de suas verdadeiras identidades quando adultos – como ecoam as mortes passadas nas vidas presentes? Já no documentário recém-lançado O rumor da memória (2015), Bechis entrelaça sua experiência em um centro de detenção

clandestino da ditadura com a trajetória de Vera Vigevani Jarach, cuja vida é atravessada por duas tragédias históricas (além do *Proceso*, o Holocausto).

O segundo foco promove uma programação infantil que busca colocar os pequenos em contato com filmes que, dificilmente, são encontrados nos cinemas brasileiros ou na televisão. Além do potencial de entretenimento, as obras selecionadas procuram estender um caminho para que as crianças possam conhecer novas culturas – ou viajar para terras distantes em fantásticas aventuras. Buscamos formar novas plateias e encorajar os jovens espectadores a serem criativos, críticos e curiosos.

Ademais, as três produções que compõem esse foco comportam diferentes registros, abrindo um leque para distintas percepções. *Basicamente um poço*, realizado coletivamente pelo festivo Grupo Humus (2009), pode ser descrito como uma mistura de ficção científica e comédia em *live action*. A fábula *Rodência e o dente da princesa* (David Bisbano, 2013) é uma animação gráfica. A lista se completa com um conjunto de curtas-metragens do premiadíssimo Juan Pablo Zaramella, formado por animações realizadas com diferentes técnicas como *stop motion* e *pixilation*.

Enfim, a mostra HISTÓRIAS EXTRAORDINÁRIAS procura esboçar uma ideia sobre o presente da produção argentina, tentando pisar firme sobre a areia movediça que é o cinema contemporâneo e buscando mobilizar os filmes como uma forma particular de panorama. Apesar de soar como uma tarefa cartográfica, com a tentativa de assinalar tendências, rumos e linhagens, a atenção da curadoria sempre privilegiou a singularidade de cada *película*, prescindindo da aspiração de construir um mapa estático ou de pensar os longas como exemplares representantes de uma totalidade cerrada. Assim, a programação se identifica mais como um ponto de vista e, especialmente, um ponto de encontro com essa cinematografia.

Será uma alegria compartilhar e discutir essas histórias extraordinárias!

^{*} Natalia Christofoletti Barrenha é autora do livro A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina (2013). Idealizadora, curadora e produtora da mostra Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo (CAIXA Cultural São Paulo, 2014). Membro do corpo editorial de Imagofagia – Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA) e integrante de grupos de estudos sobre cinema latino-americano no Brasil e na Argentina. Atualmente finaliza sua tese de doutorado sobre a cidade no cinema argentino contemporâneo no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

O NOVO
CINEMA
ARGENTINO
DEPOIS DO
NUEVO CINE ARGENTINO

por Gonzalo Aguilar

Já se passaram quase duas décadas da exibição de *Pizza*, birra, faso, de Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, no Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 1997. Naquela ocasião, espectadores, críticos e todo o pessoal de cinema compreenderam, imediatamente, que algo novo estava sendo gestado na Argentina. A confirmação chegou no ano seguinte com a estreia de *Mundo grúa*, de Pablo Trapero, no BAFICI – Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, e a aparição, pouco depois, de *Silvia Prieto*, de Martín Rejtman (1999), *La ciénaga*, de Lucrecia Martel (2001) e *La libertad*, de Lisandro Alonso (2001). Se, no início, a denominação *nuevo cine argentino* foi utilizada com titubeios e dúvidas, nos primeiros anos da década de 2000 já era um termo instalado e um *brand* para circulação no mercado interno, em festivais e em mostras de cinema de todo o mundo.

O nuevo cine argentino não consistiu em uma mudança exclusivamente estética (ainda que tenham aparecido estilos originais e inovadores), nem se deveu a um grupo compacto de artistas, como nas vanguardas. O que se denominou nuevo cine argentino foi um novo regime criativo¹ que surgiu de transformações profundas tanto em suas propostas estéticas como nos modos de produção, no ensino dessa profissão, na cultura dos festivais, nos gostos e na interação com o público e nas relações entre Estado e cinema.

No começo dos anos 2000, a quantidade de *óperas primas* era impactante e – o que era mais estranho para uma indústria tão frágil como a argentina – vários dos diretores pioneiros do *nuevo ci*-

¹ Com *regime criativo* me refiro ao cinema não somente como fato estético, mas também como fenômeno industrial, laboral e comercial.

ne estreavam seu terceiro filme: em 2001, Daniel Burman apresenta *Todas las azafatas van al cielo*; no próximo ano, Adrián Caetano aparece com *Un oso rojo*, Rejtman com *Los guantes mágicos* (2004), Pablo Trapero com *Familia rodante* (2004), Albertina Carri com *Géminis* (2005), Lisandro Alonso com *Fantasma* (2006) e Lucrecia Martel com *La mujer sin cabeza* (2008). Como costumava dizer Jorge Luis Borges: um é uma casualidade; dois, uma coincidência; e três, uma confirmação.²

Ao longo desses anos, esse novo cinema foi se fortalecendo e, por volta de 2010, podia-se dizer que se tratava de um fenômeno estabilizado, incorporado à indústria do cinema e participante ativo nas decisões estatais que outorgam créditos, além de um reconhecimento a nível internacional no circuito de festivais (embora não apenas nele). Várias situações que no fim dos 1990 eram insipientes estavam consolidadas como, por exemplo, o surgimento e a expansão de novas produtoras, mais afins às estratégias de mercado contemporâneas, como comprova a quantidade de títulos lançados por Matanza (de Trapero e Martina Gusmán), BD Cine (de Burman e Diego Dubcovsky), Rizoma (de Hernán Musaluppi e Natacha Cervi) e, em menor medida, Sudestada (de Luis Ortega e outros). Dentro dos diretores do primeiro período, houve também aqueles que seguiram buscando formas alternativas de produção como Lisandro Alonso, e outros que se inseriram em modos mais industriais como Caetano ou Burman.

De todo modo, uma pergunta persistiu: institucionalizar as for-

² BORGES, Jorge Luis. *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 147.

ças que começaram a se desdobrar desde o fim dos 1990 ou tratar de continuar com a promessa de um cinema independente? O pessoal do cinema não ofereceu uma resposta dogmática ou excludente a este dilema, e se inclinou por formas mistas nas tomadas de decisões que derrubam a oposição entre esses dois caminhos propondo uma lógica híbrida de produção. Um bom exemplo é o de Pablo Fendrik, o cineasta da violência e da entropia segundo Horacio Bernades,³ que fez um filme, *La sangre brota* (2008), com fomento do INCAA – Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, e outro por fora dele e de maneira independente, *El asaltante* (2007). Contudo, o mais importante é que uma mesma pulsão e uma mesma tendência à efetividade atravessam a ambos.

Os dois modelos, institucionalização e independência, apesar de distintos entre si, podem entreverar-se, manterem-se ativos ao mesmo tempo; serem atravessados ou sustentados temporariamente. Mais recentemente, *Mi amiga del parque*, de Ana Katz (2015), realizado com o apoio do INCAA, combina motivos do cinema independente (no *casting*, nos enquadramentos, no ritmo) e apostas de um cinema mais industrial (em sua distribuição, em sua minuciosidade, em seu relato estruturado). O sucesso do filme não está em ficar no meio do caminho ou em oferecer uma poética pusilânime, mas em mostrar a não pertinência de uma distinção estética e levar adiante uma estratégia narrativa e de *mise en scène* que se aprovei-

te de ambos os legados. Como se a institucionalização – e este é um fenômeno raro na cultura argentina – não implicasse no apagamento da experiência anterior, mas numa nova potência.

Então, quando o *nuevo cine argentino* conquistou um lugar e se regularizou,⁴ iniciou-se uma segunda (ou nova) fase que denomino *cinema anômalo*, em que convivem e se articulam o cinema possibilitado pelo fortalecimento e institucionalização dos anos prévios e o cinema que se faz em circuitos alternativos não por uma opção ideológica rígida mas como opção criativa.

Historias extraordinarias (2008) exerceu essa torção; a estria que inaugurou uma nova modulação da imagem fora do molde da produção previsível e convencional. Seu diretor, Mariano Llinás, faz parte da produtora El Pampero Cine, um dos expoentes mais poderosos do cinema anômalo, formada também por Alejo Moguillansky (diretor e montador), Agustín Mendilaharzu (diretor de fotografia, ator e autor teatral) e Laura Citarella (diretora e produtora). Suas realizações foram acompanhadas por artigos de Llinás – muitos deles na famosa revista *El Amante* – nos quais se criticavam as políticas do INCAA e se defendia um cinema independente. Com frases cortantes e grandiloquentes (como "o dinheiro arruína os filmes" e "nosso inimigo é a realidade"), Llinás abriu um caminho (ou soube ressignificá-lo) pelo qual seguiram outras produtoras como La Unión de los Ríos e Pasto – que, no lançamento de *El estudiante* (2011),

³ BERNADES, Horacio. "Esferas de una violencia reprimida. *La sangre brota*, dirigida por Pablo Fendrik" in *Página 12*, Caderno Cultura & Espectáculos. Buenos Aires: 14 maio 2009. Disponível em: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-13871-2009-05-14.html

⁴ O fenômeno foi muito diferente ao do *nuevo cine* dos anos 1960, com o qual, frequentemente, é comparado. O novo cinema da chamada *Generación del 60* justamente não pôde inserir-se nas instâncias de decisão e isso o impossibilitou sustentar uma produção.

de Santiago Mitre, publicaram uma espécie de manifesto a favor da produção alternativa, sem necessidade de recorrer ao Instituto.⁵ É claro que estes não são os únicos representantes do cinema anômalo: a produtora Unacorda de Gonzalo Castro, Revolver Films de Matías Piñeiro e os filmes de Santiago Loza são modos de fazer cinema muito diferentes entre si mas que sustentam um princípio de independência.⁶

O cinema anômalo não é um cinema que necessariamente se enfrenta a uma ordem, mas que, simplesmente, se faz à margem dela. O anômalo não é o que se opõe à norma, como explicaram muito bem Gilles Deleuze e Félix Guattari, senão o que difere, o múltiplo: "a-normal, adjetivo latino sem substantivo, qualifica o que não tem regra ou que contradiz a regra, enquanto 'anomalia', substantivo grego que perdeu seu adjetivo, designa o desigual, o rugoso, a aspereza, o máximo de desterritorialização".7

Nesse cinema anômalo não encontramos obras similares ou que apostem por uma mesma estética, mas filmes de diretores tão dissimiles entre si como Gustavo Fontán e Matías Piñeiro, Santiago Loza e Inés de Oliveira Cézar.

E o que os une? Quais seriam os núcleos desse cinema? Em primeiro lugar, a independência com relação às exigências da lei implica a inclinação a um cinema que busca um público em outros lugares e que evita as avaliações do INCAA. O princípio de pensar um cinema fora de si, um cinema que cria novos circuitos à medida em que se exibe em um museu (principalmente no MALBA – Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), em um centro cultural, em uma sala de cinema alternativa, em um festival.8

Outra das características mais salientes do cinema anômalo é sua aliança com outras artes. Enquanto a primeira fase do *nuevo cine* apresenta, no geral, filmes com roteiros originais e com uma autorreflexão sobre o meio e a *mise en scène*, na segunda etapa abundam os filmes realizados em diálogo com a música contemporânea, a dança, as artes plásticas e com a literatura em uma forma peculiar que não pode ser denominada adaptação nem transposição (como acontece com *Historias extraordinarias* e sua inspiração em Bioy Casares, R.L. Stevenson e Jack London, ou nos filmes de Matías Piñeiro com Sarmiento e Shakespeare). Gonzalo Castro é, além de cineasta, novelista, dirigindo

próprio Llinás: Historias extraordinarias. Buenos Aires: Mondadori, 2009.

⁵ Ver o manifesto assinado por Agustina Llambi Campbell, Santiago Mitre e Fernando Brom em http://www.cinenacional.com/blog/2011/09/carta-abierta-de-los-productores-de-el-estudiante e as opiniões de Mariano Llinás em http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-28374-2013-04-16.html. Vale reforçar que este cinema é uma linhagem que convive com as produções feitas com os benefícios e as obrigações junto ao INCAA e não implica uma hierarquização.

⁶ Em seu instigante libro *El cine y lo que queda de mí* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012), Hernán Musaluppi critica o que aqui denomino cinema anômalo a respeito de *El estudiante*: "A perigosa contradição desse filme radica no fato de ter sido realizado fora do sistema quando lhe resultou conveniente (a etapa de produção, o momento das responsabilidades contratuais e regulamentárias) e de ter tentado pertencer ao sistema também quando lhe resultou conveniente (a confraria de críticos analfabetos à frente da barricada, a ajuda de um par de figurões da indústria e uns trocados do INCAA quando foram necessários). É um filme que, a partir da ambição, decide tomar o pior dos dois mundos: para eludir as responsabilidades, está feito fora do sistema; para todo o demais, está dentro" (p. 145).

⁷ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valência: Pretextos, 1980. No Brasil, foi publicado em diversos volumes pela Editora 34 sob o título *Mil platôs*.

⁸ Os filmes que se utilizam dos mecanismos de fomento do INCAA são contemplados, também, com uma janela de exibição, já que podem ocupar as salas oficiais. As obras que não passam pelo Instituto não podem estrear em suas salas e devem buscar outros circuitos de exibição.

 ⁹ Também com a história do cinema, como no caso de *Paulina* de Santiago Mitre.
 ¹⁰ O roteiro foi publicado em formato de livro com anotações e comentários do

ainda a editora Entropía. Alejo Moguillansky trabalha no teatro e seus filmes não podem ser entendidos sem a renovação que se produziu no teatro e na dança nos últimos anos. Gastón Solnicki, por sua dupla formação cinematográfica e musical, pôde fazer *süden*. *El breve regreso de Kagel a la Argentina*, baseado na visita do músico Mauricio Kagel à Argentina em 2006. Em 2013, o cineasta fez um espetáculo que combinava várias linguagens no Centro Experimental del Teatro Colón a propósito do centenário de Igor Stravinsky: *Ital Park*.

Em linhas gerais, e levando em conta a simplificação que a afirmação comporta, enquanto a primeira fornada do *nuevo cine* argentino se preocupou por se assentar e fortalecer o campo específico do cinematográfico (como linguagem e como instituição), os *novíssimos* se preocuparam mais por realocar o cinema no mundo da arte e em estabelecer conexões e fricções.

Em terceiro lugar, mudaram as condições do vínculo com o contexto político que, na primeira fase, esteve sob os signos do neoliberalismo e da crise de 2001. A consolidação do kirchnerismo no poder redefiniu o que se entendia por demanda política e identitária. Falou-se de um regresso da militância e voltaram com muita força – sobretudo com os festejos do bicentenário – os discursos da identidade nacional. E mais: discutiu-se, frequentemente, a existência de um "relato kirchnerista" baseado na defesa dos direitos humanos e em um retorno ao Estado de bem-estar. De modos muito diferentes, o cinema anômalo não confirmou relatos de identidade nem aceitou a demanda política, e sim entregou narrações que configuraram coreografias contingentes e questionamentos das identidades fixas e tradicionais.

As novas narrações do cinema anômalo nos impulsionam a nos desfazer da tirania dos relatos nacionais e das identidades consoladoras, a criar novos conceitos e, sobretudo, a fazer – mediante esses conceitos mas também com afetos, ideias e sensibilidades – a invenção de comunidades possíveis. A resposta de muitos dos filmes dos últimos anos à desagregação social e à crise dos relatos de comunidade são as composições coreográficas, imagens nas quais o central são as relações entre os corpos, o espaço e os planos. Como se pode, a partir da comunidade do cinema, criar outras comunidades? Ou como o cinema pode se nutrir das comunidades às quais se aproxima e retrata? Como aparecem os corpos, como se relacionam, como se vinculam entre si?

As coreografias são uma *mise en scène* do corpo, uma exibição da *teatralidade* da vida e do poder do cinema para entregar performances mais poderosas. Estas coreografias não são utópicas ou revolucionárias (seu horizonte não é nunca o das coreografias generalizadas que se podiam ver em *Outubro* de Sergei Eisenstein [1927] ou nos latino-americanos *La hora de los hornos* de Getino/Solanas [1968] e *Memórias do subdesenvolvimento* de Gutiérrez Alea [1968], que colocavam em cena o povo), mas buscam harmonias contingentes, locais e que produzem comunidades transitórias, débeis e poderosas ao mesmo tempo.

Copacabana (2006), de Martín Rejtman, para começar com um exemplo no qual se investigam as coreografias do popular, é um documentário que retrata a comunidade boliviana em Buenos Aires. Mais que os vínculos com o documentário contemporâneo (que existem mas que são mencionados em geral como legitimação e des-

necessário signo de distinção). Copacacabana se aproxima a Bubsy Berkeley ou a Jacques Demy para ir além: as coreografias da comunidade boliviana brilham por mérito próprio e a virtude do diretor está, mais que armá-las, em observar seu funcionamento. Não há, como se tem dito, o olhar de um diretor modernista e uma comunidade disforme: os bolivianos de Copacabana, nas piores condições e vivendo em um país que lhes é hostil, discutem seus problemas em assembleia, enfrentam mancomunadamente o problema da imigração e da diáspora e preparam festas com belíssimos números coreográficos que são os que sustentam a narrativa do filme. Não há nada disforme ali – exceto para uma visão muito exterior ou discriminatória. Tampouco se trata de uma celebração de sua situação (que é, em termos sociais, desafortunada), mas de observar o que está em construção, a comunidade que se sustenta com seus códigos, suas memórias e também seus inimigos exteriores. Sempre houve algo rítmico e dancante nos filmes de Reitman – entretanto, em Copacabana a coreografia é feita pelos outros e o diretor sabe manter essa distância.

Em outro plano, *Estrellas* (2007), de Federico León e Marcos Martínez, é também um filme coreográfico, e não é casual que Rejtman e León tenham feito juntos, posteriormente, *Entrenamiento elemental para actores* (2009), no qual pesquisam a teatralidade em que nos movemos não apenas no palco como na vida em si. *Estrellas* é um documentário sobre Julio Arrieta, um habitante da *villa*¹¹ 21

de Buenos Aires, que se dedica a oferecer atores para *castings* de publicidade, televisão e cinema. Em uma sociedade atravessada pela teatralidade, o protagonista de *Estrellas* se utiliza do paradoxo: os que melhor podem atuar de marginais ou ladrões são aqueles que na "vida real" são marginais ou ladrões. "O lugar que não têm na sociedade – escreveu Alan Pauls – encontram no espetáculo". ¹² O efeito de realidade que os meios procuram é aproveitado por estes atores que devem fingir que não fingem: todos os preconceitos e todos os medos dos olhares dos outros são usados por Arrieta, que se converte em um grande manipulador. Como todos os outros setores da sociedade, estão atravessados pela linguagem do espetáculo e sua sobrevivência depende de sua habilidade para se aproveitar desse meio: Arrieta sabe que os diretores buscam algo "autêntico". Não importa a classe social da qual se provém, é preciso saber movimentar-se na sociedade do espetáculo.

Finalmente, o filme mais coreográfico de todos: *Castro* (2009), de Alejo Moguillansky. ¹³ Em *Castro*, não só os personagens se deslocam pela cidade como em um grande baile (com os ônibus de figurantes, inclusive), mas a medição dos planos está trabalhada em uma progressão geométrica e como uma linha melódica com seus harmônicos, contrapontos e *ritornellos*. Em uma *mise en scène* na qual não se pode evitar a rememoração do filme *Invasión* (1969), de Hugo Santiago, a teatralidade, o musical, o pictórico e o cinema-

¹¹ Como se denominam as favelas na Argentina. O nome é uma abreviação de *villa miseria*, que apareceu pela primeira vez na novela de Bernardo Verbitsky *Villa miseria también es América* (1957) [nota da tradutora].

¹² PAULS, Alan. "Los actores sociales" in *Página 12*, Caderno Radar. Buenos Aires: 09 dezembro 2007. Disponível em: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/4298-698-2007-12-09.html.

¹³ O filme, embora não seja um musical, ostenta nos créditos o título de Direção Coreográfica, a cargo da bailarina Luciana Acuña.

tográfico confluem em um cinema que, como no curta que Samuel Beckett fez com Buster Keaton, o *slapstick* se combina com a busca metafísica de um tal Castro que, de modo lacaniano, funciona como o *objet petit a*.¹⁴

Algo similar acontece com *Historias extraordinarias* e sua proliferação de MacGuffins que movem a história e, com sua estranheza, a tornam extraordinária nas planícies da pampa bonaerense.

Em uma linha estética muito diferente, com mais excesso que contenção, *Historias extraordinarias* leva muito longe essa épica de uma identidade que nunca está fixa nem definida mas em permanente narração e processo. *Historias extraordinarias* conta a saga de três personagens aos quais um narrador onipresente – uma voz over que não fraqueja ao longo de suas quatro horas de duração – chama X (um homem que é testemunha de um crime), Z (quem chega a um povoado para substituir alguém no serviço público) e H (encarregado de uma missão). Mais que a psicologia dos personagens, o que importa são as funções que eles cumprem, que não são outra coisa que formas da imaginação: X, Z, H; observação, substituição, deslocamento; a Testemunha, o Substituto, o Viajante. Hipernarrativo – diferentemente do que sucedia com as primeiras obras do *nuevo cine* –, *Historias extraordinarias* se erige sobre indícios para, depois, desestabilizá-los como tais.

Em termos de demanda política, o filme mais importante do ci-

Aqui, é interessante lembrar que Castro é livremente inspirado no primeiro romance de Beckett, Murphy (publicado no Brasil em 2013, pela Cosac Naify). E que, em 2008, Moguillansky dirigiu o filme Borges/Santiago: variaciones sobre um guión, especial que acompanhou o lancamento de uma nova edicão do DVD de Invasión.

[nota da editora].

nema anômalo é, sem dúvida, El estudiante de Mitre, que deve ser lido no contexto do que, desde a assunção do kirchnerismo, se denominou o retorno da política. Quando alguns filmes pareciam fazer eco dessa mudança (como o documentário NK de Caetano [2013]. Infancia clandestina de Benjamín Ávila [2011], Tierra de los padres de Nicolás Prividera [2012] ou os filmes de Paula de Lugue), o debut de Mitre sustenta algo sobre um consenso que existia no fim dos anos 1990: o desencanto da política. Ambientado na Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, El estudiante é um bildungsroman (romance de formação) que conta a chegada do interiorano Roque à cidade e sua incorporação à política universitária pelas mãos de Paula e de Alberto Acevedo. Depois de ser testemunha da corrupção nesse meio e de ser traído por Acevedo. o filme termina com uma oferta que o próprio Acevedo faz a Roque de voltar à política. Ao que o protagonista, desencantado com tudo o que viu, responde: "não".

Mediante esta negativa, *El estudiante* afirma de um modo radical a pluralidade dos pontos de vista. O que possibilita a proposta de Acevedo? A ideia central de que lealdade e traição são coexistentes – em um mundo no qual a política é tática antes que convicção ideológica, as traições também são novas lealdades. Porém, a resposta de Roque não podia ser outra. Um "sim" (segundo esta leitura do "não") teria sido uma celebração do oportunismo e da aceitação da política como transação. Talvez, ele podia ter respondido como em *Invasión*, quando o personagem jovem diz: "agora é nossa vez, mas terá que ser *de outra maneira*" – porém, para isso, deveria estar apoiado em uma esperança juvenil que o filme se ocupa todo o tempo de fissurar ou impugnar. Mais que uma resposta, o "não" é a única resposta possível.

A cinematografia argentina recente transitou entre muitos "não". muitos "sim" e muitos "terá que ser de outra maneira". A variada e significativa produção que se desenvolveu no país a partir do fim da década de 1990 se regularizou de uma forma que, naquele momento. era imprevisível: uma prática intensa que – em muitos casos – supera a oposição entre cinema independente e cinema industrial para poder experimentar os filmes por sua potência e sua intensidade. Se a parábola que descreve o subtítulo do livro de Agustín Campero ("de Rapado a Historias extraordinarias")¹⁵ é verdadeira, essa parábola que o nuevo cine argentino traçou foi, então, a que vai de um filme independente (o de Reitman, produzido em 1992 e estreado em 1996) a outro. Ou melhor, a passagem que vai do filme independente em um contexto hostil ao filme independente como estratégia e fortalecimento de um modo de pensar o cinema. Ambos constituíram gestos políticos, mas os contextos são obviamente diversos: enquanto Rapado foi descoberta e aprendizagem ante a escassez de opções, Historias extraordinarias é uma escolha, uma postura estética, política e vital. Deste modo, os diretores que lograram uma continuidade cinematográfica e foram reconhecidos pelo Instituto realizaram, de alguma maneira, sua promessa de transformar o modo de fazer cinema na Argentina – enquanto o cinema anômalo cumpriu a promessa do nuevo cine de fazer um cinema independente.

(Tradução de Natalia Christofoletti Barrenha)

¹⁵ CAMPERO, Agustín. *Nuevo cine argentino: de Rapado a Historias extraordinarias.* Buenos Aires/Los Polvorines: Biblioteca Nacional/Universidad Nacional de General Sarmiento, 2009.

^{*} Gonzalo Aguilar é professor de Literatura Brasileira e Portuguesa na Universidad de Buenos Aires (UBA) e dirige o programa de mestrado em Literaturas de América Latina da Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Pesquisador do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), foi professor visitante na Stanford University, na Harvard University e na Universidade de São Paulo (USP). Autor dos livros El cine de Leonardo Favio, em coautoria com David Oubiña (1993); Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista (2003, traduzido ao português); Episodios cosmopolitas en la cultura argentina (2009); Borges va al cine, em coautoria com Emiliano Jelicié (2010); Por una ciencia del vestigio errático. Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade (2010); Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino (2006, traduzido ao inglês); e Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine (2015).

FILMOGRAFIA COMENTADA

MOSTRA PRINCIPAL

A MULHER DOS CACHORROS

La mujer de los perros Laura Citarella e Verónica Llinás, 2015, Argentina, 96', 14 anos

O contexto desta história são as margens do conurbano bonaerense, como se denomina a região metropolitana de Buenos Aires. A mulher do título é a protagonista e seus cachorros são os coprotagonistas. Ela é um mistério, e o filme não tentará revelá-lo: o importante é sua relação com o mundo e o acontecer das coisas; é o clima, são os tempos, os espaços, o deslocamento, a invenção de uma possível engenharia de vida, a impressionante música de Juana Molina. Sem passado, sem futuro, só presente, essa mulher é uma espécie de Diana Caçadora vagando pelos arredores da metrópole: enigmática, silenciosa e solitária deusa, seguida por uma dezena de cães.



Laura Citarella (La Plata, 1981) estudou na Universidad del Cine e desde 2005 faz parte da produtora El Pampero Cine. Trabalhou na produção de vários filmes e em 2011 dirigiu seu primeiro longa, *Ostende*.



Verónica Llinás (Buenos Aires, 1960) é uma reconhecida atriz que foi integrante do grupo humorístico Gambas al Ajillo. Participou de inúmeras peças de teatro, programas de televisão e filmes, colhendo diversos prêmios ao longo de sua carreira. *A mulher dos cachorros*, do qual é também protagonista, é seu primeiro trabalho na direção.

A mulher dos cachorros esteve na programação do International Film Festival Rotterdam 2015, do 17º BAFICI – Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente e do Riviera Maya Film Festival 2016, entre outros.



VIDA DE CÃO

por Yanet Aguilera*

A mulher dos cachorros mostra uma periferia argentina empobrecida e degradada, portanto relativamente conhecida, mas num outro registro iconográfico e narrativo. É a história de um ano da vida de uma mulher, sem teto, que mora nas margens do conurbano bonaerense, acompanhada por vários cachorros. Curiosamente, ela é uma mulher branca, loira e de meia idade. Em geral, não estamos habituados a ver uma euroargentina em tais condições, pois é a figura do argentino moreno, com feições indígenas, que ocupa este lugar. A situação inusitada desta mulher poderia tornar o filme uma exposição angustiada da enormidade da crise que assola a Argentina, não fosse uma série de elementos que parecem ir além das circunstâncias sociais e econômicas, sem negar o estado crítico da conjuntura atual desse país.

A sequência antes do final do filme parece rebater esta leitura. São cenas de uma multidão de argentinos, todos eles com feições indígenas, fazendo um encontro motorizado no terreno descampado por onde circula a protagonista. Neste momento, o ritmo dinâmico da montagem, o som ambiente, e a maneira como se filmam as motocicletas e carros, que vão

invadindo o terreno, tornam as cenas vibrantes. A mudança de ritmo enfatiza aquilo que estava sendo construído no restante do filme: imagens da miséria que revelam uma dignidade e um brio desconhecidos para o público cinematográfico classe média. A propósito, os imigrantes dos países vizinhos são importantes para a construção desta outra imagem da miséria: estes argentinos-paraguaios, argentinos-bolivianos, argentinos-peruanos etc., aparecem se divertindo coletivamente. Aliás, a única amiga da protagonista é uma velha senhora de um destes países vizinhos. A câmera e a montagem tornam esta sequência pujante, como um contraponto à decadência moral, a qual geralmente o cinema nos habituou quando se trata de produzir imagens de um país latino-americano em crise.

A relação entre campo e cidade não é diferente: reverte-se a imagem comum que temos dela. Pouco vemos do espaço urbano, mas ele está onipresente nos inúmeros detritos que contaminam o ambiente rural. Apesar de ter se transformado em um grande lixão, o campo resiste nos belos planos gerais, cuja paleta suave nos devolve uma imagem campestre ainda aprazível. Os tons pastéis das imagens reforçam o lirismo que o ritmo lento impõe à narrativa, apesar de tudo. Porém, não se acusa o filme, ao optar pela beleza das paisagens, de uma estetização da miséria – pois a roça, assim como a protagonista, apesar de sobreviver com nobreza, está toda maltratada e em péssimas condições.

Mesmo o amor, casual, é um momento de ternura para esta senhora solitária. Não é que se trate de escamotear as inúmeras agressões que sempre estão presentes neste tipo de história. Aliás, a presença dos cães as deixa onipresentes. Sabemos que os moradores em situação de rua acolhem esses animais para se proteger dos constantes abusos com que são acossados pela população e pelo poder público. As mulheres sofrem ainda a violência sexual, impingida por homens na mesma situação que elas. Nesse sentido, o filme opera para que nunca esqueçamos a violência; ela está latente o tempo todo. O som e a montagem criam uma atmosfera em que algo de trágico parece iminente.

A vida da protagonista é circunscrita por Citarella e Llinás a suas ações inteligentes que lhe permitem sobreviver a um cotidiano duro e atribulado, de modo que elas nos obrigam a vê-la não apenas como vítima. O filme nada diz a respeito do passado da personagem, não sabemos que

circunstâncias levaram uma mulher branca a ficar sozinha e sem abrigo. Mas, isto pouco importa, o que vale é que nela se vislumbra outra forma de viver que, embora bastante precária, é mais digna e humana que aquela que parece ser a da cidade.

O homem que abandona seu cão de estimação é um claro contraponto à figura da protagonista que, apesar da vida dificílima, acolhe o animal abandonado. O que nos leva a imaginar que há algo de podre no universo iluminista urbano e que a cidade, como símbolo do progresso moderno, contraposta ao campo atrasado, nunca passou de um engodo.

^{*} Yanet Aguilera é doutora em Filosofia e Cinema pela Universidade de São Paulo (USP) e professora no curso de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Organizadora e curadora dos livros Entre quadros e esculturas: Wesley e os fundadores da Escola Brasil (1997) e Preto no branco: a obra gráfica de Amilcar de Castro (2005), além de editora de Imagem e exílio. Cinema e Arte na América Latina (2015). Idealizadora do COCAAL – Colóquio de Cinema e Arte na América Latina, realizado desde 2013, e coordenadora do grupo de estudos Cinema da América Latina e Vanguardas Artísticas: diálogos entre construção, expressão e espacialidade.

A SOMBRA

La sombra Javier Olivera, 2015, Argentina, 72', 13 anos.

Ainda que tenha um traço de ironia e outro de inegável amargura, não é gratuita a citação a *Cidadão Kane* que Javier Olivera desliza em seu filme-ensaio: há a história de seu pai como magnata do cinema nacional e a mansão na qual sua família tinha uma vida idílica. O diretor acompanha, no presente, a demolição dessa espécie de Xanadu, reflete sobre seu sentido como cenário e monumento, e entretece seus escombros com o passado exuberante (disponível em fragmentos de super8) para reelaborar sua própria biografia e exibir um olhar crítico sobre o fim de uma época.



Javier Olivera (Buenos Aires, 1969), formado inicialmente em Pintura, estudou Cinema na University of California, Los Angeles (UCLA) e Literatura Ibero-Americana na Fundación Ortega y Gasset (Espanha). Entre seus longas estão *El visitante* (1999), *Floresta* (2007) e *Mika, mi guerra de España* (2013). Realizou também séries documentais

e, desde 1990, desenvolve um corpo de obras composto por fotografias, pinturas, vídeos e videoinstalações exibidos na Argentina e no exterior.

La sombra fez parte da programação do 15° BAFICI – Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, do Viennale International Film Festival 2015, do Transcinema Peru 2015 e do Cinélatino – Rencontres de Toulouse 2016, entre outros



O VISITANTE DOS ESCOMBROS

por Pablo Piedras*

As relações filiais ou, em todo caso, a conflitividade desses vínculos, têm sido protagonistas de numerosos documentários em primeira pessoa latino-americanos, dirigidos justamente por filhos e filhas de figuras relevantes da política e da cultura. Ainda que os exemplos sobrem, vale lembrar filmes como Papá Iván (María Inés Roqué, 2000), Diário de uma busca (Flávia Castro, 2010), Los rubios (Albertina Carri, 2003) e Os dias com ele (Maria Clara Escobar, 2013). A sombra, já em seu próprio título, se dedica a um dos traumas recorrentes expostos nos filmes mencionados: o peso que adquire, sobre a vida dos filhos, a herança recebida de seus pais ou, em outras palavras, a dificuldade em enfrentar as sombras dos pais quando essas parecem cobrir o presente dos narradores. No caso do documentário de Javier Olivera, a ideia de sombra adquire um sentido preciso e visual, além de metafórico. Héctor Olivera tem sido um dos diretores e produtores mais prolíficos do cinema argentino, sobretudo durante as décadas de 1970 e 1980. Sua sombra, como as que projeta no cinema, é a que paira sobre Javier, seu filho, com quem compartilha a profissão. Essa obra, então, constitui-se em um ensaio audiovisual que procura exorcizar

essa sombra e, se nos ativermos a uma leitura eminentemente cinematográfica, poderia se dizer que o consegue: a filmografia anterior de Javier Olivera, em especial seus dois primeiros longas-metragens de ficção, era ainda muito relacionada às fórmulas narrativas daquele cinema do qual seu pai foi um exímio representante. Neste documentário, porém, o realizador encontra uma voz e uma forma próprias.

A obra está organizada sobre uma premissa empregada por boa parte dos documentários contemporâneos cujo objeto é a memória: a relação solidária que as recordações têm com os espaços do passado. Aqui o espaco é único: a mansão que Héctor Olivera e sua mulher construíram para sua família em San Isidro, um lugar aparatoso e um tanto barroco que, com o passar dos anos, chegou ao ocaso. A tensão entre presente e passado e a grande metáfora que o filme expressa é elaborada mediante dois procedimentos. Em primeiro lugar, a articulação entre as imagens da demolição da casa (registradas por Javier Olivera) e as imagens em super8 (registradas entre os anos 1972 e 1981 por Fernando Ayala) dos velhos tempos. O trabalho sistemático, moroso e até implacável dos trabalhadores que desmancham todo e qualquer material de valor da casa (pisos de madeira, escadas de mármore, teto) contamina, irremediavelmente, as imagens familiares das épocas em que a casa teve uma vida social efervescente; porém, também se relaciona com as imagens que mostram o esqueleto da mansão, quando ainda se encontrava em processo de construção. Em segundo lugar, a trilha sonora também opera mediante efeitos de contaminação. Evadindo com insidioso rigor a utilização de sons diegéticos ou som direto, a montagem sintoniza a banda de imagens com sons provenientes de fontes heterogêneas. O espaço sonoro invade o espaço visual convertendo a indagação sobre a memória em um discurso de incerteza composto de canções entrecortadas, de imagens sabotadas por ecos difusos, de máquinas que demolem os restos do corpo vivo da casa enquanto o som que elas mesmas emitem se transforma em percussões de ritmo hipnótico.

Esses dois procedimentos levam à formulação de uma narração de estranhamento, que desloca o filme de mero registro direto da demolição e da revisão nostálgica dos arquivos do passado. Assim, o discurso do documentário se aproxima, por momentos, ao do cinema experimental, e

talvez sejam somente os fragmentados e explícitos testemunhos da voz over do cineasta os elementos que trazem maior referencialidade ao relato e permitem incluí-lo no terreno do documentário (auto)biográfico. Entretanto, nessa autobiografia de recorte experimental não parece haver reconciliação possível, porque justamente as confluências entre o passado e o presente traçadas entre as imagens visuais e sonoras jamais encontram concórdia. Um dos emblemas do conflito filial que não se pode superar é a montagem por justaposição da célebre sequência de *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1973), quando a oligarquia canta "For He's a Jolly Good Fellow" a um incomodado Tenente Coronel Zabala, sublinhando sua faceta mais sinistra de militar a serviço do poder – com as imagens de seu pai e de sua posição nos tempos da ditadura militar.

(Tradução de Letizia Osorio Nicoli)

^{*} Pablo Piedras é doutor em Filosofia e Letras com orientação em Teoria e História das Artes pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Foi codiretor do Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE) e professor visitante da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). É autor de El cine documental en primera persona (2014) e coautor, entre outros, de Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano. Foi coautor e editor, junto a Ana Laura Lusnich, dos livros Una historia del cine político y social en Argentina – volumes I (1896-1969) e II (1969-2009). É professor na Universidad de Buenos Aires e pesquisador assistente do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Dirige a Revista Cine Documental.

COMO FUNCIONAM QUASE TODAS AS COISAS

Cómo funcionan casi todas las cosas Fernando Salem, 2015, Argentina, 93', 13 anos

Celina trabalha na guarita de pedágio de uma remota estrada no deserto. O tempo parece estar suspenso, mas o entorno, perspectiva aberta na paisagem desolada, aponta um novo horizonte. Após a morte do pai doente, a protagonista empreende essa viagem à qual estava predestinada, iniciando uma deriva – meio *road movie*, meio fuga – em busca de questões determinantes de sua identidade familiar. Com frescor, Salem propõe que nem todas as perguntas têm respostas, e que o caminho é seguir caminhando, mesmo que às cegas.



Fernando Salem (Buenos Aires, 1976) estudou Ciências da Comunicação na Universidad de Buenos Aires (UBA) e se graduou realizador na Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Seu curta *Trillizas propaganda!* (2006) colheu reconhecimentos em prestigiosos festivais, além de obter o Cóndor de

Plata (Globo de Ouro argentino). Como funcionam quase todas as coisas é seu primeiro longa.

Como funcionam quase todas as coisas teve sua estreia no 30º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, onde Salem ganhou o prêmio de Melhor Diretor na Competição Argentina.



ROAD MOVIE "DE ARREDORES"

por Regiane Ishii*

"Tenho que ir", diz Celina ao despedir-se de seu pai Aldo, rumo à estrada deserta onde trabalha como cobradora em um pedágio. Desde os primeiros minutos de *Como funcionam quase todas as coisas* reconhecemos que sua protagonista vive na iminência da partida. E nem haveria outra possibilidade. Seu olhar pela janela, seus movimentos na bicicleta, sua impaciência, sua prontidão de raciocínio, tudo converge para uma nova relação com essa estrada. Celina/Celi/Lina tem que ir.

Em seu primeiro longa-metragem, o portenho Fernando Salem elegeu os povoados e as rotas da província de San Juan, junto à cordilheira dos Andes, no oeste da Argentina, como locações. A região compõe esse *road movie* "de arredores", que parece tratar menos de longas distâncias e aventuras e mais de conexões inusitadas com o que está próximo e revelações a partir de pessoas que sempre estiveram no entorno.

Nesse mesmo dia, ao retornar para casa, Celina encontra seu pai morto. Decide então começar um novo trabalho, como vendedora da enciclopédia *Como funcionam quase todas as coisas*, para economizar dinheiro e viajar à Itália com o objetivo de procurar sua mãe, que não vê desde muito

pequena. De funcionária da Highway Administration passa a representante da Bestsellers International.

O serviço consiste em bater de porta em porta e seduzir o cliente "com lógica e emoção", convencendo-o de que o livro seria capaz de contemplar questões relacionadas a "quase todas as coisas": saúde, natureza, dinheiro, sociedade... A decisão implica no rompimento com o namorado Sandro e na nova companhia de Raquel, com quem inicia a primeira viagem de vendas, condensando ainda mais o universo feminino da narrativa.

Somos convidados a aproximar-nos de cada um desses personagens, ternamente, por meio de suas respostas às mesmas questões que poderiam estar na enciclopédia: "como ser feliz?", "como descobrir sua vocação?", "existe amor para toda a vida?", "como alcançar seu primeiro milhão?", "como sobreviver no deserto?"... No formato de entrevista, em que os personagens falam diretamente à câmera, esses momentos lembram os diálogos que podem se dar entre viajantes desconhecidos que têm seus caminhos cruzados. O tom geral das falas, assim como de todo o filme, apresenta uma bem dosada combinação de melancolia e humor.

A atmosfera melancólica é bastante presente na direção de arte e de fotografia, que flertam com certo imaginário cinematográfico norte-americano como o de Wim Wenders. Entre as referências visuais, Salem cita o pintor Edward Hopper e seus "lugares no meio do nada", além dos fotógrafos William Eggleston e Stephen Shore. Assim como essas imagens de subúrbios dos Estados Unidos, *Como funcionam quase todas as coisas* revela uma atenção especial em relação às cores e à luz que incide sobre objetos e locais que parecem desvanecer-se, como que destinados ao progressivo desaparecimento. Porém, não por acaso, a velha máquina de karaokê que vai disparar a conversa sobre o paradeiro da mãe de Celina ainda está funcionando.

Se pode nos parecer cômica a ideia da enciclopédia que dá nome ao filme, vale a pena observarmos a quantidade de livros, aplicativos, receitas e serviços a que recorremos para lidar com o imponderável da vida, ser bem-sucedido e conviver com uma nova noção de tempo produtivo. Podemos ter *coach* profissional, plano de saúde e aulas de autodefesa, além de dezenas de tipos de suco verde, mapa astral e terapia holística.

Porém, melhor que tudo isso, há o cinema. Depois de nove anos do

lançamento de seu premiado curta-metragem *Trillizas propaganda!*, o diretor, roteirista e produtor Fernando Salem alcançou com seu novo filme aquilo que nunca poderia caber na página de um infográfico. A sensação ao fim de *Como funcionam quase todas as coisas* é de acalento no inexplicável e na certeza de que qualquer enciclopédia estará invariavelmente incompleta. Para quem estava sempre tão alerta para partir, Celina pareceu bem feliz em, finalmente, querer entrar.

^{*} Regiane Ishii é graduada em Comunicação Social – Midialogia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e mestre em Artes Visuais pela mesma universidade. Realizou intercâmbio acadêmico na Universidade de Santiago de Chile. Atuou como jornalista em diferentes veículos, trabalhando como repórter de exposições na *Folha de São Paulo*. Atualmente integra o núcleo de pesquisa e conteúdo da Fundação Bienal de São Paulo, onde ingressou em 2013.

CORPO DE LETRA

Cuerpo de letra Julián D'Angiolillo, 2015, Argentina, 77', livre.

O diretor de *Hacerme feriante* confirma seu talento em revelar mundos semiocultos e suas lógicas, hierarquias e códigos. Em seu novo longa, um dos personagens está aprendendo a escrever: a letra deve ter um passo de largura e um braço de altura. A palavra tem que ser legível na distância veloz de uma rodovia. A cor fará o resto, identificando o nome grafado com o partido político. D'Angiolillo acompanha a pintura dessas letras, feitas por brigadas que, durante as campanhas políticas, transformam qualquer superfície livre da cidade em espaço publicitário.



Julián D'Angiolillo (Buenos Aires, 1976) é graduado em Artes Visuais (Universidad Nacional de las Artes – UNA) e Dramaturgia (Escuela de Arte Dramático de Buenos Aires – EAD). Desde 2001 expõe obras em vídeo, desenho e instalação em diversos espaços ao redor do mundo. Seu primeiro filme *Hacerme feriante* (2010) recebeu, entre

outros galardões, o Premio Sur (equivalente ao Oscar na Argentina) de Melhor Documentário. *Corpo de letra* é seu segundo longa-metragem.

Corpo de letra estreou no 17º BAFICI – Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente e teve exibições no Vienna International Film Festival 2015, Filmfest Hamburg 2015, Transcinema Peru 2015, forumdoc. bh.2015, entre outros.



TRAÇOS DA POLÍTICA NA CIDADE

por Marília-Marie Goulart*

Muitas são as camadas e tramas que dão corpo às cidades. Algumas mais visíveis, outras mais ocultas, infindáveis dinâmicas se combinam a todo o tempo formando e transformando o urbano de modo cada vez mais veloz.

Tendo Buenos Aires como palco e às vésperas da eleição presidencial e legislativa como tempo, encontramos em *Corpo de letra* uma paisagem genérica, bastante conhecida pelos moradores das cidades contemporâneas tão habituados ao diário deslocamento por vias que rasgam territórios e conectam bairros. Como espaços de passagem, as vias expressas são os locais da não permanência. Nelas estamos em trânsito com o objetivo de estar em outro lugar, o destino. As autopistas figuram entre os exemplos daquilo que Marc Augé classificou como "não lugar", isto é, um espaço não identitário, não relacional e não histórico. A vocação primordial do "não lugar" é facilitar a circulação (e o consumo) de uma grande quantidade de bens, pessoas e imagens. Espaço do virtual e do fluxo veloz, o tempo do "não lugar" não é o presente, mas o tempo de um provável futuro.

Em Corpo de letra as labirínticas paisagens de autopistas não são

simples espaços do trânsito anônimo. Inserindo complexidades e tramas invisíveis à massiva população que circula pelas vias, o documentário revela personagens que fazem desses espaços o seu "lugar". Nesses cenários pensados exclusivamente para o tráfego do automóvel, Eze, Franky e Narigón circulam pelas poucas brechas existentes para o corpo humano. No ousado transitar de seus corpos pelas vias expressas, eles preenchem os muros e estruturas que rodeiam as autopistas com toda sorte de pintura: grafite, pichação e, principalmente, inscrições com nomes dos candidatos que disputam as eleições argentinas tornam o cenário um pouco menos genérico.

Diferente do que se passa com o grafite e com o "pixo", em seus ofícios como letristas os personagens não registram uma marca sua, mas conteúdos e imagens que lhes são alheios. Tamanho da letra, cor, tipografia, espaçamento e o texto que registram nos muros são tecnicamente determinados para assegurar uma rápida e expressa apreensão da mensagem pelos incontáveis passageiros e motoristas que cruzem os espaços. Como imagens de rápido consumo, as mensagens são curtas, se restringem, via de regra, ao nome do candidato ou ligeiro *slogan*. Sem colocar em pauta as políticas defendidas pelos candidatos e partidos, as pinturas, com mensagens instantâneas, se inserem exclusivamente na esfera da propaganda.

Como o texto e a entonação que Eze segue nas locuções dos comerciais que grava em seu segundo ou terceiro turno de trabalho, a distância entre os personagens e aquilo que comunicam é grande. Menos conectados com o que literalmente propagandeiam pela cidade, o que importa aos letristas (e ao letrista locutor) é a disputa pelo espaço. Os ousados movimentos entre carros e viadutos remetem à luta do homem contra a natureza tão presente nos clássicos documentários de Robert Flaherty. Aqui, a luta, talvez menos exótica, é também do homem contra seu meio. A voz da locução que tenta se impor contra o som da aeronave, o corpo que luta contra o gradil que dificulta o acesso ao muro e, enfim, o embate contra este espaço do automóvel tão hostil ao corpo humano.

Em um verdadeiro trabalho de Sísifo, de constante pintar e repintar superfícies noite adentro, os grupos de letristas se multiplicam em um esquadrão anônimo e, de modo quase imperceptível, preenchem os muros com textos de extrema visibilidade. Fato impensável no atual contexto bra-

sileiro, em *Corpo de letra* os grupos que trabalham para diferentes partidos não se enfrentam na defesa dos candidatos; sua disputa se dá exclusivamente em torno da visibilidade.

Os espaços onde fazem esse outro, o candidato, visível são os locais onde eles, letristas, constroem também suas identidades. Por meio da assinatura discreta e outros elementos, esse "não lugar" aos olhos de quem circula velozmente se converte "no lugar", no território em que esses sujeitos anônimos se afirmam, se identificam e de fato constroem relações.

Corpo de letra opta por não entrar no debate político em torno da disputa eleitoral. O registro que acompanha com certa distância o ofício dos letristas, em seus invisíveis trabalhos na confecção das massivas propagandas que preenchem a cidade, instiga a reflexão sobre disputas, também políticas, que vão além das eleições e que cotidianamente são travadas no urbano.

^{*} Marília-Marie Goulart, graduada em Ciências Sociais, é mestre pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Atualmente trabalha com ações de educação e cultura na Coordenação de Direito à Memória e à Verdade da Secretaria de Direitos Humanos e Cidadania – Prefeitura de São Paulo.

DAMIANA KRYYGI

Damiana Kryygi Alejandro Fernández Mouján, 2015, Argentina, 94', 12 anos

Em 1896, na densa selva paraguaia, uma criança Aché de três anos sobreviveu a um massacre perpetrado por colonos brancos. Esta pequena cativa foi batizada como Damiana e se converteu em objeto de interesse científico: seu corpo foi medido e fotografado, tornando-se tema de estudos nas mãos de antropólogos argentinos e alemães – mesmo depois de sua prematura morte, aos 14 anos. Um século depois, seu povo recuperou seus restos mortais e lhe deu um enterro digno em terras ancestrais. Para os Aché, Damiana Kryygi encarna a esperança e é motivo de unidade na recuperação de seus territórios.



Alejandro Fernández Mouján (Buenos Aires, 1952) é formado na área de câmera e fotografia e trabalhou na indústria cinematográfica por mais de 20 anos. Em 1989, produziu e dirigiu seu primeiro documentário, *Banderas de humo*, ao qual se somaram diversas séries e mais de uma dezena de longas como *Caminos del Chaco* (1998), *Espejo para*

cuando me pruebe el smoking (2005), Pulqui, un instante en la patria de la felicidad (2007) e Los resistentes (2010). Desde 2006 é responsável pela área de cinema da TV Pública Argentina (Canal 7).

Damiana Kryygi recém começa seu recorrido por festivais, tendo passado até agora pelo 9º Atlantidoc – Festival Internacional de Cine Documental de Uruguay e pelo 24º Festival Internacional de Cine de Paraguay. No final de 2015, recebeu o prestigioso prêmio de Melhor Documentário do Ano da American Society for Visual Anthropology.



UMA HISTÓRIA DE REPARAÇÃO

por María Celina Ibazeta*

A imagem de uma mulher cativa é extremamente significativa para a história das letras argentinas porque sua presença por si só nos remete ao próprio nascimento da literatura nacional como tal. *La cautiva* (1837), de Esteban Echeverría, é um poema épico pioneiro na descrição da realidade dos pampas, escrito pouco tempo depois da independência. Em *El Aleph* (1949), de Jorge Luis Borges, encontramos a figura da prisioneira em seu conto "Historia del guerrero y la cautiva", e voltamos a encontrá-la anos mais tarde na novela de César Aira, *Ema, la cautiva* (1981). Sem o objetivo de simplificar o sentido profundo de cada texto e sua relação com o mundo, e com os outros textos, podemos destacar o que é óbvio a um simples olhar: para o imaginário social argentino, a figura da cativa se referiu sempre a uma mulher branca, raptada pelos indígenas, e levada para viver entre eles como prisioneira.

Damiana Kryygi narra a história do cativeiro de uma menina indígena da etnia Aché nas mãos dos brancos. Obra necessária e fundamental para mostrar o reverso de uma história, sempre negada ou ocultada, de contínuos

ultrajes às populações originárias.¹ O título do documentário menciona os dois nomes que, em momentos diferentes, foram utilizados para identificar a personagem principal do filme. Esses guardam entre si uma relação tensa, incômoda, até certo ponto antagônica. O primeiro, Damiana, foi escolhido pelos colonos paraguaios que se apropriaram da protagonista em 1896, quando tinha aproximadamente três anos, e depois a entregaram a dois antropólogos europeus que a trasladariam para a Argentina. O segundo nome, Kryygi,² foi escolhido pelos anciãos Aché para rebatizá-la quando seus restos regressaram ao Paraguai, junto aos seus, 114 anos depois.

Alejandro Fernández Mouján se propõe a reconstruir a vida da moça. Mas, ao fazê-lo, consegue muito mais que isso. É uma história que conduz a outras histórias. *Damiana Kryygi* é uma crítica a essa prática antropológica colonialista, que buscava estabelecer tipologias raciais na América, hoje questionada e rechaçada pela própria antropologia. É uma denúncia da frequente apropriação de crianças indígenas³ para a realização de serviços domésticos, conhecidos como "criados", cuja lógica é semelhante ao trabalho escravo.⁴ É, além disso, uma crônica do avanço das políticas capitalistas e suas consequências nefastas para a população Aché, que confinaram o indígena a áreas reduzidas para a posterior exploração da selva, como sucedeu durante a ditadura de Alfredo Stroessner, na década de 1970, como acontece na atualidade com o avanço do desmatamento e a agricultura mecanizada.

Documentário subjetivo, realizado em primeira pessoa, consegue conectar o espectador, ao sofrimento passado e presente da cultura Aché

através do olhar sensível e comprometido de Fernández Mouján. O diretor percorre três países – Paraguai, Argentina e Alemanha – a fim de reunir a maior quantidade possível de elementos que lhe permitam refazer o caminho de Damiana Kryygi. Uma vida submetida à violência da barbárie ocidental. Um corpo feminino controlado, subjugado, mutilado e disperso. Uma história pungente que adquire uma dimensão diferente no ato de restituição de seus restos ao povo Aché. Um ato de reparação que converte Damiana Kryygi num símbolo da vitória da justiça e da memória histórica. É essa a imagem que inspira sua história.

(Tradução de Letizia Osorio Nicoli)

conectar o espectador ao sofrimento passado e presente da cultura Aché

¹ Gerónima (Raúl Alberto Tosso, 1986) é um filme baseado no livro Gerónima: historia de una mapuche que murió de tristeza (1982), de Jorge Pellegrini, inspirado em fatos reais, que de alguma forma trata o tema da cativa indígena em mãos dos brancos.

² Em um artigo de Osvaldo Bayer publicado no jornal *Página 12*, esclarece-se que o nome de *Kryygi* mudou para *Kryygimai*, sendo que *mai* significa "que morreu". Disponível em: http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-187811-2012-02-18. html.

³ A apropriação de bebês e crianças indígenas também é mencionada nos documentários *Botín de guerra* (David Blaustein, 2000) e *Octubre pilagá, relatos sobre el silencio* (Valeria Mapelman, 2010).

⁴ O documentário *Criada* (Matías Herrera Córdoba, 2009) trata do tema da criadagem na Argentina.

^{*} María Celina Ibazeta é formada pela Universidad Nacional de Tucumán (Argentina) como professora em Letras. Fez o mestrado e o doutorado em Língua e Literatura Hispânica na Stony Brook University (EUA). Foi bolsista de pós-doutorado do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) na Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente é professora no Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio) e estuda a temática indígena no documentário.

DOIS DISPAROS

Dos disparos

Martín Rejtman, 2014, Argentina/Chile/Alemanha/Holanda, 104', 14 anos.

"A tragédia como problema que a comédia deve solucionar". É assim que o escritor argentino Alan Pauls descreve o que considera o maior experimento de *Dois disparos* frente à poética instalada por Rejtman em seus outros filmes. A tentativa de suicídio de um adolescente com os dois disparos do título – ato que encarna uma surpresa no repertório narrativo do cineasta, tão alérgico aos grandes acontecimentos – é mais que um MacGuffin que coloca a narrativa em movimento, ecoando em seus múltiplos anticlímax em que a comicidade se dá de maneira agridoce.



Martín Rejtman (Buenos Aires, 1961) estudou cinema na New York University e é uma das figuras centrais na retomada cinematográfica argentina em meados dos anos 1990 – sendo considerado, por vezes, o pioneiro dessa *nova onda* com seu longa *Rapado* (1992, estreia em 1996). Antes, dirigiu os médias *Doli vuelve a casa* (1986) e *Sitting*

on a suitcase (1987) e, depois, Silvia Prieto (1999) e Los guantes mágicos (2004), excursionando pelo documentário com Copacabana (2006) e Entrenamiento elemental para actores (2009, em colaboração com Federico León). Dois disparos é sua volta tão esperada à ficção após uma década. Rejtman também é escritor e seus livros foram publicados na Argentina e na Europa.

Dois disparos estreou no Festival de Locarno 2014 e participou de inúmeros festivais e mostras de cinema pelo mundo. Foi escolhido como o melhor filme nacional de 2014 pela Federação Internacional de Críticos de Cinema – FIPRESCI Argentina.



O REGRESSO DOS MORTOS-VIVOS

por Román Setton*

Em *Dois disparos*, grande parte do público parece ter encontrado o que foi procurar. Na sessão em que o redator deste texto assistiu ao filme, uma multidão de jovens – com aspecto de estudantes de cinema – riam maquinalmente. Pareciam personagens dos primeiros filmes de Rejtman. O equívoco provém de tentar explicar o novo pelo velho, de entender uma ordem nova com os parâmetros de uma antiga. Os professores das escolas de cinema devem ter indicado a seus alunos duas características de *Silvia Prieto* ou de *Los guantes mágicos*: um tipo de comicidade muito particular, formal, cinematográfica, e o sistema narrativo do diretor (a prescindência de afecções, a intercambialidade de pessoas e de coisas, o caráter ambulatório e disperso dos personagens e das histórias). Em *Dois disparos*, o público reconhecia o sistema narrativo, que talvez confundia com a comicidade, e riam cada vez que detectavam um elemento desse sistema.

Porém, diferentemente das ficções anteriores de Rejtman, *Dois disparos* é um filme escuríssimo – algo que havia se insinuado em *Los guantes mágicos* e a continuidade entre a ficção de 2004 e a de 2014 está

sublinhada pelo encadeamento entre o final daquela e o começo desta: o primeiro plano de *Dois disparos*, um homem dançando sozinho, retoma o plano final de *Los guantes mágicos*. A história começa com a tentativa de suicídio frustrado e repetido – e novamente frustrado – de Mariano. Os *dois disparos* sem explicação dão o tom à narração. E embora no filme abundem as passagens de comicidade aguda, estas são somente um recreio dentro de um universo extremamente angustiante.

Os adolescentes e jovens dos filmes anteriores de Rejtman eram, no trânsito de uma ação à outra, vitais, e buscavam a mudança e a intensidade: iam dançar, se drogavam, assistiam a shows, andavam de skate, viajavam aos Estados Unidos, contraíam matrimônio e, inclusive depois de sair da cadeia, estavam dispostos a começar uma vez mais outra pequena aventura. Nada os fazia retroceder nem os detinha. Se lhes roubavam a moto, eles também roubavam uma; se alguém se separava, buscava-se outro companheiro; se deixavam um trabalho, procuravam outro ou iam a Mar del Plata. Nada importava muito, mas o impulso da vida estava ali, a busca de uma nova experiência, da transformação, ainda que a experiência e a transformação carecessem por completo de significação (ulterior).

No início de *Dois disparos*, Mariano é, ainda, um personagem dos filmes anteriores. Passa de uma ação a outra sem parar: dança, volta pra casa, nada, começa a cortar a grama, tenta consertar a cortadora, se dispara, se dispara. É, provavelmente, mais ativo nestes três minutos que todos os personagens da filmografia de Rejtman. E isso se destaca desde a primeira imagem: a cena de Mariano dançando, de grande intensidade e atividade, se distancia muito do resto das cenas de festas ou baladas nos outros filmes do diretor (inclusive a do aniversário do próprio Mariano), em que a dança é pesada, cansada, desanimada.

Toda essa atividade se apaga com os dois disparos. Quando volta do hospital para casa, Mariano é um zumbi, um revenant. E esta é, talvez, a diferença fundamental com os filmes anteriores. O começo de Dois disparos parece sugerir, então, que o sintagma "o mundo de Rejtman", tão repetido pela crítica, mudou em seu sentido. Silvia Prieto, Los guantes mágicos foram exemplares em suas representações de um mundo em que as relações pessoais haviam alcançado um máximo de coisificação e mercantilização, um fato que aludia à realidade extracinematográfica argentina,

ao universo social, econômico e relacional surgido no calor do consumismo e no frio da recessão econômica menemista. Em Dois disparos, as relações dos personagens já não estão determinadas em primeiro lugar pela lógica da mercantilização – embora a racionalidade quantitativa siga presente nos discursos -, mas falta, por outro lado, qualquer tipo de código de intersubjetividade. Em grande medida, os personagens de Dois disparos pertencem a um universo social caracterizado pela grande desvinculação dos indivíduos: grande desvinculação com respeito às instituições, aos códigos interpessoais herdados, aos vínculos familiares ou afetivos. Os protagonistas dos filmes anteriores contavam, ainda, com a grande vinculação do mercado e os rígidos códigos das relações coisificadas e mediadas pela televisão; por pouco substancial, por superficial que fosse o laço social, este era muito mais vigoroso que no mundo de Dois disparos. Esta ficção se caracteriza, portanto, pela anomia, a fragmentação e a ausência de relação entre as partes e o todo, e pela proliferação de subjetividades a-institucionais, a ausência de relações de reciprocidade e as instituições zumbis.

Após os disparos, as ações carecem de peso no "desenvolvimento" dos personagens, como nos outros filmes, mas a razão desse fenômeno é completamente diferente aqui: agora há grandes acontecimentos na trama, mas não há peripécia porque os personagens são mortos-vivos. Estão absolutamente fora da vida. Isso se reflete de modo mais claro em Mariano, que após sua morte fica literalmente fora da vida. Pela bala que ficou alojada em seu corpo, Mariano começa a falhar na execução da flauta. Por isso, é abandonado por sua namorada Silvina e se vê obrigado a sair do quarteto de flautas. Quando acompanha seu irmão Ezequiel no trabalho, em uma empresa situada em um edifício com um sistema de segurança sonoro, deve ficar outra vez fora porque a bala faz o detector de metais reagir. Também na saída da discoteca Mariano deve permanecer ante portas por essa mesma razão. Mariano escapou da morte, mas não conseguiu regressar totalmente à vida. A tentativa de suicídio não deixou nenhuma sequela visível (mas sim audível) - contudo, o excluiu por completo da vida e agora é um corpo sem alma, que sempre fica de fora, do outro lado da porta: fora do amor (a namorada), fora da arte (o quarteto), fora da diversão (a discoteca), fora do trabalho (o edifício empresarial).

O que acontece com Mariano de maneira exemplar representa todo o universo de *Dois disparos*. Sua mãe, Susana, toma comprimidos e dorme por três dias. Ela também é um *revenant* de maneira quase literal, enquanto a maior parte dos personagens o são somente de maneira metafórica. Em *Dois disparos*, qualquer um pode deixar a vida em qualquer momento – porque, na verdade, já a abandonou.

Como não há códigos intersubjetivos, os sujeitos de Rejtman inventam seus próprios códigos e realizam as ações mais inverossímeis. Arturo, por exemplo, decide andar de carro à beira-mar e se encontra com um amigo que está dormindo sobre uma pedra. Tudo está fora de lugar: o carro andando velozmente sobre a areia, o indivíduo dormindo em uma pedra em um espaço amplo e deserto e, sobretudo, o encontro absurdo entre um carro que vai por um "não caminho" e um indivíduo que está em um "não lugar". Sem contar o fato de que o carro, que circula em alta velocidade, se *encontra* com uma pessoa deitada, e que o condutor reconhece, contra toda lógica de visibilidade e de perspectiva, seu amigo. Os usos das coisas, os vínculos entre as pessoas, os modos como se vinculam as pessoas e os espaços: tudo está deslocado ou é absurdo.

Todos os limites e as categorias usuais perdem vigência, e nada é, definitivamente, um elemento determinante – ou qualquer coisa pode ser. Isso, entretanto, já acontecia nos outros filmes de Rejtman. Porém, nas ficções anteriores as histórias avançavam um pouco à deriva e sem grandes choques, nem sobressaltos dramáticos. Em *Dois disparos*, ao contrário, o começo apresenta um conflito existencial: a tentativa de suicídio de um adolescente. Não se pode, portanto, seguir pensando o cinema de Rejtman segundo a matriz dos conflitos dramáticos de baixa intensidade.

As formas das relações tradicionais com as pessoas e com os objetos desapareceram e são substituídas por ações que se executam mais ou menos por inércia, como fazem os zumbis, ou como invenção de um código novo no vazio, como fazem os sobreviventes do apocalipse zumbi. É que, uma vez que a ordem estabelecida (a social e a da natureza) perde vigência, aos personagens não lhes resta nada mais que improvisar uma ordem natural e outra social. Com o cenário pós-apocalíptico, também as identidades são transtornadas por completo e esvaziadas de significado;

por isso as pessoas são perfeitamente substituíveis umas pelas outras e por isso não se pode saber se o corpo que se tem em frente se corresponde ou não com a pessoa (ou o animal): Susana vê um cachorro que, segundo ela, é muito parecido a Yago, mas não sabe se é Yago; Ezequiel, no fim do filme, acredita ver Ana, mas não sabe se é Ana. As pessoas e as mascotes morrem de fato ou simbolicamente, mas regressam em outros corpos ou nos próprios.

(Tradução de Natalia Christofoletti Barrenha)

^{*} Román Setton é pesquisador do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) e professor na Universidad de Buenos Aires (UBA) e na Universidad del Cine. Participa do Comitê Editorial da revista *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* e publicou grande quantidade de artigos sobre cinema argentino.

FORA DE HORA

Deshora

Barbara Sarasola-Day, 2013, Argentina/Colômbia/Noruega, 102', 16 anos.

Helena e Ernesto são um casal de longa data no qual se percebe certo desgaste. Um dia recebem a Joaquín, primo de Helena que acaba de sair da reabilitação e vai passar uma temporada com eles. Há no rapaz algo inquietante que gera desequilíbrio no ambiente, traduzido em um clima de mistério que flutua sutilmente nas cenas. O filme nos apresenta a ideia de um triângulo e nos leva a imaginar coisas para depois nos surpreender: o que parecia evidente não é, sendo preciso reconsiderar nossas posições sobre o desejo e suas vicissitudes.



Barbara Sarasola-Day (Buenos Aires, 1976) cresceu entre sua cidade natal e Salta. Estudou Ciências da Comunicação na Universidad de Buenos Aires (UBA) e complementou sua formação com cursos de cinema em Londres, Barcelona e na própria Buenos Aires. Desde 2000 trabalha no meio cinematográfico, tendo atuado como assistente

de direção e de produção. Dirigiu os curtas *Exodia* (2004), *El canal* (2005) e *Fora de hora* é seu primeiro longa.

Fora de hora estreou no 63° Festival de Berlim e, entre outros eventos, esteve no 53° Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, no 35° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, no 15° BAFICI – Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente e no 8° Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo.



ENTRE FRESTAS EXISTEM OS OLHARES ENVIESADOS, OBSERVADORES E DESEJOSOS

por Mônica Brincalepe Campo*

Fora de hora é o primeiro longa-metragem de Barbara Sarasola-Day, cineasta que cresceu no noroeste da Argentina, na região de Salta. Esta é também a região onde se passa a trama do isolado casal de fazendeiros de tabaco Ernesto e Helena. A fazenda com a plantação foi herdada por Ernesto e é cultivada há gerações. Eles estão casados há alguns anos e sofrem com a ausência de filhos, fato a alimentar a tensão entre o casal. Helena deve engravidar assim como Ernesto deve ser pai: este é o papel determinado a cada um deles na conservadora sociedade patriarcal formada nessa região.

Ela passa seus dias entre cavalgadas, visitas aos vizinhos e mergulhos na represa artificial da fazenda; vive na frustração de não conseguir engravidar e busca ajuda em chás, conselhos de mais velhos e no médico, que a ajuda a remediar seu sofrimento. Ernesto é o bom patrão paternalista, afetuoso e zeloso com seus subalternos. Ele está sempre atento à produção e aos cuidados com sua propriedade, mas é displicente e distante das necessidades de sua companheira. Quando cumpre a função do ma-

cho, isso ocorre de forma protocolar e sem grande cuidado ou afeto.

Esse cotidiano é abalado com a chegada de Joaquín, primo de Helena. Ele está em processo de reabilitação e o casal o recebe fazendo um favor à tia, quem não sabe mais como lidar com o próprio filho. A presença de Joaquín desestabiliza o casamento modorrento, e coloca em risco os valores sobre os quais toda a estrutura de gerações está baseada. Relações de desejos incontidos e provocados a partir de olhares enviesados e obtidos em meio às frestas das portas velhas as quais mal se fecham – assim como dos espelhos sempre presentes nos diversos cômodos – suscitam o clima de crescente desejo entre todos; a curiosidade os desperta e tensiona. Os reflexos dos espelhos são providencialmente usados para espiarem e observarem uns aos outros, como para se exibirem e se deixarem ver. O ambiente sufocante e estreito dos cômodos da casa grande ocupa o cotidiano do triângulo estabelecido entre os protagonistas desta trama.

A diretora/roteirista opta por construir sua narrativa utilizando a câmera muito próxima, em planos fechados e com ela sempre à mão. Algumas tomadas abertas são realizadas, mas ela decide, aos poucos, ir fechando o enquadramento e o restringindo a closes nos gestos e olhares. Se o espaco é aberto e natural, repleto de natureza, em contraste os personagens estão fechados em seus mundos, introspectivos, e sem saber se expressarem diante dos outros. Eles são seguidos de perto em todos os ambientes da fazenda, sendo que a câmera próxima parece invadir suas zonas de conforto, situação que remete ao próprio visitante-intruso que acaba de chegar. A ideia é transmitir a sensação de instabilidade que passa a existir nesse trio, e o foco narrativo é justamente o olhar observador sobre os personagens - nunca temos o ponto de vista deles porque passamos a ocupar o lugar de voyeurismo desse triângulo amoroso. A câmera capta a tensão e o tesão crescente entre todos. Os desejos começam a aflorar e são explorados com o destaque dos lábios, dos olhos, do toque contido, do acabrunhamento que desvia a ação e desfaz o que poderia ocorrer como, também, do exibicionismo confortável e provocador.

Além dessa visualidade restrita e sufocante, o desenho de som submerge os personagens aos ruídos do campo que povoam o entorno, e traem a ilusão bucólica do silêncio. A ideia de silêncio no espaço rural é perceptivelmente inexistente em meio aos ruídos de insetos, animais, água, vento, folhagens, passos, e a respiração por vezes ofegante de todos. Há sons no silêncio.

Helena se percebe observada por Joaquín e, nela, a sexualidade adormecida ou enfraquecida, pois insatisfeita, passa a despertar novas sensações. Mostrar-se a Joaquín enquanto mantém relação com o marido e sentir prazer a ponto de atingir o orgasmo em meio ao sexo frouxo surte seu efeito de prazer momentâneo. Ernesto também se dobra em atenções ao rapaz. Leva-o para conhecer a fazenda, a produção e os empregados, além de apresentá-lo aos divertimentos masculinos locais, a rinha de galo, o prostíbulo, e a caça. A sequência da "aula" de tiro fica carregada de sentido e afirma a ebulição existente entre os dois. A proximidade física entre ambos, sendo a arma o grande falo a conectá-los em meio ao encaixe dos corpos, constrói um clímax sobre os desdobramentos dessas relações.

Entretanto, o extremo da tensão não se resolve com a mudança das estruturas organizadas desta sociedade patriarcal e conservadora desde sempre. O desejo que explode é contido, o silêncio dos sentimentos deve ser retomado, e a solução violenta é o desfecho natural. Estupro, assassinato, e o fim da paixão ficam apresentados e sugeridos. Ao menos, neste caso, ao que parece, não haverá herdeiro para perpetuar essa espécie, e a continuidade de toda esta violência em outra geração não seguirá adiante, já que o pseudo-macho não consegue procriar.

^{*} Mônica Brincalepe Campo é doutora em História Cultural pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e professora no Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Possui artigos publicados em diversos periódicos e tem se dedicado às pesquisas em torno das relações entre História e Cinema.

JESS & JAMES

Santiago Giralt, 2015, Argentina, 92', 18 anos.

O que seria apenas um encontro sexual casual entre os jovens e belos Jess e James se converte em uma viagem de liberdade e crescimento. As paisagens do interior argentino pelas quais transitam se intercalam com as paisagens dos corpos dos personagens – aos quais se une brevemente um terceiro elemento –, sensualmente acariciados pela câmera de Giralt e acompanhados pela pujante trilha sonora.



Santiago Giralt (Venado Tuerto/Santa Fe, 1977) estudou na Universidad del Cine e é diretor, roteirista, produtor, ator, dramaturgo e romancista. Em sua prolífica filmografia, antecedem a *Jess & James* os longas *Toda la gente sola* (2009), *Antes del estreno* (2010), *Here, Kitty Kitty* (2014) e *Anagramas* (2014). Também coescreveu filmes de Alberti-

na Carri e de Lucía Cedrón, e codirigiu *UPA! Una película argentina* (2006), *Las hermanas L.* (2008) e *Upa 2! El regreso* (2015).

Jess & James passou por incontáveis festivais (especialmente LGBTs) como Tels Quels Brussels LGBT Film Festival, Inside Out Toronto LGBT Film Festival, San Diego Latino Film Festival, MIX México, Hong Kong Lesbian and Gay Film Festival e Bari International Gender Film Festival.



CAMINHOS HOMOAFETIVOS

por Rodrigo Ribeiro Barreto*

Desde seu título, Jess & James sublinha a centralidade de seus dois personagens, rapazes argentinos na casa dos vinte anos, dispostos a resolver questões relacionais - amorosas e familiares - no decorrer de uma viagem espontânea e pouco planejada. Embora a combinação dos nomes dos protagonistas remeta (um tanto gratuitamente) ao conhecido fora da lei estadunidense (Jesse James), o filme de Giralt investe em uma marginalidade mais prosaica, ainda que sempre presente e efetiva em termos de preconceito e discriminação. Trata-se, em síntese, de um road movie homoafetivo, uma combinação entre gênero cinematográfico e temática LGBT já amplamente testada no cinema pelo seu grande potencial para o desenvolvimento de histórias com personagens às margens dos padrões heteronormativos da sociedade. Para citar uns poucos exemplos, é possível lembrar desde filmes francamente transgressivos, como The living end (Gregg Araki, 1992), representante do New Queer Cinema, passando por comédias populares, como Priscilla, a rainha do deserto (Stephen Elliott, 1994), obras de interesse transgênero, como *Transamerica* (Duncan Tucker,

2005) até aqueles com revelação surpreendente (*E sua mãe também*, Alfonso Cuarón, 2001). De todo modo, pegar a estrada representa uma providencial fuga de suas realidades cotidianas, além de uma oportunidade de se deparar com outras figuras de valores e comportamentos os mais inusitados.

Embora o tema mais persistente do filme seja o de relacionamentos entre homens, Giralt evita ostensivamente qualquer menção às palavras "gay", "homossexual" ou equivalentes. Não aparecem as situações comuns de autodeclaração identitária, assim como nem mesmo são utilizados tais termos nos momentos em que personagens vivenciam preconceito ou oposição a seus vínculos sentimentais. Essa ausência soa como uma hesitação estranha para um filme que nem tem a justificativa de se orientar por investimentos *queer* ou pós-identitários e nem pode, definitivamente, ser acusado de timidez na exibição de cenas eróticas.

A primeira relação física entre Jess e James, por exemplo, tem o mérito de não mitigar ou disfarçar o sexo entre dois homens. A escolha por uma cena diurna e a utilização cênica de espelhos buscam, inclusive, maximizar a visibilidade do ato. Esse encontro, no entanto, guarda um potencial de incomodar espectadores, não necessariamente pelo choque da exibição do homoerotismo (embora atitudes assim regressivas sejam sempre possíveis), mas, principalmente, por conta da assimetria estabelecida entre os dois rapazes. É tal o descuido por parte do agressivo Jess com o conforto e o prazer de James que não é possível deixar de enxergar a cena como uma demarcação paradigmática do restante da relação entre eles. Do primeiro, ouve-se nunca ter tido um orgasmo tão intenso como aquele; do outro, testemunham-se expressões de dor e óbvia frustração final. Desse modo, uma recorrência fica estabelecida: Jess esnoba e James insiste ou cede. O problema desse padrão para o filme é o fato de tornar mais difíceis a vinculação e a empatia de espectadores/as com Jess, cujas vontades e necessidades, no final das contas, conduzem a trama.

A série de posições dicotomizadas assumidas, respectivamente, pelos protagonistas – Ativo-Passivo; Indiferente-Romântico; Agressi-vo-Doce – é balançada pela inclusão de um novo interesse afetivo, Tomás, vértice de um triângulo que merecia ter sido mais bem desenvolvido no fil-

me. Comparando-se à sua abordagem afetiva mais franca e horizontal, fica sublinhada a relativa aridez emocional e a rigidez de papéis dos dois outros. De qualquer modo, o claro interesse de Tomás por James ajuda a desequilibrar a posição de poder de Jess.

Mesmo no que se refere às relações familiares, o canal aberto de diálogo entre Tomás e seu pai parece mais bem resolvido do que o ódio declarado de Jess pelos seus parentes ou a relação neurótica de James com a mãe. Em cada caso, varia a aceitação da homossexualidade, mesmo que ela não esteja assumida ou persista no terreno da desconfiança por parte dos familiares. O pai de Tomás, aparentemente também impressionado por James, limita-se a pedir que ele seja discreto, de modo a preservar a imagem de ambos na cidade pequena. Jess está sendo coagido por seus pais – que sequer aparecem no filme – a se casar com uma garota grávida. James, por sua vez, é inquerido (e ofendido) pela mãe a respeito de suas eventuais andanças, parceiros e práticas sexuais em um fluxo contínuo que não cessa nem mesmo quando ele está trancado no banheiro, masturbando-se.

O autocentramento e até a extrema inconveniência da mãe de James poderiam ser, por sinal, indícios interessantes de uma tentativa de rompimento com figuras maternas tradicionais. No entanto, o desenho da personagem não escapa de certa unidimensionalidade, uma característica partilhada por outras mulheres de Jess & James. Todas elas estão definidas por uns poucos tracos superficiais e, às vezes, incongruentes, não ocupando assim papéis realmente relevantes na trama. O exemplo da transexual Brenda é emblemático: ela é descrita (em voice over) como prostituta e ainda como a única a saber do "segredo" do protagonista, uma posição, portanto, de amizade e confiança. Contudo, mesmo em um filme abordando questões relativas a minorias sexuais, sua aparição acaba se resumindo a servir de facilitadora do primeiro encontro sexual entre os protagonistas. Já Mimi, a garota grávida, age, embora existam indícios de sua situação financeira segura, como uma suplicante insistente que precisa ser salva de uma situação difícil. Há ainda uma namorada de Jess, cuja aparição breve e total falta de noção sobre o que está acontecendo tornam-na francamente dispensável. Finalmente, tem-se, ao final do filme, um resgate da mulher buscada com afinco por Jess, aquela com inclinações maternas e

pouco mais além disso. É por isso que ele resiste à avaliação de James a respeito da estranheza da senhora que, despropositadamente, acolhe os rapazes, oferecendo-lhes comida e abrigo. A recorrência dos devaneios de Jess com a antiga babá (agora sua cunhada) é outro indicativo dessa busca mal elaborada. Fica a impressão de que a lacuna dessa figura materna é até mais importante para o protagonista do que a falta do próprio irmão, embora, no momento do efetivo encontro, a mulher ocupe uma posição secundária, persistindo apenas em seu papel doméstico.

Eminentemente masculina, portanto, a errática jornada de *Jess & James* resulta em um filme com seus desvios e algumas pontas soltas, mas que se acompanha com interesse até o fim. Adicionalmente, vale destacar a importância de que a homoafetividade e o homoerotismo sejam tratados, de modo mais frequente e despudorado, no cinema latino-americano. Nesse sentido, Santiago Giralt acerta no ponto.

*Rodrigo Ribeiro Barreto é comunicólogo/jornalista com mestrado e doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Realizou pós-doutorado com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente, é professor adjunto da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB).

O ESCARAVELHO DE OURO

El escarabajo de oro

Alejo Moguillansky e Fia-Stina Sandlund, 2014, Argentina/Dinamarca/Suécia, 100', livre.

Allan Poe, R.L. Stevenson, Victoria Benedictsson, Leandro Alem, feminismo e colonialismo se combinam (ou não) nessa divertida e aguda reflexão sobre o cinema dentro do cinema. Em uma proposta tão politicamente correta quanto esotérica, Alejo e Fia-Stina são convidados a resgatar a vida de uma poetisa feminista sueca do século XIX em uma coprodução entre Argentina e países europeus. A equipe sul-americana, buscando locações, descobre a existência de um tesouro e resolve alterar a trama do filme para ir a sua procura.



Alejo Moguillansky (Buenos Aires, 1978) é cineasta, montador e professor na Universidad del Cine, além de diretor de teatro. Parte da produtora El Pampero Cine, é colaborador frequente de Mariano Llinás, Matías Piñeiro, Juan Villegas e Albertina Carri, entre outros, tendo seu nome nos créditos de edição de uma longa lista de filmes argentinos recentes. Antes de *O escaravelho de ouro*,

dirigiu La prisionera (2006), Borges/Santiago: variaciones sobre un guión (2008), Castro (2009) e El loro y el cisne (2013).



Fia-Stina Sandlund (Estocolmo, 1973) estudou na Academia de Fotografia e Cinema de Gotemburgo e na Konstfack – University College of Arts, Crafts and Design de Estocolmo. Vive entre esta cidade e Nova York, trabalhando na interseção entre jornalismo, ativismo social e arte. Diretora da trilogia *She's blonde like me* (2011), *She's staging in* (2012) e *She's wild again tonight* (2015),

baseada na peça Miss Julie de August Strindberg.

O escaravelho de ouro foi produzido no marco do DOX:LAB (laboratório do Festival Internacional de Documentários de Copenhagen) e exibido em diversos eventos pelo mundo, como o Festival de Locarno 2014, além de ganhar o prêmio de Melhor Filme Argentino no 16º BAFICI – Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente.



A SÁTIRA COMO POTÊNCIA CRÍTICA

por Mariana Duccini*

Já nas primeiras sequências, a montagem de *O escaravelho de ouro* alterna cenas do enredo e um pequeno texto em cartelas com a informação de que o filme é "baseado no conto *O escaravelho de ouro*, de Edgar Allan Poe, e também em *A ilha do tesouro*, de Robert Louis Stevenson – adaptado para a tela segundo o ponto de vista dos piratas", além de apresentar "algumas linhas da prosa de Victoria Benedictsson e de Leandro N. Alem".

Se a associação mais imediata faz crer que *O escaravelho* se constituirá como um exercício de adaptação cinematográfica, logo (por felicidade) a expectativa é frustrada. Trata-se de uma narrativa em que a subversão e a ironia movimentam um jogo paródico com a tradição, por meio de uma improvável aproximação entre textos e personagens da história e da literatura.

O clichê da caça ao tesouro faz deslanchar a ação: o realizador Alejo Moguillansky e seus amigos atores/produtores/fotógrafos etc. (todos interpretando a si mesmos) preparam-se para a rodagem de um filme, na

Argentina, sobre a escritora sueca Victoria Benedictsson que, devido ao conservadorismo do século XIX, assinava suas obras com um pseudônimo masculino. O projeto, viabilizado por uma coprodução europeia, intenta reabilitar o papel e o valor da escritora, em que pese o engajamento feminista da codiretora sueca Fia-Stina Sandlund (também, na película, desempenhando seu próprio papel). Quando um dos personagens revela estar em posse de um mapa do tesouro, o grupo latino-americano resolve "enganar" os colegas europeus, mudando drasticamente o roteiro para que a filmagem seja transferida de Buenos Aires para Misiones (onde a fortuna estaria escondida). Como pretexto, é inserida na trama a história de Leandro N. Alem, político argentino que liderou insurreições contra o conservador Partido Autonomista Nacional durante o século XIX.

De saída, a estrutura de filme dentro do filme embaralha ficção e realidade. *O escaravelho*, de fato, tem origem em uma iniciativa do festival dinamarquês CPH: DOX, que financia coproduções em que um dos realizadores deve ser europeu e o outro, representante de um país "emergente". O teor crítico do filme não se intimida diante dessa curiosa associação, que viabiliza trabalhos "na metade do caminho entre a experimentação artística e a caridade ao terceiro mundo", como diz sarcasticamente um dos personagens. Mas a metalinguagem tematiza também o próprio processo da realização fílmica, com suas agruras, improvisações e divertimentos. Nesse sentido, a obra de Moguillansky e Sandlund alcança uma dimensão documental, que se mescla ainda aos gêneros do *road movie* (com a viagem de 1000 quilômetros entre Buenos Aires e Misiones) e dos filmes de época (com as pouco convencionais releituras das biografias de Benedictsson e de Alem).

Com uma *mise en scène* ágil, em que se destaca o trabalho com os diálogos, *O escaravelho* é também uma sátira à História (aquela com "h maiúsculo"), não raro retorcida pelos interesses mais rasteiros dos homens. As diversas formas de disputa pelo poder, em suas inflexões políticas, econômicas, de nacionalidade ou de gênero estão lá, porém desestabilizadas pelo chiste e pela piada. É um filme que parece não se levar muito a sério, mas que, talvez por isso, alcance uma dimensão crítica mais potente do que certos discursos francamente engajados. E, definitivamente, não é uma adaptação de Allan Poe, Stevenson ou Benedictsson. Embora dialo-

gue com eles de maneira criativa e inteligente, é demasiadamente "infiel", no sentido preciso de Robert Stam: o da infidelidade como verdadeira vocação política.

^{*} Mariana Duccini é doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP), mestre pela mesma instituição e graduada em Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Atualmente é professora no Insper Instituto de Ensino e Pesquisa.

PAULINA

La patota

Santiago Mitre, 2015, Argentina/Brasil/França, 103', 16 anos.

Contra a vontade de seu pai, um importante juiz, Paulina abandona sua bem-sucedida carreira de advogada em Buenos Aires para se dedicar ao ativismo social em sua terra natal, na fronteira entre Argentina, Paraguai e Brasil. Após duas semanas trabalhando em um bairro marcado pela marginalização, ela é atacada por uma gangue. Apesar da brutalidade do ataque, Paulina não vai embora: decide se manter ainda mais firme em suas convicções e sobreviver, a qualquer preço. Uma releitura contemporânea do clássico do cinema argentino *La patota* (Daniel Tinayre, 1960).



Santiago Mitre (Buenos Aires, 1980) formou-se na Universidad del Cine. Foi corroteirista dos filmes de Pablo Trapero Leonera (2008), Abutres (Carancho, 2010) e Elefante branco (Elefante blanco, 2012), além de colaborar na escritura de diversas produções recentes, como Los salvajes (Alejandro Fadel, 2012). Codirigiu El amor – primera parte

(2005), e sua estreia solo na direção se deu com *El estudiante* (2011). Em 2013, realizou *Los posibles* junto ao coreógrafo Juan Onofri Barbato e à companhia de dança KM29.

Paulina estreou na Semana da Crítica do Festival de Cannes 2015 e levou o Grande Prêmio dessa seção. Participou de vários festivais pelo globo, entre eles o 68º Festival de Locarno, o 24º Festival Biarritz Amérique Latine e o 63º Festival de San Sebastián (onde recebeu o Prêmio Horizontes Latinos).



CARTOGRAFIA DA BARBÁRIE

por Julia Kratje*

Paulina, segundo longa-metragem do diretor de El estudiante, é, sem dúvida, um convite ao debate. Num contexto em que o cinema argentino redefine o estatuto do político, tornando-se menos explícito e declamatório que em outras épocas, a obra de Santiago Mitre é visivelmente política e politicamente problemática, ao mesmo tempo.

Remake do filme (homônimo, no título original) La patota, de 1960, dirigido por Daniel Tinayre e escrito por Eduardo Borrás, o argumento pode assim ser resumido: Paulina, uma jovem profissional, começa a dar aulas em uma escola da periferia, enquanto seu pai, um prestigioso juiz federal, se manifesta contra a decisão. Uma noite ela é violentada por um grupo de alunos e engravida. Contra todos os prognósticos, resolve perdoar seus estupradores, não abortar e voltar ao trabalho. Quais são os motivos dessas ações? Por que razão a protagonista, uma mulher independente, absolve os estudantes que a violentaram e continua com a gravidez? São perguntas que percorrem a produção. Com ares de filme noir, a denúncia de um sistema social considerado injusto põe em primeiro plano os mundos

em conflito: povo e elites, culturas populares e letradas, línguas nativas e línguas legítimas, sob uma racionalização que impõe inclusões e exclusões, distribui espaços, corpos, palavras.

Se, na versão original, a moral católica permitia explicar as decisões da abnegada Paulina, até ao ponto de sacrificar-se a si mesma em uma missão evangelizadora, no filme de Mitre o clima é muito diferente: na província de Misiones, perto da tríplice fronteira com Brasil e Paraguai, não há um preceito religioso que encadeie culpas e arrependimentos. Os conflitos se disparam em múltiplas direções, assim como os desvios da narração perfilam soluções adversas – o poder institucional da justiça, por um lado, ou a justica como produto de uma convicção individual, por outro.

A primeira cena (um plano sequência de oito minutos) oferece um panorama da situação: Paulina discute com o pai sobre seu futuro profissional. O pragmatismo personificado na voz da autoridade entra em confronto com o projeto idealista de coordenar uma oficina sobre formação política e cidadã em uma escola marginal.

Nos confins do Estado nacional, trama-se uma forma particular de crime que escapa a qualquer esquema lógico. O uso predominante de flashback oferece ao espectador uma pista para compreender as ações violentas sobre Paulina e sobre outras mulheres: estamos ante a mise en scène de uma mística viril. A patota, próxima à natureza turbulenta da geografia local, aparece representada como uma aglomeração perigosa e incontrolável; ameaçada pela presença vigorosa de um brasileiro, recorre ao estupro como uma forma bestial de vingar uma infidelidade.

Por outro lado, descobrir por que motivos Paulina reage com indulgência não é uma tarefa simples, levando em consideração que a personagem dispõe do privilégio da palavra: o filme enfoca de perto suas tentativas de aproximar-se dos estupradores com propósito educador, mas, ao final, deixa aberta a incerteza. A frustração sucessiva de seus planos – em primeiro lugar, o de formar os cidadãos locais; em segundo, o de reunir-se com seu estuprador – mostra as dificuldades práticas de uma empreitada romântica. Porém, insistimos: qual é o motor das decisões de Paulina?

Na busca de uma linguagem em comum, o paternalismo de Tinayre dava voz aos rapazes da gangue, marcava suas tensões, expunha seus matizes frente à culpa e, inclusive, era um deles que entregava uma prova na qual declarava de próprio punho sua responsabilidade. A cultura letrada, e a palavra em um sentido amplo, era a ficção que dava sentido aos esforços do apostolado cívico. Despojada de suas margens urbanas e integrada à paisagem incitante da selva *misionera*, a gangue de Mitre se move tangencialmente. Sua fonética espreita, seu olhar espreita, ou melhor dito: apontam. Apontam Paulina como objeto de desejo, apontam a ex-namorada de Ciro, o líder da gangue, como vítima de uma represália. O contato que o olhar e as palavras sugerem torna ainda mais evidente a distância intransponível entre o universo de Paulina e o dos outros. "Rapazes, vamos ver quem abre a boca", pergunta Paulina. Opacidade da linguagem, os alunos falam entre si em guarani, uma barreira que a protagonista decide não cruzar.

Divisões sedimentadas: de um lado, o som, os instintos, a natureza; de outro, os símbolos, a razão, a sociedade. Como resolver essas clivagens? A resposta do filme de Mitre consiste em uma afirmação do poder transformador das convicções pessoais. O núcleo argumental de *La patota* de Tinayre também se construía a partir das convicções de Paulina, quem via a si mesma sob a máscara negra do suplício, como a encarregada de uma missão arrabaldeira. Ilustração ou religião, Mitre anuncia a inconsistência de roteiro dessas premissas em tempos contemporâneos e traduz a convicção religiosa sob o código do político. Enquanto em Tinayre sua visão cristã justificava a diferença de classes, a humilhação de uma filha de juiz em uma escola pública suburbana, o estupro e o perdão, culminando na conversão da gangue, no *remake*, o subjetivismo, desprendido de todo o arraigamento social, parece circunscrever-se à rebeldia, sob os termos de uma política idiossincrática.

Figura rebelde, que se desvia do caminho do pai, o personagem principal do filme de Mitre adota, depois do estupro, uma mudança de atitude. Silenciosa, solipsista, parece desprender-se dos laços de solidariedade com outras mulheres. Inclusive, podemos arriscar, com o espectador construído em chave de gênero. Da irmandade impossível à empatia improvável, Paulina se solta quando era o nó em que convergia certa consciência crítica da misoginia.

O político aparece como um projeto impossível: devido ao perfil

antissocial, pulsional, brutal da gangue, que se repete no interior da prisão, nas mãos da polícia que viola os direitos dos violadores encarcerados. Os conflitos sociais terminam absorvidos pelo entorno selvagem; a força coletiva se dissolve no impulso insondável da heroína. Nada resume melhor que a sequência final: na desolada natureza *misionera*, no serpenteante caminho da selva, o futuro se torna primeiro plano, o horizonte é devorado pelo rosto de Paulina.

(Tradução de Letizia Osorio Nicoli)

^{*} Julia Kratje é graduada e licenciada em Comunicação Social. Mestre em Sociologia da Cultura. Doutoranda em Ciências Sociais no Instituto de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) e bolsista do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

ESPECIAL:

MARCO BECHIS



GARAGEM OLIMPO

Garage Olimpo 1999, Argentina/Itália/França, 98', 14 anos.

Garagem Olimpo é uma das produções mais marcantes e discutidas sobre a violência de Estado nos anos de exceção vividos pela Argentina entre 1976 e 1983. O filme reconstrói a rotina existente nos centros clandestinos de detenção – e o caráter burocrático da máquina de matar – através da jornada de Maria, jovem professora em um projeto social e militante de esquerda que é sequestrada.

FILHOS

Figli/Hijos 2001, Argentina/Itália, 92', livre.

O jovem Javier vive uma vida confortável em Milão. De repente, tudo é desestabilizado pela presença insistente de Rosa, uma argentina que aparece inesperadamente dizendo ser sua irmã. Ela traz notícias desagradáveis nas quais Javier se nega a acreditar, mas a dúvida acaba atormentando-o e mudando sua vida para sempre. Enquanto *Garagem Olimpo* se dedica a pensar a morte daqueles que lutaram contra a ditadura, *Filhos* investiga o que aconteceu com as vidas que eles deixaram.



O RUMOR DA MEMÓRIA

El ruido de la memoria 2015, Argentina/Itália, 58', 12 anos.

Vera Vigevani Jarach nasceu na Itália e fugiu para a Argentina em 1939 por conta da II Guerra. Sua pungente história sintetiza dois horrores: o Holocausto e a última ditadura militar desse país sul-americano. Ela perdeu o avô, assassinado em Auschwitz, e também sua filha Franca, desaparecida aos 18 anos, em 1977. Bechis se aproxima com enorme sensibilidade dessa história de aviões (que jogam corpos) e de trens (que transportam prisioneiros), ligando-a com sua própria experiência durante o período de exceção na Argentina.



Marco Bechis (Santiago do Chile, 1955) cresceu entre São Paulo e Buenos Aires e, em 1977, foi preso e detido em um dos centros clandestinos da ditadura argentina. Deportado por razões políticas, estabeleceu-se em Milão, passando alguns períodos em Nova York, Los Angeles e Paris. Trabalhou como fotógrafo, videomaker e dirigiu diversos

curtas nos anos 1980. Em 1982 realizou a videoinstalação *Desaparecidos*, ¿dónde están?, acerca de um campo de concentração na Argentina – trabalho do qual extraiu material para o que se tornaria *Garagem Olimpo*. *Alambrado* (1991) é seu primeiro longa, seguido por *Luca's film* (1997), o já citado *Garagem Olimpo* (1999), *Filhos* (2001), *Terra vermelha* (2008), *Il sorriso del capo* (2011), *Tekoha* (fragmento do filme coletivo *Mundo invisível*, de 2012) e *O rumor da memória* (2015).

MARCO BECHIS E AS MEMÓRIAS DA DITADURA ARGENTINA

por Patrícia Machado*

O mar é atravessado do alto, em velocidade. O motor do avião produz um barulho perturbador. O mar, o avião, o som do motor são elementos visuais e sonoros que entrelaçam e estão fortemente presentes nas narrativas de *Garagem Olimpo*, *Filhos* e *O rumor da memória*, três filmes em que o cineasta Marco Bechis toca profundamente no tema da memória das vítimas da ditadura militar argentina. Entre 1976 e 1983, tempo de vigência da repressão, 30 mil pessoas desapareceram no país. Grande parte foi jogada ainda viva ao mar, do alto de aviões comandados pelos militares.

Bechis escapou desse destino por pouco. Aos 20 e poucos anos, foi preso e levado para um dos Centros Clandestinos de Detenção (CCDS) que compunham o sistema concentracionário instalado no território argentino. Foi torturado, mas conseguiu escapar da prisão e da morte por conta da nacionalidade italiana. A partir dos anos 1980, atuou entre aqueles que lutaram pelos direitos humanos, pelo fim da impunidade e pelo reconhecimento da natureza criminosa dos representantes da ditadura. Bechis também fez do cinema um espaço de luta política ao realizar filmes, baseados nos testemunhos de sobreviventes e familiares dos desaparecidos, que se propuseram a expandir o debate público para tentar curar as feridas do passado.

Diante dessa missão, é colocado o desafio: como elaborar a memória desse passado violento? De que modo transformar em matéria sensível o que a ditadura quis ocultar e apagar da história? De modos diferentes, os três filmes criaram imagens e sons que remetiam às torturas, assassinatos e desaparecimentos, imagens que entrariam no imaginário coletivo e ajudariam a constituir uma memória pública do período. Em *Garagem Olimpo* e *Filhos*, realizados com apenas dois anos de diferença, são reveladas duas faces cruéis do plano sistemático de repressão e aniquilação. De um lado, os métodos de prisão, tortura e ocultação do destino das vítimas. Do outro, as consequências da ditadura para a geração seguinte: os filhos dos militantes desaparecidos, muitas vezes entregues para outras famílias,

que desconheciam suas origens, seus antepassados.

As paredes sujas da prisão, o sangue e suor dos corpos violentados, a frieza dos agentes que se revezavam entre partidas de pingue-pongue indicam a prática das torturas em homens e mulheres, as quais não foram encenadas. As cenas de trabalho forçado, de encarceramento, do desgaste das vítimas em *Garagem Olimpo* apontam para o modo de funcionamento de um centro clandestino de detenção. O espectador experimenta a sensação de sufocamento e impotência das vítimas através da jornada de uma jovem idealista que foi presa no início da ditadura por conta do trabalho voluntário de alfabetização de pessoas pobres. No centro de detenção, escondido em pleno coração da cidade, os gritos de dor durante as sessões de tortura eram abafados pelo alto volume do rádio que escapava pelos buracos dos bueiros, nas ruas onde a vida seguia normalmente.

Em Filhos, é a mensagem de uma jovem desconhecida que vai levantar no personagem principal, um burguês italiano que se diverte praticando paraquedismo, a suspeita sobre quem são de fato seus verdadeiros pais. A ausência de fotos da gravidez da mãe, a tensão do pai quando toca no assunto e o conhecimento de uma história distante, que se passou na Argentina há alguns anos, afetam drasticamente a vida dele. Na narrativa, o retorno do barulho do avião, da bolinha de pingue-pongue, das ondas do mar remetem o espectador a *Garagem Olimpo*. Só que, dessa vez, não se trata de reconstituir o passado, mas sim investigar os efeitos do que se passa no presente.

Mais de uma década depois de *Filhos*, o cineasta produz um documentário que vai dialogar e, por vezes, entrar em disputa com essas imagens ficcionais. Em *O rumor da memória* Bechis conta, pela primeira vez, a própria experiência da prisão em um centro clandestino. No entanto, a narrativa não se concentra no relato em primeira pessoa e no movimento documental argentino que passou a apostar fortemente nessa proposta para elaborar as memórias da ditadura, como já demonstrou a pensadora Beatriz Sarlo no livro *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. ¹

¹ SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo/Belo Horizonte: Companhia das Letras/Editora da UFMG, 2007.

O filme narra a história de Vera Vigevani Jarach, uma judia-italiana que escapou para a Argentina fugindo do nazismo, no final da década de 1930, e que viveu a terrível experiência, anos depois, de ver a filha de 18 anos desaparecer nos primeiros tempos da repressão no país sul-americano. Bechis e Vera se conheceram vinte anos antes da realização do documentário, durante o julgamento dos militares argentinos acusados de cometer crimes contra os direitos humanos durante a ditadura. Guardavam em comum as dores provocadas pela violência do Estado e o desejo de punir os criminosos. Ao longo do filme, Vera percorre lugares por onde a filha passou, entre eles um centro clandestino, e encontra pessoas que trouxeram pequenos fragmentos, lembranças que tornaram possível reconstituir parte da história oculta pelas Forças Armadas. No entanto, O rumor da memória não se limita às memórias da ditadura. A história do avô que morreu em Auschwitz e as lembranças do comboio que partia de Milão levando os judeus para os campos de extermínio são retomadas. Vera é, assim, a linha a ligar duas tragédias históricas que, como procura mostrar a obra de Bechis, devem ser rememoradas, elaboradas para, justamente, jamais serem esquecidas.

^{*} Patrícia Machado é doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com passagem pela Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (estágio de doutorado sanduíche). Publicou artigos em revistas do campo da comunicação e capítulos de livros sobre as relações entre cinema e ditaduras. Pesquisa temas voltados para o documentário, as imagens de arquivo e as políticas de memória.

CHIQUITOS E CHIQUITAS

MOSTRA INFANTIL



BASICAMENTE UM POÇO

Básicamente un pozo Grupo Humus, 2009, Argentina, 70', livre.

O professor de uma escola primária tem uma ideia absurda mas cientificamente coerente para demonstrar a existência do movimento constante. Seu plano consiste em fazer um poço que chegue até o outro lado da Terra. Assim, disfarçará este sonho de trabalho escolar, envolvendo seus alunos e todo o povoado em sua deliciosa e cômica obsessão que atrai e abisma cada segundo do filme.



Humus é um coletivo de artistas dedicado à produção de conteúdos audiovisuais. Formado em 2004, em Buenos Aires, combina integrantes procedentes das artes plásticas, da música, do teatro e do cinema: Agu Grego (Cipolletti/Río Negro, 1983), Ber Chese (Cipolletti/Río Negro, 1981), Ignacio Laxalde (Coronel Vidal/Buenos Aires, 1980) e Federico Barroso Lelouche (Tres Arroyos/

Buenos Aires, 1981 – que já não faz parte do Humus mas esteve na realização do longa de 2009). Além de *Basicamente um poço* (que ganhou o Prêmio do Público no Baficito, seção infantil do BAFICI, em 2009), o grupo dirigiu inúmeros curtas exibidos e reconhecidos em festivais do mundo todo, além de programas para a televisão.

UMA PÁ NA MÃO E UMA MAÇÃ NA CABEÇA. OU DE COMO FAZER CINEMA UTOPICAMENTE

por Lúcia Monteiro*

Quão utópico lhe parece que quatro amigos, na faixa dos 20 anos, decidam começar a fazer cinema meio que por diversão e, munidos de uma Super8 e uma mini-DV, conquistem com seus curtas-metragens prêmios em importantes festivais? Soaria mais improvável ainda se eu contasse que eles se organizam em um coletivo em que tudo é decidido de maneira colaborativa e que eles se revezam nas diferentes tarefas – do roteiro à música, da produção à direção, da fotografia à montagem? Mais: você acreditaria se eu dissesse que, em 2009, esse grupo consegue rodar seu primeiro longa-metragem, e que o filme é selecionado para festivais em países como Colômbia, Chile, Singapura, Bangladesh, Espanha, Equador e Estados Unidos, além da Argentina, país de origem dos quatro amigos?

Pois saiba que tudo o que está escrito no parágrafo acima é verdade, e faz parte do currículo do coletivo Humus. O grupo, como você já deve ter percebido, vem desafiando absurdos há mais de dez anos. Seu primeiro longa-metragem, *Basicamente um poço*, conta a história de um professor de língua que não tem medo das ideias malucas que brotam de sua cabeça – do mesmo modo que seus criadores, Ber Chese, Fede Barroso Lelouche, Nacho Laxalde e Agu Grego (sim, como se tudo já não fosse suficientemente inverossímil, esses são os nomes dos cineastas fundadores do Humus).

É tarde da noite e o professor está fechado em sua oficina. Vê a bandeja de comida em sua mesa e, ao tentar comer, esbarra em uma maçã, que cai no chão. O lance lembra a lenda que envolve a descoberta da gravidade por Isaac Newton – uma maçã teria caído na cabeça do cientista inglês que, assim, deu-se conta da força que atrai todos os objetos para o centro da Terra. O professor então encontra um globo terrestre escondido em uma de suas estantes e pensa: "Se eu furar um poço aqui em minha cidade que seja profundo o bastante para chegar ao outro lado da Terra, os objetos serão ao mesmo tempo atraídos e expelidos". Para testar na prática esse pa-

radoxo gravitacional, o professor convida seus alunos e um outro professor, seu amigo. Essa é a aventura narrada por *Basicamente um poço*.

Já na abertura fica claro que tudo no filme é feito segundo a mesma receita que move o protagonista: uma dose de utopia, outra de diversão, e imaginação à vontade. Não se trata de fabricar cenários com altos investimentos nem de produções luxuosas, muito pelo contrário. Basicamente um poço mostra como é possível dispor dos recursos existentes de maneira criativa e inteligente. Assim, um plano-sequência mostra, num desvio, o nome do coletivo Humus bordado no guardanapo que o professor usa para limpar a boca enquanto janta em sua oficina; outro movimento de câmera mostra os nomes dos atores escritos na forma da brincadeira de "ligar os conjuntos", colado sobre um caderno. E assim por diante.

Tudo bem que alguns elementos da história parecem impossíveis. Como pode o professor chegar ao centro da Terra e mandar um bilhete para os alunos que, da superfície, enviam-lhe um sanduíche de linguiça? Ou, de dentro do poço, conseguir comunicar-se com sua mulher por um telefone de lata? Mais importante do que apontar cada uma das impossibilidades físicas que o filme desafia é embarcar com ele nas divertidas aventuras que vão surgindo – e sofrer junto nos momentos de desânimo, que também existem, é lógico. Esse espírito de diversão envolve não somente os espectadores, mas todos que participam da realização do filme. Na cena em que os alunos e seus pais fazem um churrasco enquanto o professor e seu amigo trabalham no poço, dá para ver que aquilo se transformou em uma verdadeira festa, com música boa, dança, comida apetitosa.

Basicamente um poço compartilha do clima que imperava à época do surgimento do cinema. Antes de existir o que mais tarde foi chamado de a "Sétima Arte", inventores certamente mais malucos que o professor do filme trabalharam em engenhocas de nomes esquisitos – praxinoscópio, fenaquistiscópio, etc. – com o objetivo de reproduzir o movimento em imagens e entreter adultos e crianças em feiras parecidas com os parques de diversões de hoje em dia. Sim, o que fazem o professor e os realizadores do coletivo Humus é, cada um a sua maneira, reinventar o cinema.

^{*} Lúcia Monteiro é doutora em Estudos Cinematográficos pela Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3 e pela Universidade de São Paulo (USP). Trabalhou como professora visitante na Universidad de las Artes, em Guayaquil, Equador, e como professora assistente do curso de cinema da Universidade Sorbonne Nouvelle, em Paris, França. Em parceria com Philippe Dubois, é co-organizadora do livro *Oui, c'est du cinéma/Yes, it's cinema* (2008). É autora de uma série de artigos sobre a estética do cinema e do audiovisual, sobre a catástrofe no cinema e sobre cinema latino-americano.



COLETÂNEA DE CURTAS DE JUAN PABLO ZARAMELLA

A LUVA

El guante 2001, Argentina, 9'54".

Um homem recebe misteriosamente uma estranha caixa com uma luva dentro. A partir desse momento, passará a fazer parte de um plano que mudará sua vida.

VIAGEM A MARTE

Viaje a Marte 2004, Argentina, 16'13".

Antonio é um garoto que quer ir a Marte. Por sorte, seu avô sabe como chegar lá.

LAPS₀

Lapsus 2007, Argentina, 3'24".

A curiosa aventura de uma freira no lado mais escuro de seu mundo.

NA ÓPERA

At the opera 2010, Argentina, 1'01".

Uma noite realmente emocionante na ópera.

DESAFIO À MORTE

El desafío a la muerte 2011, Argentina, 3'30".

O Fahaki Ayunanda enfrenta uma das provas mais difíceis de sua vida.

HOTCORN!

Hotcorn! 2011, Argentina, 1'05".

As incríveis habilidades de um homem do campo.

LUMINARIS

Luminaris

2011, Argentina/França, 6'15".

Em um mundo controlado e programado pela luz, um homem comum tem um plano que pode mudar a ordem natural das coisas.



Juan Pablo Zaramella (Buenos Aires, 1972) é diretor e animador independente. Formado no Instituto de Cine de Avellaneda, começou sua carreira profissional fazendo curtas que atraíram a atenção de agências e produtoras, o que o leva a dirigir publicidades para todo o mundo. Paralelamente, realiza ilustrações para diferentes meios, obtendo numerosos prêmi-

os da Society for News Design. Seus curtas ganharam três vezes o Cóndor de Plata (prêmio que corresponde à versão argentina do Globo de Ouro), além de centenas de reconhecimentos internacionais. Em 2010, o Festival Internacional de Animação de Annecy apresentou uma retrospectiva de sua obra.

JUAN PABLO ZARAMELLA, UM ANIMADOR DE HISTÓRIAS

por Jennifer Jane Serra *

O cinema de animação tem o potencial de tornar visível tudo o que imaginarmos, mesmo o que não existe, uma habilidade que justifica a origem de seu nome: animar significa "dar alma ou vida a alguma coisa". Essa é a especialidade do cineasta Juan Pablo Zaramella que, com um humor particular, dá vida a um universo fantástico de histórias lúdicas, surrealistas ou mesmo insólitas. De um garotinho que sonha em visitar outro planeta a um homem que deseja se libertar de um mundo opressor, vemos materializadas na tela a imaginação e a genialidade desse prestigiado animador argentino, uma das referências mundiais em stop motion, técnica de animação em que o movimento é construído quadro a quadro, através da manipulação de materiais, objetos e até de pessoas.

Formado como diretor de cinema de animação no Instituto de Cine de Avellaneda, Zaramella começou sua carreira ainda na adolescência como cartunista, realizou vídeos publicitários e trabalhou com ilustrações e infografias até se tornar um animador independente notável. Ele traz em seu currículo o prestígio de ganhar uma retrospectiva de sua obra no mais importante festival de cinema de animação do mundo, o Festival de Annecy (França), e o mérito de ter sido o diretor mais premiado com um curta-metragem, recebendo mais de 300 prêmios internacionais com *Luminaris*, além do sucesso obtido com seus outros filmes.

A presente coletânea é uma homenagem a esse animador da imaginação, com a exibição de curtas-metragens que o tornaram conhecido pelo uso de animação com plasticina (claymation, popularmente conhecida como animação com massinha), como Desafio à morte (2001), Viagem a Marte (2004) e Na ópera (2010) e da técnica de animação de atores, chamada pixilation, empregada nos filmes A luva (2001), Hotcorn! (2011) e Luminaris (2011). A mostra também inclui Lapso (2007), feito com animação gráfica, uma prova de que Juan Pablo Zaramella mantém seu talento com ilustrações.

Sucesso de crítica e de público, suas produções se destacam por apresentar narrativas originais e bem-humoradas combinadas com perfeccionismo técnico e domínio da linguagem cinematográfica, conformando um cinema que é sofisticado, mas também acessível. Se seus filmes mais infantis, como *Viagem a Marte*, nos transportam ao tempo da infância inocente, seus trabalhos mais adultos, como *Hotcorn!*, apresentam a malícia com leveza, recorrendo a um humor espirituoso. Assistir aos filmes de Juan Pablo Zaramella é ter uma experiência fascinante que anima, também, nosso espírito.

^{*} Jennifer Jane Serra é doutoranda em Multimeios na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Formada em Produção Cultural pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), tem mestrado em Multimeios também pela UNICAMP. Atualmente pesquisa o documentário animado e sua produção no Brasil.



RODÊNCIA E O DENTE DA PRINCESA

Rodencia y el diente de la princesa David Bisbano, 2013, Argentina/Peru, 87', livre.

História de aventuras e amor do ratinho Edam, atrapalhado aprendiz de feiticeiro, e da bela e segura ratinha Brie. Juntos, eles terão que enfrentar os mais diversos perigos para obter o poder que é dado pelo dente de uma princesa humana e, assim, derrotar o exército de ferozes ratazanas comandado pelo malvado Rotex, que invade Rodência, o pacífico reino dos ratinhos, para dominá-los e ficar com seu tesouro. No meio do bosque, o amor e o rancor vão se enfrentar.



David Bisbano (Buenos Aires, 1974) estudou direção e direção de fotografia na Escuela Superior de Cinematografía. Trabalhou em publicidade, filmou curtas experimentais e fez parte do Departamento de Arte da Pol-ka, célebre produtora de cinema e TV. Dirigiu os longas *B* (corta) (2004), María y Juan (no se conocen y simpatizan) (2005) e Valentino y el clan

del can (2008), coprodução entre Argentina e Peru que abriu caminho para a realização de *Rodência* e o dente da princesa, premiado como Melhor Filme Infantil no 15º BAFICI – Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente e lançado em diversos países.

UMA FÁBULA LATINO-AMERICANA

por Daniela Ramos*

Rodência é o nome dado a um reino fantástico que compreende uma enorme floresta, ora se esparramando por cadeias montanhosas, ora por extensas planícies e construções suntuosas. Um lugar pacífico, onde vive Edam, um pequeno e desastrado ratinho camponês, aprendiz de mago, que precisa lutar contra a própria descrença em seu potencial mágico. A inseparável amiga Brie é um exemplo de confiança e otimismo, virtudes tão necessárias a Edam, o qual – juntamente com dois nobres guerreiros, Gruyère e Roquefort, e a ajuda do mago ancião Blue – deverá proteger o reino contra as maldades do vilão Rotex, que planeja roubar o tesouro de Rodência. A essência de *Rodência e o dente da princesa* é a fábula, haja vista que a narrativa conta especialmente com ratos dotados de emoção que enfrentam as vicissitudes da existência humana com ingenuidade e muito humor.

Cada uma das escolhas empreendidas nesse longa-metragem atende a um propósito maior e, de certa forma, ousado: transformar a América Latina num reino. Em outras palavras, Bisbano precisaria ser renovador, haja vista que o design e a estética estadunidenses da Disney Studios ainda são parâmetros para grande parte dos espectadores quando se trata da animação de seres antropomórficos e contos de fadas.¹

Para tanto, dentre a equipe de produção é significativa a diretiva empreendida pelo roteiro e pela direção de arte ao buscarem, meticulosamente, elementos definidores do universo cultural latino-americano, que se exibem desde a modelagem virtual dos cenários aos minuciosos detalhes de objetos de cena, como as texturas das roupas dos personagens.

¹ Sobre a história e as diferentes técnicas de produção da animação, bem como as circunstâncias e conquistas criativas que levaram Walt Disney ao prestígio alcançado no mercado cinematográfico, sugere-se consultar a publicação *Arte da animação: técnica e estética através da história*, de Alberto Lucena Barbosa Júnior, publicada pela Editora Senac de São Paulo.

O roteiro pauta-se em uma relação muito particular que o idealizador mantém com sua cultura de formação. Num movimento tradutório e criativo, o diretor incorporou ao argumento do filme um conto advindo da tradição popular da América Hispânica.

Em todo o mundo existem lendas em que figuram os ratos, nas quais são peças centrais da narrativa ou peças participantes do fato. Aliás, o rato sintetiza um símbolo duplo, ao passo que surge nas culturas quer como figura protetora, quer como criatura impiedosa e disseminadora de pragas.

Há um mito muito peculiar que circula entre as regiões da Espanha e por todos os países influenciados por essa cultura. Trata-se da lenda do Ratinho Pérez ou Rato dos Dentes (*Ratoncito Pérez* ou *Ratón de los Dientes*). A história tem suas raízes na Espanha do século XIX, na corte de Madrid, durante o reinado de Alfonso XII. Conta-se que o príncipe Alfonso XIII (na época com oito anos de idade), cuja mãe havia carinhosamente apelidado de Buby, ao passar pela experiência da perda do primeiro dente, foi acalentado com um presente: um conto fantástico criado pelo jesuíta Luis Coloma Roldán.

A historieta narra o inusitado encontro entre o Rei Buby I e um rato muito especial, cuja família abrigava-se nas redondezas do Palácio Real. O pequeno rei, ao perder seu primeiro dente, resolve deixá-lo embaixo do travesseiro a fim de conhecer o famoso Ratinho Pérez, popular entre as crianças por sua prática de trocar dentes bem tratados por presentes. Dado o encontro, o rei pede ao rato que permita acompanhá-lo por Madrid para conhecer melhor o seu trabalho, ao passo que o roedor lança-lhe um feitiço transformando-o também em um rato. Pérez leva Buby a observar um lado da urbe que o pequeno rei desconhecia: aquele em que habitam os famintos e os desfavorecidos. Mas a jornada se interrompe e o menino desperta. Depois dessa aventura, o Rei Buby I passa a criar leis em benefício dos desprovidos madrileños.

No roteiro, Bisbano inverte a relação: não são os pequeninos que projetam sua ansiedade na fantasia da recompensa dada pelo fictício rato, mas são os humanos que podem salvar um reino fantástico. Talvez, seja essa a grande metáfora (ou moral) do filme: a possibilidade de se educar um olhar para a América Latina, vendo-a como um reino a ser desvendado.

Para adensar tal proposta, há que mencionar o cuidado com a pesquisa iconográfica. Para compor Edam, Bisbano recorre a uma fusão cultural: para caracterizá-lo como aprendiz, o diretor opta pela veste talar, a indumentária típica dos magos, cuja origem remonta aos trajes usados pelos sacerdotes na Roma Antiga, fato que, provavelmente, levou o imaginário contemporâneo a perpetuar

à imagem do bruxo a mesma túnica larga e comprida. Já no chapéu de Edam se indicia o mágico latino-americano. O diretor aborta o emblemático chapéu cônico dos magos optando por um gorro muito característico do povo peruano: o *chullo*. O capuz que possui as pontas laterais mais compridas (orelhas) como estratégia de proteção ao frio insere comicidade à figura de Edam, uma vez que o *chullo* do atrapalhado ratinho deixa à mostra suas salientes e redondas orelhas. Os motivos geométricos que contornam o adorno lembram os temas abstratos dos povos andinos pré-colombianos, especialmente os incas.

A cultura inca irradia por todo o longa-metragem: desde a forma piramidal do Palácio Real – que foge ao estilo medieval da representação dos castelos – aos ornatos de seu interior, tais referências estão explícitas em duas interessantes cenas: em uma delas, dois homens do povoado montam as peças de uma maquete que reporta à cidade de Machu Picchu; em outra, acompanha-se num sobrevoo a colcha estampada sobre a cama da "princesa" humana, cujos motivos lembram a tapeçaria inca *tocapu*. ² Soma-se a isso a referência à paisagem andina, especialmente os altiplanos, que se destacam nas cenas quando as montanhas emolduram os enquadramentos. Além disso, o tesouro de Rodência é uma moeda dourada – outro elemento que ressalta as manifestações da arte inca, a qual se destacou entre os povos pré-colombianos pelo domínio da ourivesaria.

Bisbano surpreende e rompe com as expectativas de quem prevê na animação mais um conto de fadas. Se, por um lado, as crianças se identificarão com a fábula descobrindo os dois lados de uma mesma moeda, ou no trocadilho do mago Blue quando diz que "os humanos não são todos maus, da mesma forma que os ratos não são todos bons", por outro ficarão admiradas ao descobrir nas telas uma cultura rica e fascinante – no entanto, pouco explorada pela animação cinematográfica.

* Daniela Ramos é mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e professora de História da Arte na Faculdade São Luís (FESL).

² Trata-se de uma espécie de linguagem gráfica presente nos trabalhos têxteis dos povos incas. De acordo com Blenda Femenias (em *Tudo sobre moda*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013), não há um consenso quanto ao significado do *tocapu* (*t'oqapu*), a não ser o de sua estrutura esquemática e geométrica que lembram pequenos carimbos retangulares cujas formas não se repetem, mas se serializam em um efeito arrebatador.

FICHA TÉCNICA

PRESIDENTA DA REPÚBLICA
DILMA ROUSSEFF

MINISTRO DA FAZENDA NELSON BARBOSA

PRESIDENTA DA CAIXA MIRIAM BELCHIOR

EQUIPE

REALIZAÇÃOOLIVER PRODUÇÕES

IDEALIZAÇÃO E COORDENAÇÃO GERAL NATALIA CHRISTOFOLETTI BARRENHA

CURADORIA

MARCELO PANOZZO NATALIA CHRISTOFOLETTI BARRENHA

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

PRODUÇÃO EXECUTIVA FABIANA AMORIM

PRODUÇÃO DE FILMES
MARINA DA COSTA CAMPOS

PRODUÇÃO LOCAL BUENDÍA FILMES FERNANDA TEIXEIRA ASSISTENTE DE PRODUÇÃO MALU TOSTES

PROJETO GRÁFICO E WEBSITE

VINHETA GRUPO KINO-OLHO

ASSESSORIA DE IMPRENSA MAIS E MELHORES PRODUÇÕES ARTÍSTICAS

COMUNICAÇÃO E MARKETING SEVEN STAR

TRADUÇÃO E LEGENDAGEM 4ESTAÇÕES DANIEL MAGGI BALLIACHE

AUDIODESCRIÇÃO NARA MONTEIRO

SESSÕES COMENTADAS

MARCELO PANOZZO

MARÍA CELINA IBAZETA

MARINA CAVALCANTI TEDESCO

MARINA DA COSTA CAMPOS

NATALIA CHRISTOFOLETTI BARRENHA

PATRÍCIA MACHADO

VINICIOS BIREIRO

CATÁLOGO

COORDENAÇÃO EDITORIAL NATALIA CHRISTOFOLETTI BARRENHA AUTORES

DANIELA RAMOS
GONZALO AGUILAR
JENNIFER JANE SERRA
JULIA KRATJE
LÚCIA MONTEIRO
MARÍA CELINA IBAZETA
MARIANA DUCCINI
MARÍLIA-MARIE GOULART
MÔNICA BRINCALEPE CAMPO
NATALIA CHRISTOFOLETTI BARRENHA
PABLO PIEDRAS
PATRÍCIA MACHADO
REGIANE ISHII
RODRIGO RIBEIRO BARRETO
ROMÁN SETTON

TRADUÇÃ0

LETIZIA OSORIO NICOLI NATALIA CHRISTOFOLETTI BARRENHA

REVISÃO

MARINA DA COSTA CAMPOS PAULA NOGUEIRA RAMOS

AGRADECIMENTOS

AGUSTINA LLAMBI CAMPBELL
AGUSTÍN MASAEDO
ALEJANDRO DE GRAZIA
ALEJANDRO SÁNCHEZ HURTADO
ALEXANDER MELLO
ALEXANDRE MARTINS
ANA LÚCIA OLIVEIRA DA SILVA
ANA LUIZA BERABA

ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL CARLA MAIA CARLOS MAGARIÑOS FERNANDA MIGUEZ BASTOS FLÁVIA MACHADO FRANCESCO NARRACCI JÔ SERFATY LINEKER OLIVEIRA MATEUS NAGIME NAIRA CHRISTOFOLETTI SILVEIRA ROSA MARTÍNEZ RIVERO VINÍCIUS BRUM

E a todos os realizadores produtores e distribuidores que confiaram seus filmes à mostre *Histórias extraordinárias*

WENDEL YOKOYAMA

YVES MOURA

PRODUÇÃO



PRODUÇÃO LOCAL



APOIO













PATROCÍNIO





A CAIXA está junto com o Brasil no combate ao mosquito.



PATROCÍNIO



