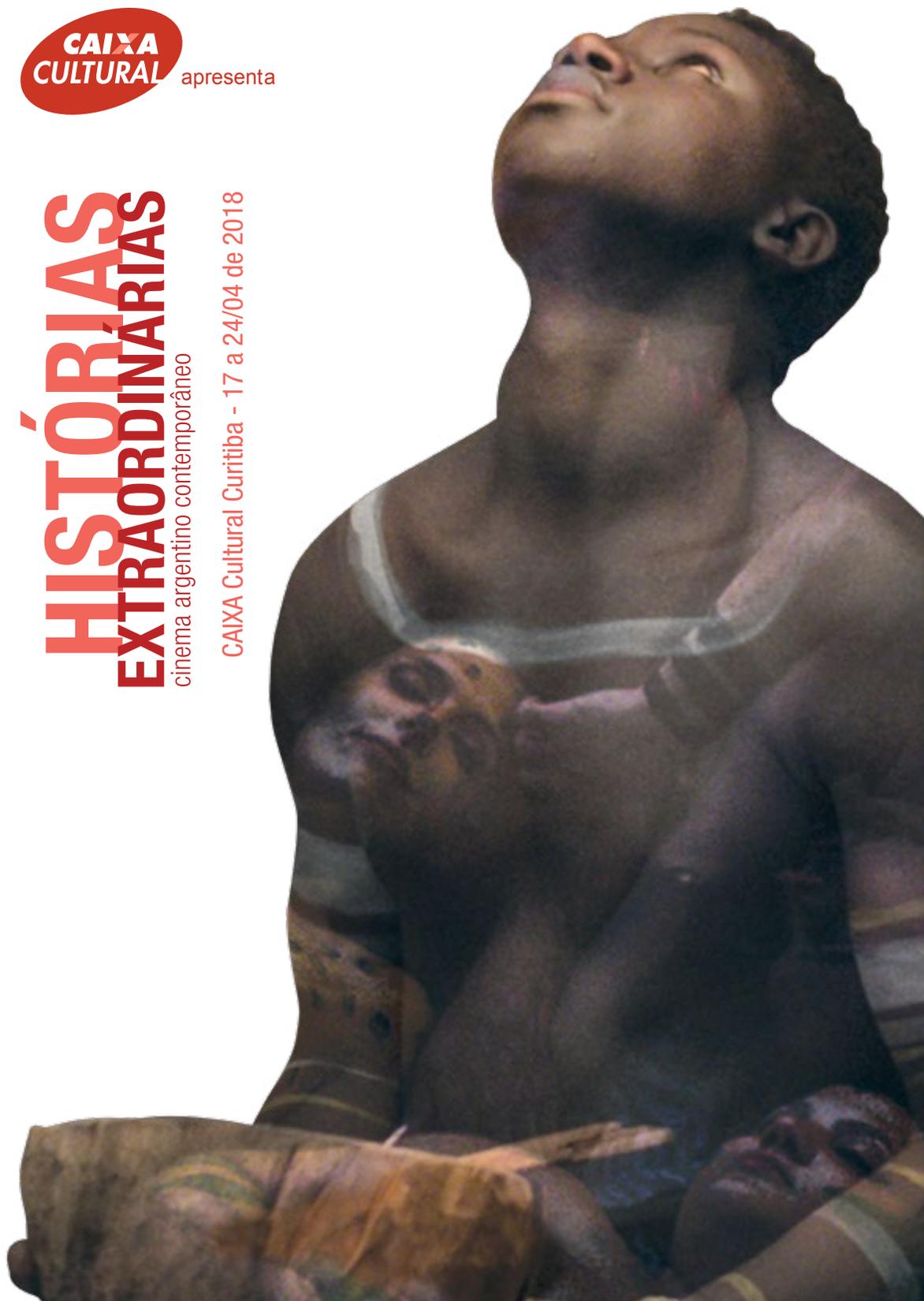


**CAIXA**  
**CULTURAL** apresenta

# HISTÓRIAS EXTRAORDINÁRIAS

cinema argentino contemporâneo

CAIXA Cultural Curitiba - 17 a 24/04 de 2018

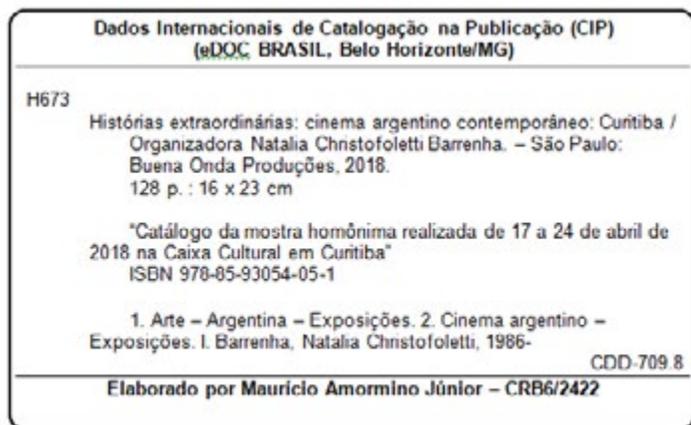




# HISTÓRIAS EXTRAORDINÁRIAS

cinema argentino contemporâneo

CAIXA Cultural Curitiba - 17 a 24/04 de 2018



[www.cineargentino.com.br](http://www.cineargentino.com.br)

ARTE DA CAPA: MONTAGEM COM IMAGENS DOS FILMES ZAMA E OS *DECENTES*.

EDIÇÃO COM 1000 EXEMPLARES. TODOS OS DIREITOS RESERVADOS.  
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. VENDA PROIBIDA.

#VivaMaisCultura

Acesse [www.caixacultural.gov.br](http://www.caixacultural.gov.br)  
Curta [facebook.com/CaixaCulturalCuritiba](https://www.facebook.com/CaixaCulturalCuritiba)

**CAIXA Cultural Curitiba**

Rua Conselheiro Laurindo, 280 – Centro

(41) 2118 5111

Ao longo de sua trajetória, a CAIXA tem se consolidado como empresa de sucesso e instituição genuinamente nacional, capaz de atuar em todo o território brasileiro, fazendo-se presente e melhorando as condições de vida em todos os municípios do nosso país.

Portanto, atuar na promoção da cidadania e do desenvolvimento sustentável do país, como instituição financeira, agente de políticas públicas e parceira estratégica do Estado Brasileiro, é a missão desta empresa pública cuja história visita três séculos da vida brasileira.

A participação efetiva da CAIXA no desenvolvimento de nossa nação realiza-se através de projetos de financiamento da infraestrutura e do saneamento básico das nossas cidades; da execução e administração de programas sociais do Governo Federal; da concessão de créditos a juros acessíveis e do financiamento habitacional a toda a sociedade, além de vários outros programas de largo alcance social.

No transcurso desta vitoriosa existência a CAIXA estreitou os laços e ampliou o compromisso com a sociedade brasileira e, além de seu papel de instituição financeira, passou a apoiar ações de valorização da cultura e da produção artística nacional.

Com o patrocínio à mostra **Histórias extraordinárias: cinema argentino contemporâneo**, a CAIXA reafirma seu diálogo aberto à sociedade e a disposição em democratizar o acesso aos nossos bens culturais. Acreditamos que este projeto é uma dessas ações que buscam fortalecer culturalmente os brasileiros, oferecendo ao público a apreciação de uma cinematografia vigorosa, mas que dificilmente alcança o circuito comercial no Brasil.

A CAIXA acredita, desta maneira, contribuir para ampliar as oportunidades de desenvolvimento cultural do nosso povo.

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL

# SUMÁRIO

## APRESENTAÇÃO

**6** O início, o fim e o meio  
Tudo de *nuevo* sob o sol

## MOSTRA PRINCIPAL

**22** A ideia de um lago  
Milagros Mumenthaler

**26** A longa noite de Francisco Sanctis  
Andrea Testa e Francisco Márquez

**32** As cinéphilas  
María Álvarez

**36** As lindas  
Melisa Liebenthal

**40** A vendedora de fósforos  
Alejo Moguillansky

**44** O futuro perfeito  
Nele Wohlatz

**48** Orione  
Toia Bonino

Os decentes  
Lukas Valenta Rinner

**54**

Pinamar  
Federico Godfrid

**60**

Uma irmã  
Sofía Brockenshire e Verena Kuri

**64**

FOCOS

Exibição especial

**68**

20 anos de *nuevo cine argentino*

**80**

Ana Katz

**108**

PROGRAMAÇÃO E EXPEDIENTE

Grade de horários

**125**

Ficha técnica e Agradecimentos

**126**



# O início, o fim e o meio

Tudo de *nuevo* sob o sol

por Natalia Christofoletti Barrenha\*



Sou fascinada pelo começo das coisas. Adoro descobrir de que forma as pessoas se conheceram, de onde nasceu uma ideia, como se partiu de tal lugar ou situação. Saber da gênese de um projeto e ver no que aquilo resultou. É inspirador acompanhar o rumo das coisas, se seguiram em frente ou pegaram algum desvio; é também empolgante pensar em todo um universo de possibilidades que algo atravessou até chegar a ser o que por fim é.

Dentre as anedotas de “ponto de partida”, tenho especial predileção por aquelas sobre filmes. Lembro, por exemplo, de quando li *Conversas sobre uma ficção viva*,<sup>1</sup> livro que transcrevia as atividades do projeto Ficção Viva II, realizado em Curitiba entre 2012 e 2013. O evento promovia encontros entre cineastas ibero-americanos consagrados e realizadores brasileiros com roteiros em desenvolvimento. O diálogo entre Lucrecia Martel e Marco Dutra sobre questões do longa deste junto a Juliana Rojas, cuja gestação apenas se iniciava, chamou especialmente minha atenção. Que delícia é retomar aquela conversa cheia de dúvidas, aquele fiozinho de trama, e assistir hoje a *As boas maneiras*, estreado no ano passado no Festival de Locarno.

Lucrecia Martel também está, de alguma forma, nas origens da mostra **Histórias extraordinárias**, conforme contei no catálogo de sua primeira edição,<sup>2</sup> realizada de 5 a 17 de abril de 2016 na CAIXA Cultural do Rio de Janeiro. A segunda edição teve lugar na mesma CAIXA Cultural do Rio, entre 7 e 19 de novembro de 2017, e é uma programação similar que trazemos à CAIXA Cultural de Curitiba.<sup>3</sup>

Foi pelas mãos de Martel, há quase dez anos, que enveredei pelos caminhos do cinema argentino: quando ela lançou seu terceiro longa-metragem, *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008), eu comecei a redigir um projeto de mestrado sobre sua obra, a qual me acompanhou por três anos e até hoje faz frequentes e surpreendentes aparições no meu cotidiano com seus personagens, imagens, alguns sons – como quando escutei a vizinha assistindo a

1 Marcelo Munhoz e Rafael Urban (Orgs.). Curitiba: Imagens da Terra Edições, 2013. Disponível em: [https://issuu.com/tambormultiartes/docs/livro\\_web](https://issuu.com/tambormultiartes/docs/livro_web).

2 Natalia Christofolletti Barrenha (Org.). “Histórias mínimas, selvagens, breves, extraordinárias: uma introdução” in *Histórias extraordinárias: cinema argentino contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Amigos, 2016. Disponível em: [http://buenaondaproducoes.com.br/pdfs/CATALOGO\\_HISTORIASEXTRAORDINARIAS.pdf](http://buenaondaproducoes.com.br/pdfs/CATALOGO_HISTORIASEXTRAORDINARIAS.pdf).

3 Agradeço a confiança da CAIXA Cultural na viabilização deste projeto, assim como a Marcelo Panozzo, parceiro de curadoria na primeira edição e uma das pessoas que mais me motivou a colocar a ideia no papel e, posteriormente, torná-la realidade.

*A menina santa* (*La niña santa*, 2004) numa segunda-feira de madrugada: “Vuestra soy, Vuestra soy, para Vos nació. ¿Qué mandáis Señor de mí? ¿Qué mandáis Señor de mí? Soberana Majestad, eterna sabiduría [...]”.

Sinto uma alegria imensa em participar da continuação e do crescimento deste projeto, realizando esta itinerância. Confirmam-se assim sua força e viabilidade, de modo que a mostra se configura como um ponto de encontro anual com o cinema argentino no Brasil. Que coincida com um dos mais importantes acontecimentos cinematográficos recentes, o lançamento do novo filme de Martel, *Zama* (2017), e que ele faça parte da nossa programação, expande ainda mais esse contentamento – criamos a seção **Exibição especial** justamente para acolher o filme da cineasta, grande novidade em relação à estrutura da primeira edição.

Indicado para representar a Argentina no Oscar e no Goya, *Zama* é inspirado (é uma *tradução*, como gosta de dizer a cineasta) na novela homônima de Antonio Di Benedetto, de 1956. O projeto nasceu da impossibilidade, por discordâncias com a produção, de filmar *El Eternauta*, mítica história em quadrinhos de ficção científica criada por Héctor Germán Oesterheld e pelo desenhista Francisco Solano López, publicada de forma seriada na mesma época que *Zama*, no fim dos anos 1950 – e ambas deslocadas de seu tempo, estando uma no futuro e outra no passado.

Martel conta em algumas entrevistas que *El Eternauta* terminaria com a fuga dos habitantes de Buenos Aires pelo rio Paraná em direção a Assunção, percurso ao qual ela se lançou com algumas amigas em um barco inapropriado quando o trabalho foi finalmente cancelado, no verão de 2010. Foi nessa viagem insana (repleta de tempestades, caminhos equivocados, peças que se perdem – elas levaram 45 dias para chegar até Corrientes, trajeto feito em doze horas em ônibus) que ela mergulhou no livro de Di Benedetto. Assim, *Zama*, o livro e o filme, são vistos por Martel como uma reconciliação com o fracasso. “O fracasso é uma das melhores coisas que podem nos acontecer, porque gera espaço para algo novo surgir”, diz, em mais uma de suas entrevistas (é quase irresistível citar uma infinidade de suas falas).

Homens e mulheres imersos em um calor sufocante debaixo de um sol brilhante, usando perucas que não param de escorregar e

reproduzindo protocolos e comportamentos nada condizentes com seu ambiente, fazem parte desse universo no qual Don Diego de Zama está absorto, enquanto queria de fato estar alheio a ele. É isso que constrói a tragédia do protagonista em meio a uma comédia alucinada, povoada de absurdos: animais excêntricos que aparecem em dependências oficiais, móveis outrora esplendorosos que se amontoam numa pocilga... Como bem descreveu o cineasta e crítico Nicolás Prividera: “Esse imaginário colonial (que o livro deixa principalmente para a imaginação e que o filme busca evocar, sem respeito historicista nem magia latino-americana – lembremos a cena do baú que se move) é um novo velho mundo decadente, que pressagia sua ruína mas também antecipa a impossibilidade de sua superação”.<sup>4</sup>

Há ainda uma possível homenagem ao cinema de cangaceiros quando “o pacificador de índios que fez justiça sem empregar a espada”, em uma de suas metamorfoses (já foi de corregedor a assessor letrado), resolve empregá-la e ir em direção a seu destino latino-americano. E, assim como nos filmes anteriores de Martel, há personagens que rodeiam o quadro como sombras ou fantasmas; tudo está envolto em certa fatalidade, o plano fixo tem camadas intermináveis de movimentos e acontecimentos, e Zama – tal como Vero (*A mulher sem cabeça*), ou o doutor Jano (*A menina santa*), ou Momi (*O pântano*), entre outros – está perdido em si mesmo e em zonas de desconforto.

Para acompanhar *Zama*, a seção **Exibição especial** ainda conta com *Anos-luz*, de Manuel Abramovich, um olhar atento sobre Martel durante a rodagem de seu último filme. “Há algo aparentemente invisível nos filmes de Lucrecia Martel, como uma vibração que transcende o próprio filme. A proposta de fazer um retrato documental de Lucrecia durante seu processo criativo de *Zama* partiu da curiosidade por revelar algo desse mistério, como em um truque de magia”, comenta Abramovich no material de divulgação de *Anos-luz*.<sup>5</sup>

Lucrecia Martel também está presente em um dos focos paralelos da mostra, com *Rei morto* (*Rey muerto*, 1995), seu primei-

4 Nicolás Prividera. “El presente extraviado (*Zama*)”, *Con los ojos abiertos*, 4 out. 2017. Disponível em: <http://www.conlosojosabiertos.com/presente-extraviado-zama/>. Os textos que não foram editados em português foram traduzidos por mim.

5 Disponível em: <http://www.manuelabramovich.com/Anos-Luz>.

ro curta-metragem de projeção internacional. Esse braço da programação é outra feliz coincidência com que esta edição se deparou: o aniversário de vinte anos da estreia de *Pizza, cerveja, baseado* (*Pizza, birra, faso*, 1997) no Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. O filme de Adrián Caetano e Bruno Stagnaro pode ser considerado – talvez arbitrariamente, mas com inegável justiça – o pontapé inicial do *nuevo cine argentino*: a retomada da produção cinematográfica argentina após anos dramáticos. Uma nova geração entrou em cena, com outras preocupações temáticas e estéticas, a partir da criação de leis de incentivo e de financiamento, ao lado de acontecimentos como a abertura e a reabertura de escolas de cinema, que foram (retro)alimentando condições como a facilidade de aquisição de material técnico devido à convertibilidade cambial, a reativação da cota de tela, uma nova crítica atenta e estimulante, a recuperação do Festival de Mar del Plata e o nascimento do Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI).

O *nuevo cine* pode ter inúmeros pontos de partida: o retorno de Alejandro Agresti, um cineasta mais experiente, da Holanda à Argentina no fim dos anos 1980, mostrando e impulsionando outras maneiras de fazer cinema; *Rapado* (finalizado em 1992, estreado em 1995), de Martín Rejtman, que também voltava de seus estudos no exterior; o estranhamento causado pelo documentário *¡Qué vivan los crotos!* (1991), de Ana Poliak; o compilado de curtas *Histórias breves I* (*Historias breves I*, 1995), produzido pelo INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales); a obra inovadora e incansável de Raúl Perrone, com destaque para a Trilogia de Ituzaingó formada por *Labios de churrasco* (1994), *Graciadió* (1997) e *5 pal'peso* (1998); ou a consagração de *Mundo grúa* (1999), de Pablo Trapero, no primeiro BAFICI.

Entre eles, acreditamos que *Pizza, cerveja, baseado* foi o que balizou com maior lucidez um *antes* e um *depois*; o que iluminou muitos dos novos caminhos que se abriam para espectadores também novos. A euforia provocada por esse filme foi resumida em um parágrafo do livro *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, a primeira publicação mais sistematizada sobre o “fenômeno”, organizada pelos críticos Horacio Bernades, Diego Lerer e Sergio Wolf:

Quase todos os que escrevemos este livro estivemos, em uma manhã de novembro de 1997, no Festival de Mar del Plata, vendo explodir ante nossos olhos, um pouco incrédulos, um filme chamado *Pizza, cerveza, baseado*. Todos recordamos, hoje, o clima de alvoroço que acompanhou o final dessa projeção; a necessidade quase imperiosa de nos abraçarmos, felicitar os cineastas, os atores, os poucos que estávamos presentes naquela manhã que, atualmente, poderíamos classificar como histórica. Para a crítica mais jovem, o filme foi quase uma bandeira, e apoiá-la era um ato de rebeldia, uma afronta ante o empobrecido establishment cinematográfico local. Dois estudantes de cinema – Adrián Caetano e Bruno Stagnaro – e um grupinho de atores desconhecidos haviam feito algo que parecia quase impossível: um filme vivo, original, vibrante, sincero, honesto. Um filme que não cheirava a naftalina, nem a fórmula, nem a discurso velho e repetido. Um filme sem dívidas, sem traumas, sem contas pendentes e sem medo. Sobretudo, sem medo.<sup>6</sup>

O foco **20 anos de nuevo cine argentino** se dedica, portanto, a retomar esse momento fundacional de uma das mais perduráveis revoluções experimentadas por uma cinematografia nacional. O público curitibano poderá se reencontrar com a *opera prima* de Caetano e Stagnaro e pensá-la com duas décadas de distância, além de adentrar um pouco mais na genealogia do *nuevo cine* com os curtas-metragens seminais de *Histórias breves I*, que trazem os primeiros passos na tela grande dos mesmos Caetano e Stagnaro, de Andrés Tambornino, Daniel Burman, Lucrecia Martel e Ulises Rosell. São famosas as filas nas portas dos cinemas portenhos que esse compilado (resultado de um concurso de roteiros) gerou, convocando cerca de 12 mil espectadores (alguns arquivos arriscam 18 mil), número totalmente fora do comum para o formato – ainda mais tratando-se de cineastas totalmente desconhecidos. A sessão de curtas será acompanhada pelo documentário *20 anos breves (20 años breves, 2015)*, de Bebe Kamin, que vai além da homenagem, tornando-se um registro imperdível da criação

<sup>6</sup> Horacio Bernades, Diego Lerer e Sergio Wolf. "Introducción. Una historia breve" in *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Ediciones Tatanka e Fipresci Argentina, 2002, p. 11.

do concurso (realizado anualmente até hoje, com algumas interrupções) e do que ele significou/ significa para o cinema argentino recente.

Para completar o foco, escolhemos nos afastar um pouco do cânone e incluir o documentário *Bonanza, em vias de extinção (Bonanza, en vías de extinción, 2001)*, de Ulises Rosell. Apesar do crescimento e da renovação da produção documental no contexto do *nuevo cine*, os filmes ficcionais circularam muito mais, receberam maior destaque midiático e atenção crítica, ofuscando o assombroso desenvolvimento, em várias direções, do documentário argentino. Inédito no Brasil, *Bonanza* e sua selvagem loucura é um expoente notável que aponta como as rupturas desse "movimento" transcenderam sobremaneira o cinema de ficção – sendo também a estreia em longa de um dos mais instigantes cineastas argentinos.<sup>7</sup>

O outro foco faz uma retrospectiva da obra da cineasta, roteirista, atriz e dramaturga **Ana Katz**. A origem dessa seção foi a impossibilidade de incluir *Minha amiga do parque (Mi amiga del parque, 2015)* na primeira edição de **Histórias extraordinárias**. O encontro com esse precioso filme – onipresente nas listas de melhores produções argentinas de 2015 e ganhador do prêmio de Melhor Roteiro no Festival de Sundance de 2016 – me escapou das mãos por questões de calendário. Ele me levou a rever os longas anteriores de Katz e a redescobrir uma filmografia insólita, potente e realmente cativante. Como escreve Julia Kratje em texto sobre a cineasta neste catálogo: "Rever os filmes sempre joga a seu favor".

*A dança das cadeiras (El juego de la silla)*, seu primeiro longa, estreou em 2002, ano dos mais complicados política e economicamente e dos mais férteis cinematograficamente na Argentina. O desconhecimento no Brasil de sua obra é inexplicável. Katz é um dos grandes nomes do *nuevo cine* – ainda que seus filmes sejam tão singulares a ponto de ser difícil irmaná-los com outros de sua geração. Tanto em *A dança das cadeiras* como em *Minha amiga do parque*, assim como em *Uma noiva errante (Una novia errante, 2007)* e em *Os Marziano (Los Marziano, 2011)*, a diretora trabalha na chave do humor nesse universo audiovisual

<sup>7</sup> O cocurador Agustín Masaedo se aprofunda nas origens do *nuevo cine* em seu texto para este catálogo, algumas páginas adiante.

que acabou por se configurar bem mais sisudo ou apático, tendo em Martín Rejtman uma possível exceção que a acompanhe.

A frase “uma comédia preocupante”, estampada no cartaz de *Minha amiga do parque* (ideia do produtor Nicolás Avruj), resume de maneira exemplar o tom dos filmes. De escritura afiada e atenta a gestos sutis, mirando os vínculos familiares e amorosos e suas complexidades, Katz não se inibe com as contradições de seus personagens e os trata com imenso carinho e generosidade. Focaliza ações engraçadas que se tornam angustiantes quando nos reconhecemos nelas, voltando a ser engraçadas quando percebemos que podemos rir de nossos percalços e de nossa condição humana: ser atrapalhados, vacilantes, ficar constrangidos. Como bem comenta o crítico Hernán Gómez, “Katz fisga e esmiúça transversalmente questões da classe média portenha [...] com ironia e com um amor pouco habitual no cinema nacional”.<sup>8</sup>

O humor também atravessa de diversas maneiras vários integrantes da **Mostra principal**, a começar por *A vendedora de fósforos* (*La vendedora de fósforos*, 2017), de Alejo Moguillansky, acostumado a se mover no terreno da comédia (igualmente preocupante). Esta é uma produção característica da renovação do *nuevo cine* que teria começado em 2007-2008 com *Historias extraordinarias* (de onde vem o título da mostra), de Mariano Llinás, com quem Moguillansky está habituado a trabalhar, geralmente como montador, na produtora El Pampero Cine – assim como Matías Piñeiro, outro realizador que os acompanha. *A vendedora de fósforos* é como um ímã que atrai tudo que dele se aproxima, incorporando uma porção de elementos no jogo diegético/ não diegético que constrói: da ópera homônima à orquestra em greve, da greve de transportes à guerrilheira alemã, da música concreta a Ennio Morricone. Tudo isso gira ao redor de perguntas relacionadas ao mundo da arte que se repetem nos filmes de Moguillansky, como as possibilidades de trabalho nesse mundo, seu poder transformador ou nulo, seus entraves financeiros.

Um delicioso jogo diegético/ não diegético também se impõe em *O futuro perfeito* (*El futuro perfecto*, 2016), de Nele Wohlatz, alemã radicada na Argentina que acompanha as peripécias de

<sup>8</sup> Hernán Gómez. “Especial Ana Katz #2. *Una novia errante*”, *Hacerse la Crítica*, 2015. Disponível em: <http://www.hacerselacritica.com/especial-ana-katz-2-una-novia-errante-por-hernan-gomez/>.

Xiaobin, jovem chinesa recém-chegada a Buenos Aires. Outros três cineastas estrangeiros brilham na programação: Verena Kuri (também alemã) e Sofía Brockenshire (canadense), que dividem a direção no impactante *Uma irmã* (*Una hermana*, 2017), e o austríaco Lukas Valenta Rinner, de *Os decentes* (*Los decentes*, 2016).

*Uma irmã* abraça de maneira poética a dolorosa questão do desaparecimento de mulheres – que finalmente ganhou atenção nas sociedades brasileira e argentina, ainda que de maneira insatisfatória, com a incorporação da palavra *feminicídio* no vocabulário corrente e com a força do movimento #NiUnaMenos. Já *Os decentes* se dedica a outro tipo de violência que toca de maneira profunda nossos países: a segregação urbana e o medo que ela potencializa. Enquanto temos, no cinema pernambucano, o que se convencionou chamar de “filme de prédio”, como se um novo gênero latino-americano florescesse no século XXI, no cinema argentino há o “filme de condomínio fechado”. *Una semana solos* (Celina Murga, 2008), *Las viudas de los jueves* (Marcelo Piñeyro, 2009), *Betibú* (Miguel Cohan, 2014) e *Historia del miedo* (Benjamín Naishtat, 2014) são alguns exemplos disso, junto a *Os decentes*, que se apropria de uma aura distópica (palavra da moda – o *zeitgeist* é indisfarçável) e aposta em uma trilha sonora desvairada para transmitir o disparate de alguns comportamentos e modos de vida contemporâneos.

*A longa noite de Francisco Sanctis* (*La larga noche de Francisco Sanctis*, 2016) e *A ideia de um lago* (*La idea de un lago*, 2016) também tocam em um tema espinhoso: a última ditadura militar (1976-1983). Grande vencedor da Competição Internacional do BAFICI 2016, *A longa noite...*, de Andrea Testa e Francisco Márquez, adentra a memória de um país em sombras através do conflito interno do personagem do título e de uma Buenos Aires tensa, ameaçante. A história se passa no fim dos anos 1970 e se ocupa daqueles setores da sociedade que ficaram conhecidos como “maiorias silenciosas”, que diziam não saber nada e indiretamente permitiram a consolidação do regime autoritário. Também lança questionamentos ao presente, em um momento em que algumas pessoas pedem o retorno da ditadura e um membro do governo chegou a ressuscitar a chamada *teoria dos dois demônios*,<sup>9</sup> que já se considerava superada. Como analisa Testa em uma entrevista, “não vivemos essa época, mas ela segue nos constituindo. Acredito que o dilema do

protagonista é muito atual e nos posiciona como indivíduos em uma sociedade. É uma reflexão sobre como nos relacionamos com as vidas de outros que não são iguais às nossas”.<sup>10</sup>

O filme é baseado na novela homônima de Humberto Costantini, publicada em 1984, com a qual os cineastas se encontraram por acaso: através da recomendação de um livreiro da feira do Parque Centenario, uma reunião de sebos que acontece aos fins de semana nessa praça portenha. *A ideia de um lago*, de Milagros Mumenthaler, também é inspirado em um livro: *Pozo de aire*, de Guadalupe Gaona, que se centra no desaparecimento do pai da autora durante a ditadura militar. Assim como em seu longa anterior, o multipremiado *Abrir puertas y ventanas* (2012), Mumenthaler trabalha com a ausência insistente que permeia uma família. A narração se organiza através dos pensamentos, das sensações e do arquivo íntimo de fotografias e filmagens da protagonista, Inés, estruturados em diversas camadas de tempo, da sua infância à idade adulta. As recordações e a imaginação se misturam com frequência, culminando em inquietações que irrompem no presente.

Também *Orione* (2017) e *Pinamar* (2016) tratam de perdas. O primeiro, como *A ideia de um lago*, de uma perda trágica. A partir de vídeos familiares de tempos felizes, de imagens televisivas e do testemunho de uma mãe, o filme se dedica a fragmentos de uma vida que foi entrando em um beco sem saída até se deparar com a morte. *Orione* é como um quebra-cabeças no qual a diretora, Toia Bonino (*habitué* do circuito mais experimental), vai unindo múltiplas peças e registros para oferecer um olhar que escapa à reinvidicação do protagonista, mas também à estigmatização e à denúncia horrorizada. O bairro Don Orione, no município de Almirante Brown, na zona sul da Grande Buenos Aires, é um complexo habitacional construído durante a última ditadura militar e povoado pelas classes populares, sendo um desses típicos lugares achacados pelos meios de comunicação e subjugados pela polícia em sua repressão metódica. A história particular da família Robles permite mostrar

9 A teoria dos dois demônios surgiu no contexto pós-ditatorial argentino, no início da década de 1980, proclamando a existência de dois demônios equanimemente responsáveis pelos acontecimentos violentos que acometeram o país durante o regime de exceção: o Estado terrorista e a guerrilha armada. Nos anos 1980, a teoria correu o continente, servindo de legitimação para as “soluções” negociadas.

10 Ramiro Barreiro. “La larga noche de Francisco Sanctis, de Buenos Aires a Cannes”, *El País*, 25 ago. 2016. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2016/04/16/actualidad/1460758453\\_474204.html](https://elpais.com/cultura/2016/04/16/actualidad/1460758453_474204.html).

a complexidade de uma trama maior que, com suas variantes, se repete em algumas das casas de Don Orione – e de muitas outras das periferias latino-americanas.

*Pinamar* (2016) é mais sobre a reconstrução dos laços familiares entre irmãos que enfrentam uma perda. O longa chegou de fininho a esta seleção, como indicação do cocurador Agustín Masaedo, após uma intensa jornada de busca e visualização. “Está me escapando algo que não consta nas dezenas de *best of*, de festivais, de listas?”, eu perguntei. E estava me escapando *Pinamar*. Como conta Agustín, o filme de Federico Godfrid não fez muito barulho quando debutou no último Festival de Mar del Plata, mas, após sua estreia comercial, terminou se convertendo em algo que se poderia chamar de um hit da crítica e do público, consideradas as proporções para o cinema independente. Mais que merecido: o relato é luminoso e melancólico, puro prazer cinematográfico construído com um artesanato tão delicado que é quase imperceptível.

*As cinéphilas* (*Las cinéphilas*, 2017), por outro lado, foi um dos primeiros filmes selecionados para a mostra de 2017, mas que não pôde estar na programação, assim como *Orione*, sendo ambos as grandes novidades na grade de Curitiba, junto a *Anos-luz*. O longa de María Álvarez se move entre o *crowd-pleaser* e o relato melancólico ao acompanhar seis senhoras que vão ao cinema todos os dias. Cúmplice, a câmera privilegia a caça dos instantes cotidianos, intercalando-os com entrevistas. Segundo a cineasta, o documentário surgiu ao ver mulheres idosas que, com suas bengalas, já noite adentro, iam abrindo caminho pelo Festival de Mar del Plata: “Licença, licença, que tenho outra sessão”.

Já *As lindas* (*Las lindas*, 2016), assim como *Minha amiga do parque*, era parte da seleção antes mesmo de a mostra estar confirmada. Como aconteceu com o filme de Katz, não conseguimos incluir o longa da joveníssima Melisa Liebenthal na programação de 2016, e ele não me saiu da cabeça durante todo esse tempo por causa das suas provocações, seu frescor e seu senso de humor, que divide espaço com uma importante reflexão e uma dura crítica.

*As lindas* sintetiza um espírito bastante presente nesta programação: a leveza. A começar pela obra da Ana Katz, os filmes aqui reunidos abordam temas necessários e urgentes sem perder o humor, a capacidade de rir de si mesmo e de lutar, de questio-

nar com espirtuosidade. Em um momento em que tanto no Brasil como na Argentina vive-se uma situação política complicada, e em que nossas sociedades se encontram extremamente polarizadas, enfrentando uma triste dificuldade para entabular o diálogo, esse tipo de abordagem a partir da leveza é extremamente alentador.

Parafraçando o companheiro de jornada Agustín (ou San Agustín, “el que todo lo resuelve”, como ficou conhecido na equipe brasileira) em uma das centenas de mensagens que trocamos nos últimos meses, os filmes selecionados terminaram formando um sistema perfeitamente homogêneo, com sua própria lógica interna e relações complementares ou contrastantes: um modelo na escala do cinema argentino atual; sua liberdade, suas buscas e suas contradições. “Descobrir essas conexões secretas, reconstruir a imagem completa a partir de seus fragmentos, é uma razão mais que suficiente para fazer um esforço e não perder nenhuma destas 24 películas!” Da nova era que se iniciou em 1995 até o presente, são 24 oportunidades de vislumbrar os diversos percursos trilhados pelo cinema argentino contemporâneo.

\* Natalia Christofolletti Barrenha é idealizadora e curadora da mostra **Histórias extraordinárias**, pesquisadora de cinema argentino e produtora cultural. Doutora em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), realiza pesquisa de pós-doutorado no Instituto de Estudos da Linguagem da mesma instituição, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Autora do livro *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina* (Alameda Editorial e FAPESP, 2013) e codiretora da *Imagofagia*, revista da Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA).





## **Mostra principal**



# A IDEIA DE UM LAGO

La idea de un lago

Milagros Mumenthaler, 2016, Argentina/ Suíça/ Catar, 82', livre.

Inés edita seu livro fotográfico nos momentos finais da gravidez. Esse trabalho e sua memória levam-na, vez ou outra, a um mesmo lugar: a casa da família no sul da Argentina. Os verões junto ao lago, uma dança com o Renault 4, os jogos e os pactos de sangue entre irmãos, os *home movies*, a banda New Order. As lembranças ganham vida, inclusive aquelas que não se realizaram, mas parecem persistir de alguma forma – como a história de Inés com seu pai, de quem guarda uma única foto, tirada antes de seu desaparecimento. Inspirado no livro *Pozo de aire*, de Guadalupe Gaona. *A ideia de um lago* estreou no 69º Festival de Locarno e já passou pelos festivais de San Sebastián, Busan, Rotterdam e Mar del Plata, entre outros.

**FICHA TÉCNICA** Direção e roteiro: Milagros Mumenthaler | Fotografia: Gabriel Sandru | Edição: Gion-Reto Killias | Som: Henri Maikoff e Etienne Curchod | Direção de arte: Sebastián Orgambide | Produção: Violeta Bava, David Epiney, Rosa Martínez Rivero e Eugenia Mumenthaler | Companhias produtoras: Ruda Cine e Alina Film | Elenco: Carla Crespo, Rosario Bléfari, Malena Moirón, Juan Bautista Greppi, Juan Barberini, Joaquín Pok.



Milagros Mumenthaler (La Falda, Córdoba, 1977) passou sua infância e juventude na Suíça, onde sua família se exilou, e voltou à Argentina para estudar na Universidad del Cine. Dirigiu os curtas *¿A qué hora llega papá?* (2000), *Cape Cod* (2003), *El patio* (2003) e *Amancaes* (2006). Em 2007, participou da Cinéfondation, residência artística do Festival de Cannes. *Abrir puertas y ventanas* (2011), seu primeiro longa-metragem, ganhou diversos prêmios, entre eles o Leopardo de Ouro de Melhor Filme no Festival de Locarno. Em 2012, realizou o curta *Menuet*. *A ideia de um lago* é seu segundo longa.

## Evocações espiraladas: morte e vida

por Mônica Brincalpe Campo\*

Inés, a protagonista de *A ideia de um lago*, compartilha conosco suas memórias. Estas estão repletas de imagens que povoam seu cotidiano e mobilizam suas atividades. As lembranças surgem de maneira descontínua e polissêmica, são vivenciadas em seu presente (repleto de passado) e distribuídas em graus variados de afetos.

Ela acaba de escrever o prólogo de seu livro e quer lê-lo a Pablo, mas este se recusa a ouvir. Ele reclama da maneira como é tratado: ela só o procura quando precisa de alguma coisa. Queixa-se, dizendo que deveriam discutir sobre sua vida como casal e sobre o filho de ambos. Se não for assim, ele está ocupado, e não, não a ouvirá. Descobrimos que Inés está grávida.

O livro e a gravidez são duas gestações a serem realizadas; é esta a vida que segue, desdobrando-se em novos caminhos, novas etapas, ou não. Depois dessa conversa frustrante, Inés lê o prólogo mirando diretamente os espectadores, e assim somos incluídos em sua história memorialística. Ela será composta de maneira descontínua, como são as memórias involuntárias, que carregam os vazios e a imaginação que permeiam as lembranças.

Nesta narrativa construída há o predomínio de certas cenas de uma dada fase, indo da infância até os 15 anos. Inés nos



informa que tal período povoa de maneira infernal as suas memórias, e podemos ver que predominam os verões em família na casa de campo na região montanhosa de Villa La Angostura, ao sul da Argentina. Em uma imensa casa à beira do lago, cercada por uma floresta, os familiares morgavam, fugindo do calor de Buenos Aires. Todos sempre passaram o verão ali, desde os bisavós e por todas as diversas gerações até chegar a ela mesma, seu irmão e seus primos. Antes desse relato, no entanto, vemos Inés fazendo um telefonema para o Instituto de Antropologia Forense Argentino, em que ela se apresenta e diz que gostaria de obter algumas informações.

A conversa com Pablo e a gravidez revelada pela imagem de corpo de Inés, o livro como uma obra que nasce e o contato com o Instituto de Antropologia Forense Argentino são o prólogo do filme. Tais informações aparentemente desconexas nos abrem para o percurso das memórias e das relações de vida e morte da personagem central. Aos poucos compreendemos o mosaico de suas lembranças e percebemos que os vazios não serão preenchidos jamais, mas participam da composição daqueles que lá circulam.

Além disso, nos damos conta de que a morte e a relação que Inés estabelece com ela estarão presentes e serão um dado a ser considerado. O pai de Inés está desaparecido desde março de 1977, e ela, o irmão e a mãe permanecem atados a essa ausência não resolvida. A espera e a esperança giram em torno da ausência do corpo e do rito de finalização que não foi realizado – daí ter sido essa uma das maiores crueldades praticadas nas ditaduras sul-americanas, a do desaparecimento como técnica de tortura psicológica. O livro, o relacionamento com Pablo e o filho são os marcos da vida, mas como seguir em frente se o desaparecimento do pai é inconcluso?

O percurso narrativo do filme segue em sequências de diferentes tempos, mesclando memórias da infância, situações vivenciadas no presente e de um passado próximo. Ressaltam-se as cenas articuladas em situações de imaginação poética, que alimentam o lúdico da personagem. A sequência em que a Inés criança nada com o carro, um Renault 4 verde que pertenceu ao pai, pode ser destacada como especial. A canção, o nado, a correspondência de ações, o encontro e as brincadeiras: a imaginação está em cena, e a alucinação a conduz. As memórias são repletas de imaginação, e esta compõe a expressão das sensações vivenciadas, sendo que,

para tanto, a alucinação pode ser utilizada como recurso.

Do livro, sabemos do prólogo e das fotografias que farão parte de sua composição. Essas imagens são encontradas em meio às sequências da infância de Inés e estarão perfiladas ao longo da obra. Na cena que inaugura a infância narrada por ela está a foto do pai ao lado do carro com o lago ao fundo, mas essa imagem se esvanece, permanecendo somente a paisagem. Nesse momento, a menina invade a tela e a acompanhamos observando. Ela caminha em direção ao lago, voltando sempre o olhar para a câmera. Interrompe seu percurso e caminha decidida em direção à lente, sobre a qual bafeja, deixando-a com a imagem turvada pela névoa que se forma. Pode-se pensar a partir daí que as memórias-imagens compostas, sendo frutos de alucinação, seguirão este caminho da irrealidade em que o sonho preencherá em imagens os vazios. Como diz a personagem no prólogo de seu livro: “Memórias são luzes que acendem e apagam como se nada mais fosse importante para ser retido”.

Ao fim, Inés, o irmão e a mãe seguem para o Instituto de Antropologia Forense Argentino e lá realizam o exame de sangue que permite indicar se o corpo do desaparecido, o pai, foi encontrado. A escrita do livro, o nascimento do filho, o desnovelamento das relações amorosas (talvez, ao menos, a de Inés) são as novas etapas a serem seguidas. Entretanto, as evocações do passado não se fecham em um círculo de recomeços, como também não seguem em progressão de superação, mas mergulham em um espiral feito voltas de parafuso, aprofundando em vertigem a existência de cada um de nós, como também a dos que estão por vir. À história cabe acolher as imprecisões, os devaneios, e abraçar as imagens que compõem o (sobre)viver humano.

\* Mônica Brincalpe 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 à pesquisa em torno das relações entre História e Cinema, com destaque para a memória nos cinemas argentino e brasileiro.

# A LONGA NOITE DE FRANCISCO SANCTIS

La larga noche de Francisco Sanctis  
Andrea Testa e Francisco Márquez, 2016, Argentina, 76', livre.

É possível estar fora da história? Como levar a vida normalmente sem que uma realidade sangrenta a penetre? Baseado na novela homônima de Humberto Costantini publicada em 1984, o primeiro longa da dupla Testa e Márquez se dedica a pensar sobre o compromisso da vida em sociedade através da história de Francisco. Homem de vida pacata, ele recebe em plena ditadura uma informação e deve decidir se salvará duas vidas, ainda que, para isso, coloque a sua em risco. Em uma Buenos Aires escura, cheia de ruídos e olhares suspeitos, Francisco se depara com o terror como estado vigente, latente em seu corpo e acoassando a partir do extracampo. *A longa noite de Francisco Sanctis* fez parte da mostra competitiva Un Certain Regard no 69º Festival de Cannes. Foi laureado como o Melhor Filme da Competição Internacional do 18º BAFICI e exibido nos festivais de San Sebastián, Havana e Viena, entre outros.

**FICHA TÉCNICA** Direção e roteiro: Andrea Testa e Francisco Márquez | Fotografia: Federico Lastra | Edição: Lorena Moriconi | Som: Abel Tortorelli | Direção de arte: Julieta Dolinsky | Produção: Luciana Piantanida | Companhia produtora: Pensar con las manos | Elenco: Diego Velázquez, Laura Paredes, Valeria Lois, Marcelo Subiotto, Rafael Federman.



Andrea Testa (Buenos Aires, 1987) e Francisco Márquez (Buenos Aires, 1981) estudaram na ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica), vinculada ao INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), onde começaram sua parceria e realizaram diversos curtas-metragens. Junto a Luciana Piantanida, fundaram a produtora Pensar con las manos. Testa dirigiu o longa documental *Pibe chorro* (2016) e Márquez dirigiu *Después de Sarmiento* (2015).

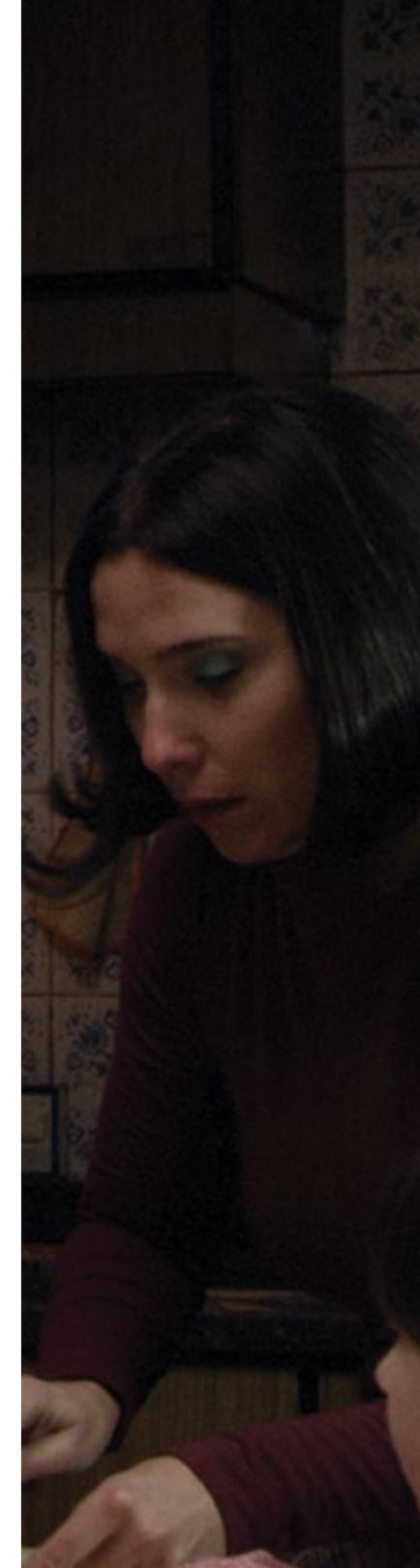


## Um novo olhar para um velho (mas atual) trauma: a ditadura argentina dos anos 1970

por María Celina Ibazeta\*

A *opera prima* de Andrea Testa e Francisco Márquez, *A longa noite de Francisco Sanctis*, é uma adaptação da novela homônima de 1984 do escritor argentino Humberto “Cacho” Costantini. Militante político, ganhador do prêmio Casa das Américas por sua novela *De dioses, hombrecitos y policías* (1979) e exilado no México durante a ditadura militar, Costantini voltou a seu país assim que foi restabelecida a democracia para narrar a experiência recente dos anos de repressão e terror. Em sua obra, construiu um personagem reflexivo, com profundas introspecções sobre sua maneira de atuar e a dos outros, que certamente satisfaz ao leitor ávido por entender o horror do sucedido.

O excepcional trabalho de Testa e Márquez reelabora uma trama de forma que ela não dialogue mais com o público dos anos 1980, e sim com a sociedade argentina atual, quarenta anos depois do golpe. Apesar do grande trabalho em favor dos direitos humanos iniciado pelo Estado argentino com o julgamento das juntas militares durante a presidência de Raúl Alfonsín e intensificado nos governos de Néstor e Cristina Kirchner, as



diferentes versões do passado seguem se confrontando em uma aguerrida batalha e estão longe de chegar a um consenso. Nessa luta política das diferentes memórias, o cinema sempre teve um papel de protagonismo. Cada filme sobre a ditadura ajudou a aprofundar o debate e a tornar as reflexões mais complexas. Por esse motivo, um filme como o de Testa e Márquez se torna, nos dias atuais, absolutamente necessário.

O que mais chama a atenção em *A longa noite de Francisco Sanctis* é seu olhar fresco e original para um tema sobre o qual se pensava que quase tudo já tinha sido dito. Dois novos enfoques contribuem para isso. Por um lado, o filme retoma um desafio presente em *A história oficial* (*La historia oficial*, 1985), de Luis Puenzo: trazer ao primeiro plano o protagonismo da sociedade civil, mas dessa vez sem fazer de seus personagens vítimas, desconhecedores da situação política na qual vivem. Muito pelo contrário: o filme explora diversas posturas dessa grande zona cinzenta que abarcava quem não era militar nem militante. Por outro lado, retrata a vida comum e corrente de seres que circulam em uma cidade vigiada e aterrorizada. Somos testemunhas de um sentimento de medo constante, latente, que se materializa em reações que dão conta do elevado estado de desproteção e desamparo dos personagens. O espectador percebe a violência em sua dimensão cotidiana.

Assim como em *A história oficial*, o personagem passa por um processo de transformação. Essa mudança é subjetiva, e os dois protagonistas a experimentam de forma pessoal. As mutações internas têm a ver com a adoção de novas maneiras de ver a realidade dos jovens militantes, peronistas e de esquerda, e a de suas famílias. Seus olhares atentam mais à realidade que os circunda, e suas atitudes passam a ser mais solidárias. Essa maior sensibilidade e empatia lhes trará como consequência fricções no entorno de cada um. Ao final, ambos serão capazes de ações valentes e ousadas, impensáveis no princípio de cada história.

O conflito de Francisco começa após a reaparição de Elena, uma antiga amiga da juventude que provoca nele uma batalha interior entre o jovem idealista que foi e o chefe de família e trabalhador de classe média que agora é. O único poema escrito por ele, durante aqueles anos de entusiasmo revolucionário, se tornará uma espécie de discurso que o incita, vinte anos depois, a fazer algo para o que ele não se sente preparado:

*Despierta, compañera  
que las masas nos esperan.  
Si insistes en dormir,  
la batalla perderás.  
Despierta, compañera  
y si el temor te paraliza,  
piensa en la sonrisa  
del obrero en rebeldía.*

A relação do jovem Francisco com a política parece não haver passado de um mero flerte romântico, mais intelectual do que real. Sua grande ação militante foi publicar sob pseudônimo um poema em uma revista de esquerda. Na memória de Elena, inclusive, ficou gravado o compromisso de Francisco em uma frase sua: "Tinha que fazer alguma coisa". O que fica subentendido nesse encontro entre velhos companheiros de militância é que *fazer alguma coisa* nos anos 1950 ou 1960 de modo algum significava o mesmo que *fazer alguma coisa* uma década depois. A maioria dos grupos militantes entrou na luta armada no início dos anos 1970. A escalada de violência aumentou com a chegada de Juan Domingo Perón ao poder em 1973 e a aparição da Triple A (Aliança Anticomunista Argentina), um grupo terrorista paramilitar. Com o golpe militar de 1976, o terrorismo se converteu em política de Estado.

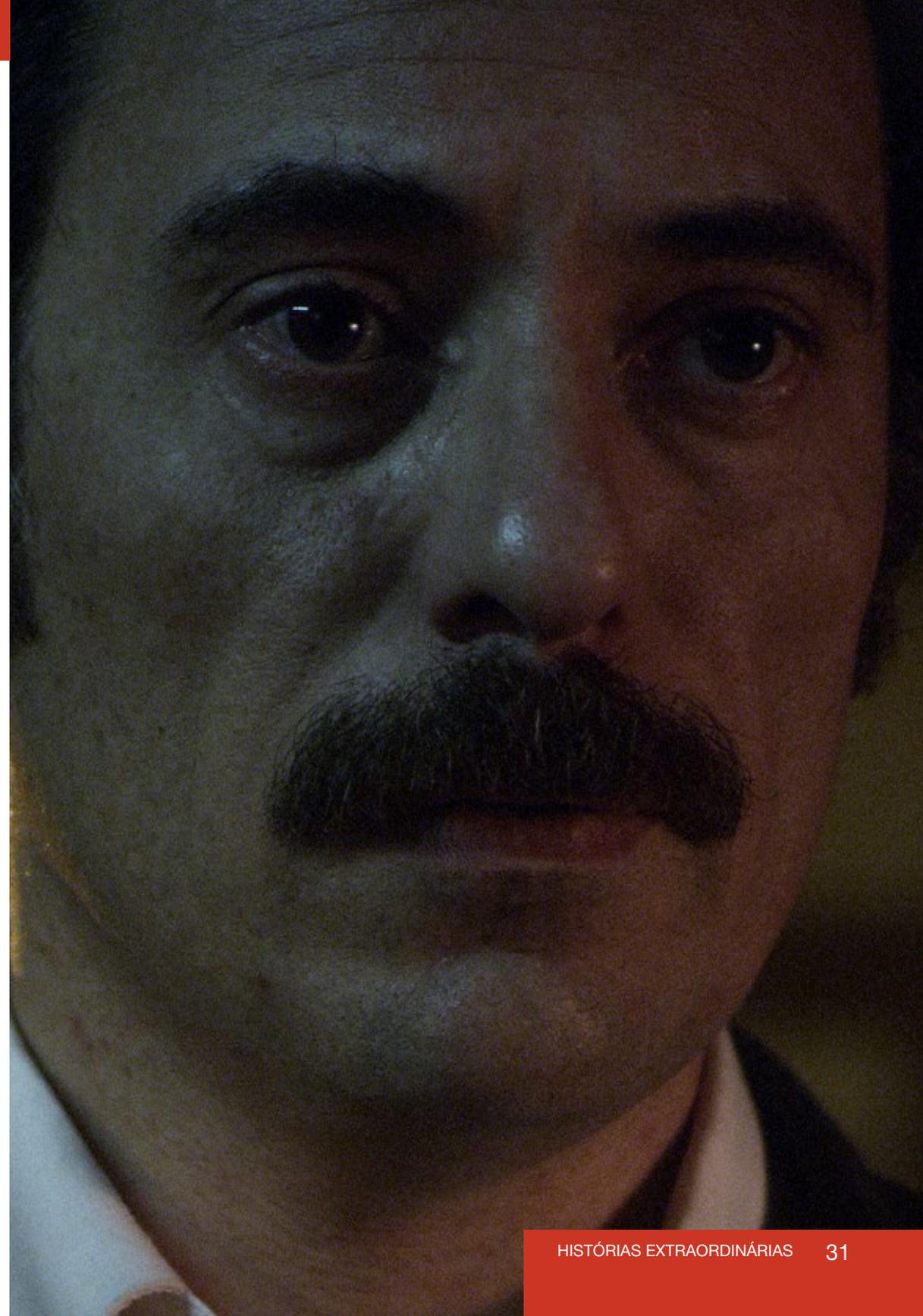
Talvez exortado por suas próprias palavras juvenis, no transcorrer da noite Francisco busca ajuda e apoio nesses outros, que fazem parte de seu círculo mais próximo, família e amigos, e também nesse núcleo não tão próximo, como Lucho e os dois jovens militantes, encontrados casualmente na rua. Mas ele logo descobrirá que os efeitos devastadores do medo e a repressão tocaram profundamente a sociedade argentina. Por temor, desconfiança ou por pura e simples indiferença, a rede social se encontra totalmente fragmentada, desintegrada. Até as sólidas redes dos militantes estão desarticuladas ou muito enfraquecidas. *Fazer alguma coisa*, nessas circunstâncias, se transforma em um ato heroico, de caráter exclusivamente individual.

Francisco se comove com a dor e a angústia dos jovens perseguidos e cada vez mais encurralados pela ditadura. Apesar do espanto e do pavor que sente, uma profunda compaixão o impulsiona a desobedecer à regra comum, vigente durante esses anos,

também conhecida como o famoso lema do “não se meta”. *A longa noite de Francisco Sanctis* é, em poucas palavras, uma obra sobre uma decisão. É através dela que o filme nos convida a sonhar com a ideia de que, mesmo em momentos de terrível opressão e desassossego, a humanidade de algumas pessoas consegue se impor a tais circunstâncias e realizar atos de verdadeira grandeza.

(Tradução de Marilete Nicoli)

\* María Celina Ibazeta é professora de Letras, formada pela Universidad Nacional de Tucumán (Argentina) . Fez o mestrado e o doutorado em Língua e Literatura Hispânica na Stony Brook University, nos Estados Unidos. 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).



# AS CINÉPHILAS

Las cinéphilas

María Álvarez, 2017, Argentina, 74', livre.

“Eu começaria com imagens mudas das *cinéphilas*; depois viria o título e você apareceria, explicando: onde essas senhoras vão? Vamos segui-las?” Essa é a sugestão de uma das entrevistadas a María Álvarez. Em seguida, ela esclarece que seria um plágio consciente de *E la nave va*, de Fellini, fundamental “para gerar uma espécie de curiosidade; se não, o que é isso? Mulheres que vão o cinema?”. Sim, *As cinéphilas* é um documentário sobre senhoras idosas da Argentina, da Espanha e do Uruguai que vão ao cinema todos os dias, sem necessidade de suspense ou plágio. *As cinéphilas* teve sua primeira exibição no 19º BAFICI, onde ganhou o Prêmio do Público como Melhor Filme Argentino. Também foi vencedor do Prêmio do Público no 22º Festival de Cine Internacional de Ourense e participou de diversos festivais, como os de Locarno, Cali e Thessaloniki.

**FICHA TÉCNICA** Direção, roteiro e edição: María Álvarez | Fotografia: Tirso Díaz-Jares Rueda | Som: Gaspar Scheuer (Ñandú Sonido) e Gabriel Gutiérrez (Menos 12db) | Produção: Tirso Díaz-Jares Rueda, María Álvarez e Daniel Rosenfeld | Elenco: Lucía Aguirre, Norma Barbaro, Estela Clavería, Paloma Diez-Picasso, Chelo Plaza Domínguez, Leopoldina Novoa.



María Álvarez (Buenos Aires, 1976) é diretora e roteirista formada pela ENERC – Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica. Entre 2011 e 2012, dirigiu *El banco*, docuficção seriada para a televisão, e *As cinéphilas* é seu primeiro longa-metragem. Trabalhou como assistente de direção em diversos projetos na Argentina, no Chile, na Espanha e no Uruguai. Autora da peça de teatro *Quémese antes de leerse*, publicada na Espanha em 2017, onde venceu o importante prêmio Fray Luis de León.

## O tempo reencontrado

por Susana Santos Rodrigues\*

As melhores lições de vida são aquelas que nos são transmitidas involuntariamente. Sem condescendência. Com toda a generosidade implícita num momento autêntico, oriundo do cotidiano. Ou do cinema. Eis a grandeza da simplicidade de *As cinéphilas*. A grandeza do “mundo interior”. Um primeiro filme realizado por María Álvarez, que estreou internacionalmente num dos festivais mais reconhecidos mundialmente, o Festival de Locarno, na Suíça, e nacionalmente no reputado festival local, BAFICI, onde foi distinguido com o prêmio do público. Uma cineasta mulher que traz à luz a cinefilia no feminino, rara vez auscultada. Sintomático de uma *vox populi* que pensa mais comumente neste atributo fetichista encarnado no masculino. Para redimir essa desfaçatez estão seis mulheres, que vivem em diferentes lugares do mundo, mais precisamente na Argentina, no Uruguai e na Espanha – lugares por onde a realizadora viajou e que espontaneamente registrou. Todas elas são aposentadas, rondando os 60 e os 70 anos. Preenchem as suas vidas com cinema, ou o cinema as preenche. Para além da cinefilia, fala-se de como encontrar dentro de nós mesmos a razão de viver. Da solidão na velhice. Da ausência dos que já partiram ou apenas daqueles que foram ou ainda são próximos. Da morte que nos atravessa e que eventualmente também nos encontrará...

A realizadora abraça com ternura cada uma dessas mulheres que vamos conhecen-



do ao entrelaçar habilmente, e sempre de forma respeitosa, o espaço público e o privado. Ouvinte atenta de cada relato e devoção cinéfila, mas também testemunha cativada pela descoberta do outro, no entretempo de cada ida e volta do cinema para casa e vice-versa. A cinefilia, aqui, passa por um compromisso com a vida real, o que vai estabelecer o fluxo narrativo. Existe um cinema, é necessário deslocar-se até um espaço físico. Nesse contexto tangível, encontram-se pessoas, com um grau de interação social variável. É preciso não esquecer que na cinefilia sempre primou o ato solitário; o foco dessa atividade está na vivência individual da experiência sublime e transcendental. A convivência, assim, não é o mote. Assistimos à arqueologia de uma ocupação do tempo em vias de extinção, ou, menos dogmáticamente, em vias de reformulação.

A naturalidade com que a realizadora transita dos espaços sociais até os mais íntimos da vida pessoal de cada uma das mulheres, sem qualquer julgamento de valores, evidencia a sua posição de par: “São o meu futuro. Cada uma delas representa uma faceta de um só personagem, que é uma projeção minha no futuro”. O futuro dela e o nosso. A investigação leva-nos a refletir sobre a solidão que eventualmente nos aguarda a todos na terceira idade. Todas essas mulheres encontram-se, por alguma razão ou outra, sozinhas. Não entendemos exatamente qual é o estado civil de todas. Algumas são viúvas... Outras talvez divorciadas ou solteiras. Algumas têm filhos. Outras os perderam prematuramente em algum acidente traumático. São vidas vividas e que carregam recordações, alegrias e pesares, mas que estão alicerçadas no presente. Com o passar do tempo, parece existir um caminho que resulta inevitavelmente solitário nas suas vidas. Ou na de todos nós.

Mas Lucía, Norma, Estela, Paloma, Chelo e Leopoldina não se resignaram, complacentes com um destino árido. Inércia física ou intelectual não faz parte do seu vocabulário. Mesmo quando a ida ao cinema envolve um desafio motor. Elas povoam as matinês dos cinemas, mas não só. Continuam a se emocionar, continuam a se entusiasmar quando falam de cinema, mas também quando participam de coros ou ainda de um clube de leitura que se lança na análise da obra colossal de Marcel Proust, os sete volumes do clássico *Em busca do tempo perdido*.

A catarse serena deste filme simultaneamente nostálgico e otimista é que não há tempo perdido. Um retrato humanista e des-

mistificador que revela um inesperado e singelo tratado sobre a vida, sobre o presente, o passado e o futuro, sobre os sonhos, sobre a solidão, sobre a busca incessante do “mundo interior” a partir da vida dessas mulheres.

Uma homenagem afetuosa a essas *cinéphilas* e a todos os devotos do cinema e da vida por esse mundo fora. Cinefilia é um estado de espírito que transcende a própria vida.

\* Susana Santos Rodrigues se graduou em Línguas e Literatura Moderna na Universidade do Porto e, atualmente, é delegada da América Latina e Portugal para os festivais de Karlovy Vary (República Checa) e Bildrausch FilmFest Basel (Suíça), além de integrar o comitê de seleção do Festival do Rio. Em 2013, cofundou a VAIVEM, distribuidora de filmes de autor, também dedicada à promoção do cinema português na América Latina através da Semana de Cine Português (que se realiza na Argentina, no Uruguai, no Chile, na Colômbia, no Equador e no México) e do cinema argentino em Portugal através do AR – Festival de Cinema Argentino.

# AS LINDAS

Las lindas

Melisa Liebenthal, 2016, Argentina, 77', livre.

Melisa entrevista as amigas sobre suas experiências da infância e da adolescência. Os relatos feitos na intimidade e diretamente para a câmera são intercalados com as vivências da diretora e protagonista, reconstruídas a partir da voz over e de imagens de seu arquivo pessoal de vídeos caseiros e fotos. Esse cruzamento de testemunhos e lembranças – os looks, as canções e coreografias, o mundo teen de começo dos anos 2000 – funciona como campo para pensar, com humor, inteligência e doçura (além de uma hilária capacidade de autocrítica), sobre a construção de um modelo de mulher, e para tentar desnaturalizar suas supostas obrigações e proibições, especialmente aquelas vinculadas à imagem. *As lindas* estreou no 45º Festival Internacional de Cinema de Rotterdam, onde ganhou o prêmio da seção Bright Future. Recebeu o prêmio de Melhor Direção na Competição Argentina do 18º BAFICI e de Melhor Filme Argentino no 3º Festival Internacional de Cine LGBTIQ Asterisco. Passou ainda pelos festivais de Mar del Plata, Torino e Seattle, entre outros.

**FICHA TÉCNICA** Direção e roteiro: Melisa Liebenthal | Fotografia: Lucas Pérez Sosto | Edição: Sofía Mele e Melisa Liebenthal | Som: Marcos Canosa | Música: Ángeles Otero | Animação: Alejandro Forero | Desenho gráfico: Jonathan Amandy | Produção: Eugenia Campos Guevara | Companhia produtora: Capataz Cine | Elenco: Camila Magliano, Michelle Sterzovsky, Josefina Roveta, Melisa Liebenthal, Sofía Mele, Victoria D'Amuri.



Melisa Liebenthal (Buenos Aires, 1991) se graduou em Direção na Universidad del Cine e se especializou em montagem. Realizou os curtas-metragens *Airportness* (2010) e *Alegría del hogar* (2013). *As lindas* é seu primeiro longa. Trabalha como editora, assistente de direção e na distribuição de curtas. Atualmente, estuda no Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains e desenvolve seu segundo longa, intitulado *El rostro de la medusa*.

## “E o que eu valho, se não sou linda?”

por María Campaña Ramia\*

Victoria, Camila, Sofía, Josefina, Michelle e Melisa são amigas dos tempos de escola. Permaneceram juntas desde a infância, apesar das mudanças de posição no tabuleiro de suas vidas. Agora que beiram os 25 anos, Melisa as reúne e cria em torno delas seu primeiro longa-metragem, um filme livre e ousado, que em sua estreia internacional no Festival de Cinema de Rotterdam em 2016 obteve o prêmio da seção Bright Future.

Mescla de autorretrato, diário de uma amizade e ensaio sobre a feminilidade, o documentário de Liebenthal nutre-se de duas vertentes: os arquivos íntimos – vídeos caseiros que a diretora gravou desde que era menina e as fotografias que todas guardam em seus álbuns – e as conversas que mantém com suas amigas no presente, seja em encontros do grupo ou com cada uma separadamente. Enquanto isso, a voz over de Melisa, em primeira pessoa, é o tronco desse filme tão fresco e vital, que à medida que transcorre não para de se potencializar.

*As lindas* nasceu como um exercício imposto à diretora na faculdade, no qual deveria realizar um autorretrato filmado. Melisa volta a seus álbuns de fotos e descobre gestos em que não havia reparado anteriormente: seu rosto quase sempre enfadado, o sorriso ausente, a constante “cara de bunda”, e se pergunta: “Por que a puberdade teve todo



esse peso para mim? Por que foi tão difícil?”.

Juntas, Melisa e suas amigas recordam sua infância e adolescência, mas sem um ápice de nostalgia precoce. A ideia de que todo o tempo passado foi melhor está totalmente superada. Não apenas que a adolescência não foi tão doce, mas parece ser tudo a que não gostariam de voltar: a roupa que as obrigavam a colocar, as danças ridículas, os “infames” brincos de argola da mãe, as palmadas na bunda, os selinhos que tinham que dar nos garotos para manter o título de “estrelinhas” da escola. O preço a pagar por sua popularidade era animar-se a fazer certas coisas, por mais que aquilo as incomodasse; assumir o papel de “putinhas”, como deixa claro uma delas. As lembranças nem sempre são acolhedoras.

Josefina, hoje modelo, fala sem a menor autoindulgência do complexo que sentia ao se ver com aparelhos nos dentes, escoliose e *corselet*. “Era muito menininha, muito magrinha, muito pequeninha. Sentia que não estava desenvolvida fisicamente o bastante”. Com Melisa acontecia o contrário, era cerca de dois palmos mais alta que suas companheiras, tinha a voz forte e era a “grandona” do grupo. Passa e repassa suas fotos; salta à vista o seu mal-estar. A voz over irônica, lúdica mas certamente cortante, conta que aos vinte anos a “miss simpatia” decidiu cortar o cabelo. As razões eram banais, explica, mas por fim esse cabelo curto acabou por reforçar os estereótipos que a sociedade tem a respeito da beleza e da sexualidade das mulheres. As dúvidas sobre seu aspecto se multiplicam. “E o que eu valho, se não sou linda?”, termina dizendo.

Não há nada politicamente correto em *As lindas*, e isso é maravilhoso. A amizade de vida inteira garante a sinceridade absoluta que, unida a essa desenvoltura tão argentina, só pode resultar em um filme encantador. Ainda que por momentos seja doloroso, o documentário sempre volta a nos levantar com uma dose de humor e um comentário inteligente de sua diretora sobre os temas que o circundam: a amizade, a juventude e, essencialmente, as derivações de ser mulher e ser menina, um papel carregado de muito mais pressão social do que imaginamos e que só aumenta após a primeira menstruação. Nasce, então, as imposições estéticas e de conduta assentadas sobre o gênero: “Sorria para a foto”, “Mantenha o cabelo comprido e as pernas depiladas”, “Não se deve ser feijão de bingo”,<sup>1</sup> e, mais do que tudo, “Respeite e se faça respeitar”.

<sup>1</sup> No original, *poroto de truco*, expressão que se refere aos feijões utilizados para marcar os pontos em um jogo e que, por conseguinte, são muito manipulados.

No filme, que existe pela montagem, Melisa aproveita a conexão particular que tem com cada amiga para propor temas específicos sobre a feminilidade, o desejo, a imagem, a sexualidade. Não são entrevistas; são mais conversas, nas quais a diretora, com a câmera na mão, não hesita em se mover e até se sacode de rir quando certas evocações vergonhosas não lhe permitem parar. Essa câmera – que em alguns momentos pode parecer descuidada – funciona perfeitamente assim porque é quase um prolongamento do corpo de Melisa, uma testemunha que participa, e não que observa de fora. De fato, Melisa tem filmado desde menina, especialmente Camila, a atriz-fetiche de sua infância, a companheira de seus bailes – e, pelas confissões do filme, intuímos que sua amiga mais próxima. Mas Camila já não quer se ver nos vídeos nem quer ser filmada, e não há argumento que a convença. Sua presença faz falta, mas a negociação que faz com Melisa no final acaba sendo um presente para a cineasta e seu filme. Os gestos que surgem do silêncio dificilmente podem ser superados.

(Tradução de Marilete Nicoli)

\* María Campaña Ramia é programadora de cinema, documentarista e jornalista. Mestre em Produção de Documentários pela Universidade de Estrasburgo, na França. Foi diretora artística do Festival Internacional de Cine Documental Encuentros del Otro Cine (EDOC), no Equador, entre 2006 e 2016; diretora de programação do Festival de Cinema La Orquídea (Cuenca, Equador); curadora convidada do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro e bolsista do Seminário Flaherty, nos EUA. Em 2012, coeditou o livro *El otro cine de Eduardo Coutinho*, a primeira publicação em espanhol dedicada integralmente à obra do realizador brasileiro. Fez os documentários *Mi abuelo, mi héroe* (2005) e *Derivadas* (2015). Atualmente é programadora no festival de documentários *Ambulante*, no México.

# A VENDEDORA DE FÓSFOROS

La vendedora de fósforos  
Alejo Moguillansky, 2017, Argentina, 69', livre.

*A vendedora de fósforos*, de Andersen. O burro de *Au Hasard Balthazar*, de Bresson. O amor impossível entre um guerrilheiro alemão e uma pianista argentina. O modernista Helmut Lachenmann tentando montar uma ópera no Teatro Colón com a orquestra em greve, em meio a outra greve – a do transporte público. Marie e Walter, com sua pequena filhinha, tratando de subsistir da renda improvável da música. Esses elementos e personagens habitam mais uma comédia de Moguillansky (lúdico como sempre, mais político do que nunca) sobre resistentes, em que o prazer da fabulação e da palavra, a importância narrativa da trilha sonora e o remix de diversas fontes artísticas vão desdobrando diversas camadas de sentido com elegância. *A vendedora de fósforos* estreou durante o 19º BAFICI, no qual foi premiado como Melhor Filme da Competição Argentina, e agora viaja por festivais internacionais, tendo passado pelo Festival do Rio.

**FICHA TÉCNICA** Direção e roteiro: Alejo Moguillansky | Fotografia: Inés Duacastella | Edição: Alejo Moguillansky e Walter Jakob | Som: Marcos Canosa | Música: Helmut Lachenmann | Desenho gráfico: Agustín Mendilaharsu | Produção: Eugenia Campos Guevara | Companhia produtora: El Pampero Cine | Elenco: María Villar, Walter Jakob, Helmut Lachenmann, Margarita Fernández, Cleo Moguillansky.



Alejo Moguillansky (Buenos Aires, 1978) é cineasta, montador e professor na Universidad del Cine, além de diretor de teatro. Integrante da produtora El Pampero Cine, colabora frequentemente com Mariano Llinás, Matías Piñeiro, Juan Villegas e Albertina Carri, entre outros, constando dos créditos de edição de uma longa lista de filmes argentinos recentes. Antes de *A vendedora de fósforos*, dirigiu *La prisionera* (2006), *Borges/Santiago: variaciones sobre un guión* (2008), *Castro* (2009), *El loro y el cisne* (2013) e *El escarabajo de oro* (2014, presente em **Histórias extraordinárias I**).

## A ficção como lastro da realidade

por Mariana Duccini\*

Em uma obra que se movimenta ao sabor das citações, em um emaranhado de referências históricas e uma mescla de gêneros narrativos, o realizador Alejo Moguillansky faz do cinema um exercício de fé: é ali o lugar em que tudo converge, em que épocas e personagens tão distintos podem ser aparentados. Seus filmes jogam com o sentido forte do anacronismo e criam um improvável sentido de pertinência ao juntar eventos e circunstâncias discrepantes. Impregnados de afeição, põem ao abrigo do tempo, em forma de matéria fílmica, pessoas e temas caros ao autor. Igualmente eivados de humor irônico, atualizam a cada vez uma crítica perspicaz da sociedade contemporânea. É um cinema que exige do espectador, mas que é também cúmplice dele ao se expor como uma construção sempre aberta aos riscos inerentes a qualquer ato criativo.

*A vendedora de fósforos* tem como pano de fundo o conto homônimo de Hans Christian Andersen, transformado em ópera em 1997 pelo compositor alemão Helmut Lachenmann. A chegada dele a Buenos Aires, em 2014, para uma apresentação do espetáculo no Teatro Colón, é uma das camadas do enredo do filme de Moguillansky, que incorpora os ensaios à filmagem – em que Lachenmann interpreta a si mesmo. Mas esse mote também desenvolve outras histórias que se cruzam,



como a do jovem casal Walter e Marie (Walter Jacob e María Villar), que dá duro para sobreviver e criar a pequena Cleo (Cleo Moguillansky). Enquanto Walter vai trabalhar na montagem da ópera, Marie, o “cérebro” da dupla, ganha a vida como uma espécie de dama de companhia na casa da célebre pianista argentina Margarita Fernández (mais um exemplo de pessoa que interpreta a si mesma no filme). Também musicista, mas sem a ventura e a estrela de Margarita, Marie rouba dinheiro da casa dela e o empenha na realização de seu sonho: comprar um piano.

Em um trabalho em que a “vida vivida” opera como força poética da composição ficcional, o jogo de intertextualidades coloca no mesmo patamar os fatos referenciais e as fabulações, o que foi e o que poderia ter sido – e, em alguns casos, o “estatuto civil” dos indivíduos é o que faz deles excelentes personagens, marcando o inevitável descompasso entre as questões mezinhas da existência e o caráter sublime da arte. Marie tem urgência para tratar de seu salário, mas a patroa pianista só reconhece a premência de falar sobre Chopin. Lachenmann trata de construir a “sua” menina dos fósforos atribuindo-lhe características de uma velha amiga de infância: Gudrun Ensslin, que, mais tarde, tornou-se importante colaboradora do grupo guerrilheiro Baader-Meinhof (na montagem factual da ópera, o compositor dispôs trechos das cartas que Gudrun, encontrada morta aos 37 anos, escrevia na prisão). Quando o filme arranja o encontro de Lachenmann e Margarita (que “na vida real” é uma das mais proeminentes intérpretes das composições do alemão), os dois entram pela madrugada tocando e falando sobre música, enquanto Marie, Walter e Cleo, impossibilitados de voltar para casa devido a uma greve nos transportes, roncam no sofá da pianista.

A pequena Cleo, cuja presença evoca a lembrança da menina dos fósforos, é a personagem que parece conferir algum sentido a todos os desencontros do mundo adulto. É no universo da criança que as questões aparentemente insignificantes da vida se tornam grandiosas (não são elas, no fim, tudo o que realmente importa?). Cleo assiste pela TV algumas cenas de *Au Hasard Balthazar* (*A grande testemunha*, 1966), de Robert Bresson, em que a personagem Marie e o burrinho Balthazar são amigos inseparáveis – apartados, entretanto, quando a garota começa a crescer. Maltratado por seus diferentes donos, Balthazar vive ao léu (“au hasard”) e é assim que passa a conhecer a maldade dos homens. Sina seme-

lhante teve a menina dos fósforos de Andersen, que morre de frio em uma noite de Natal sem que ninguém note seu sofrimento, acendendo fósforos para poder enxergar nas sombras um mundo mágico. Ou ainda Gudrun Ensslin, a amiga precocemente desaparecida que Lachenmann, mestre do concretismo instrumental, faz reviver em uma ópera.

*A vendedora de fósforos*, assim, é um gesto de ternura e uma tentativa de fazer ressurgirem as crianças que um dia nós fomos, ainda que nos percamos na opacidade do cotidiano (seja nas brigas de casal ou nas controvérsias políticas, seja nas greves dos meios de transporte ou nos percalços do trabalho). Talvez, como as crianças, a arte seja frágil demais para fazer frente a esses impasses, mas é também uma das poucas formas genuínas de encarar a vida.

\* 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 desenvolve estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Mídias da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

# O FUTURO PERFEITO

El futuro perfecto  
Nele Wohlatz, 2016, Argentina, 65', livre.

A chinesa Xiaobin chegou há pouco na Argentina. Experimenta nomes em castelhano como se fossem roupas, testando qual lhe cai bem; tenta novos gestos para dar corpo a seu novo idioma, usando a sala de aula como sala de ensaio para seus futuros possíveis. Viver em um país tão incomensurável, se comparado ao seu, é atravessar um limite e nascer outra vez em um mundo inaudito, experiência que a diretora constrói junto à cativante protagonista como uma espécie de *mise en abyme* da(s) sua(s) própria(s) vida(s). Como escreveu o crítico Roger Alan Koza, “parece cândido e afável, mas é um filme lúcido e lúdico sobre a linguagem, o aprendizado, a vida afetiva, a relação com o espaço e o tempo”. *O futuro perfeito* já viajou por mais de 50 festivais pelo mundo, como CPH PIX (Dinamarca) e Viennale, tendo ganhado o Leopardo de Ouro de Melhor Primeiro Filme na Competição Cineastas do Presente do 69º Festival de Locarno.

**FICHA TÉCNICA** Direção e roteiro: Nele Wohlatz | Fotografia: Roman Kasseroller e Agustina San Martín | Edição: Ana Godoy | Som: Nahuel Palenque | Produção: Cecilia Salim | Produtor associado: Gustavo Beck | Companhia produtora: Murillo Cine | Elenco: Xiaobin Zhang, Saroj Kumar Malik, Mian Jiang, Dong Xi Wang, Nahuel Pérez Biscayart.



Nele Wohlatz (Hannover, Alemanha, 1982) estudou Cenografia na Karlsruhe University of Arts and Design e Cinema na Universidad Torcuato Di Tella. Dirigiu o longa *Ricardo Bär* (2013) em parceria com Gerardo Naumann, além de vários curtas-metragens e vídeos para produções teatrais. Em 2016, foi selecionada para a Berlinale Talents Docstation. É professora de cinema e programadora no Instituto Goethe de Buenos Aires.

## Por exemplo: “Em que país você gostaria de morar?”

por Regiane Ishii\*

“Jogar com as cartas sobre a mesa” foi o desejo de Nele Wohlatz ao dirigir *O futuro perfeito*. No filme, premiado como melhor longa-metragem de estreia no Festival de Locarno em 2016, Xiaobin Zhang interpreta a si mesma, jovem que partiu da China aos dezessete anos para reencontrar seus pais, imigrantes em Buenos Aires. Também estrangeira, a diretora de origem alemã dava aulas no centro de idiomas onde a futura atriz iniciava seus estudos de espanhol. Determinou então que o filme se fundamentaria no processo de Xiaobin de aprendizagem da língua.

Assim, o avanço nos estudos e a apreensão do novo vocabulário e das conjugações verbais servem de mote para o desencadeamento de mudanças na atuação, no roteiro, nos enquadramentos, na montagem e até na escolha das locações, que no início são inspiradas em situações retratadas nos livros didáticos. De fatos duros passamos à imaginação possibilitada pelo uso de verbos no futuro do pretérito. As aulas e o filme tornam-se ensaios para a própria vida de Xiaobin.

Wohlatz nos faz lembrar a experiência de aprender uma nova língua como um campo de encenação. Além das ilustrações simples que tentam dar conta de determinados personagens (Rosa, a médica, ou Pepe,



o garçom), as apostilas também trazem exercícios com lacunas que devemos preencher com nossas próprias respostas. Ali seria possível forjar identidades, ainda mais em um novo país e na passagem da adolescência para a vida adulta.

A restrição do que é possível verbalizar e a concentração das expressões faciais determinaram distâncias importantes para o filme. É na justa medida do espaço entre diretora, personagem e espectadora que a força de *O futuro perfeito* parece florescer. A empatia com Xiaobin (que é Beatriz e também Sabrina) cresce na consciência do que nos separa, respeitando a parcela do inapreensível e exclusivo de suas experiências, memórias e sentimentos.

Em nenhum momento conhecemos seu quarto ou entramos na intimidade de sua família. Ficamos do outro lado da calçada ou, no máximo, chegamos até o térreo de sua casa, onde funciona uma tinturaria aos cuidados de sua mãe, nos arredores do Once, região da capital portenha habitada por imigrantes de diversas origens. Xiaobin não nos oferece um dramalhão. Reserva sua energia (e dinheiro) para explorar secretamente sua liberdade.

A clareza de quais cartas estão na mesa do filme evidencia que cada pessoa é um universo, e pode ser fascinante aceitar que entendemos apenas uma pequena parte do outro. O cinema já acumularia em quantidade suficiente obras desastrosas em que a vida do imigrante enquanto tipo social aparece cheia de desgraças. Como os debates contemporâneos sobre lugares de fala e solidariedade antirracista nos têm ensinado, sentir pena é um ato que carrega hierarquia e julgamento.

Wohlatz faz da distância inerente à relação estabelecida com Xiaobin uma das matérias-primas do filme. Aqui, até as lágrimas ganham um tom metalinguístico. Frente à paisagem do rio de la Plata, o ator argentino Nahuel Pérez Biscayart ensina à Xiaobin e dois colegas da turma de espanhol algumas técnicas para chorar. Em uma bela sequência, familiar aos espectadores que já se dedicaram a conhecer uma nova cidade como estrangeiros, a jovem contempla atentamente as pessoas com quem compartilha o vagão do metrô. Cada uma delas, nativas ou não de Buenos Aires, sugere uma profundidade que não se tem a chance de apreender. Ainda assim, no intervalo entre uma estação e outra, pode-se desenvolver uma empatia singular em relação a essas figuras desconhecidas.

A narrativa é acompanhada pelo desenrolar do namoro com

o indiano Vijay (Saroj Malik). A relação é permeada por momentos secretos e, por vezes, cômicos. Em um dos primeiros encontros, o casal deixa a sala de cinema por não compreender o filme. A incerteza em relação ao futuro, devido à aproximação do retorno de Vijay à Índia, dá vazão às fabulações de Xiaobin. Com a lousa ao fundo, ela responde às questões da professora de espanhol deixando que os verbos na forma condicional afetem toda a sua gestualidade.

Entrando no jogo entre ficção e realidade que tensiona todo o filme, exercito minhas próprias fabulações. Uma ferramenta online informa que o trajeto entre a tinturaria onde vive a família de Xiaobin e o centro de idiomas pode ser percorrido em uma caminhada de 23 minutos. Imagino como seria andar por esse trecho de Buenos Aires que não conheci em minha viagem turística, e logo meus pensamentos me deslocam à outra capital, à cidade dos meus sonhos. O que eu faria se pudesse transbordar a fotocópia P&B do meu livro do curso de idioma?

\* Regiane Ishii é graduada em Comunicação Social – Midialogia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e mestre em Artes Visuais pela mesma universidade, com a dissertação *Tóquio no cinema contemporâneo – Aproximações* (2015). Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais na Universidade de São Paulo (USP). Realizou intercâmbio acadêmico na Escola de Jornalismo da Universidade de Santiago de Chile. Atuou como jornalista em diferentes veículos, colaborando como repórter de exposições na *Folha de São Paulo*. Desde 2013 trabalha como produtora de conteúdo no programa educativo da Fundação Bienal de São Paulo, atuando na elaboração das publicações educativas e ações de difusão e mediação relacionadas às 31ª e 32ª bienais.

# ORIONE

Orione

Toia Bonino, 2017, Argentina, 67', 12 anos.

A história da qual *Orione* se aproxima poderia ser um desses casos que ocupam um par de minutos no telejornal ou uma tarde toda em programas policiais sensacionalistas. De fato, o filme conta com o fragmento de uma chamada televisiva em que se fala de “dois delinquentes mortos e três policiais feridos após um tiroteio”. “Sim, eles eram perigosos”, conclui o encarregado da investigação. Desdobrando diversos pontos de vista através de um *collage* de registros familiares, imagens de operações policiais, cartas e algumas vozes, *Orione* dá visibilidade e dimensão humana aos “delinquentes” abatidos naquela noite, destacando-se por seu tom descritivo distante da catarse. *Orione* foi considerado o Melhor Filme e também foi laureado com o prêmio de Melhor Montagem no 4º FIDBA – Festival Internacional de Cine Documental de Buenos Aires, o mais importante festival de documentários da Argentina. Ganhou ainda o prêmio de Melhor Direção no 19º BAFICI. Teve sua estreia internacional no IDFA – Festival Internacional de Documentários de Amsterdã.

**FICHA TÉCNICA** Direção, roteiro e câmera: Toia Bonino | Câmera adicional: David Bisbano e Sebastián Menasse | Edição: Toia Bonino e Alejo Moguillansky | Som: Facundo Gómez e Martín Scaglia | Música: Hernán Hayet | Produção: Marcela Sluka e Toia Bonino | Produtores associados: Federico Posternak e Gabriel Pastore (Boneco Films) | Elenco: Ana Loza.



Toia Bonino (Buenos Aires, 1975) é graduada em Artes Visuais pelo Instituto Universitario Nacional del Arte e em Psicologia pela Universidad de Buenos Aires. Realizou vários curtas e médias-metragens no campo do filme experimental e ensaístico.

Exibiu seus filmes no MAMBA (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires), em 2015, e no Festival de Mar del Plata, em 2012, ano em que também participou da mostra *Hors Pistes*, no Centro Pompidou. *Orione* é seu primeiro longa.

## As mortes de todas as tardes

por Marília-Marie Goulart\*

O caloroso debate sobre as formas adequadas à representação da morte, que inclui a defesa de que a morte não deve ser representada de forma alguma, acompanha a história do cinema. Antes dos fotogramas em movimento, a representação da morte atestou sua importância ao longo das eras, culturas e meios de expressão: a pintura rupestre, o texto da *Ilíada*, passagens bíblicas, mitos pagãos, afrescos de Da Vinci, representações das Cruzadas, quadros de Goya ou best-sellers recentes são alguns dos incontáveis exemplos que comprovam que a iconografia do sofrimento está presente nas mais distintas práticas e estilísticas. Com seu advento, a imagem analógica segue a mesma linhagem: “Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte”.<sup>1</sup>

Na era das imagens, ninguém está “a salvo” da violência: a guerra, a tortura e os conflitos que marcam centros urbanos e rurais habitam, por meio das imagens, o cotidiano de todas e todos. Como audiovisual, a violência tem um apelo extremamente forte e se propaga nas produções do cinema, nos conteúdos televisivos e ainda com vídeos amadores que se multiplicam nas redes sociais. Através dessas imagens, a violência é consumida e comercializada como

<sup>1</sup> Susan Sontag. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 24.

espetáculo: basta observar sua abundância nos jornais impressos e televisionados, em ficções e documentários, ou ainda os altos índices de audiência dos filmes de ação e dos incontáveis programas televisivos que têm como foco exclusivo eventos violentos.

Para além da intenção sensacionalista e comercial, a presença da imagem-violência<sup>2</sup> esteve ligada também à busca de denunciar a violência por meio de sua própria imagem. Assim, cineastas e artistas buscaram a representação sensorial da violência para, através do choque, mobilizar o espectador para os horrores da guerra e dos conflitos locais e distantes.

Inserido neste debate, o documentário *Orione* oferece um tratamento bastante singular de tais temáticas. No filme, a morte violenta de um jovem da periferia de Buenos Aires é apresentada por meio de uma sensível dinâmica de ausência-presença, estabelecida através de um conjunto rico e plural de materiais. Entrevistas, reportagem da TV, vídeos caseiros e imagens de arquivo compõem um complexo mosaico que nos apresenta a história dos irmãos Leo e Ale, dupla que se envolve com atividades ilícitas e que tem invariavelmente um destino trágico: um acaba morto e o outro, preso. Mas essa breve sinopse não é suficiente para compreender ou mesmo descrever o filme. *Orione* não é um documentário sobre o envolvimento dos irmãos com o crime, tampouco um filme sobre a criminalidade argentina. A despeito da história da dupla e do contexto violento, é Ana, a mãe dos irmãos, quem tem papel central na obra.

A voz de Ana não apenas pontua a trajetória dos filhos, mas dá corpo ao documentário e, em certo sentido, à própria forma fílmica. O espaço de Ana, ou melhor, o espaço no qual o documentário a apresenta, é também essencial à obra. É junto à Ana, no ambiente doméstico, que *Orione* desenvolve sua narrativa.

A história dos irmãos será o tema de uma conversa ordinária na cozinha, durante o cotidiano gesto do preparo de um bolo. Desde o quebrar dos ovos até a derradeira decoração, Ana fala sobre os primeiros boatos e suspeitas do envolvimento dos filhos com o crime, sobre seu sentimento de impotência quando os dois, já maiores de idade, praticam assaltos. O fato de a narrativa se estru-

<sup>2</sup> Em *Imagem-violência: Etnografia de um cinema provocador* (São Paulo: Terceiro Nome, 2012), Rose Satiko Gitirana Hikiji discute a presença da violência não apenas como tema, mas na própria forma, como *imagem-violência*, isto é, imagens em que a ação violenta é construída de forma gráfica, com imagens literais da violência praticada (a chamada "violência explícita").

turar ao longo da preparação de um bolo de aniversário se revela bastante significativo.

Se representar a violência requer certa frieza, o tratamento de *Orione*, que não está à caça da imagem-violência ou da violência sensacional, é de extrema sensibilidade em sua opção por uma abordagem do cotidiano. Sem maquiavelismo ou demonizações, a morte de Ale não é inserida numa dinâmica de causa-efeito, mas apresentada como um elemento que compõe um cotidiano bastante lúgubre.

Apesar de não estar em sua busca, a imagem da morte não é rechaçada pelo documentário – *Orione* não evita a morte como tabu ou imagem obscena, como defende Bazin.<sup>3</sup> A morte, assim como sua imagem, está lá, em primeiro plano, nua e crua. Como uma das mais intensas de suas iconografias, o cadáver postado em uma maca do necrotério nos é apresentado através de uma montagem que, sem grandes cerimônias ou avisos, nos leva através de uma sensível cadência do parque de diversões à maca. Fora da representação corriqueira, a crueza do corpo morto produz um choque imagético desconfortável, um confronto carnal com a tragédia apresentada. Com o cadáver, sem a possibilidade de lirismo nem sensacionalismo, a imagem explícita e desnudada da morte aparece em outra chave: o corpo nu marcado pela autópsia surge como emblema da tragédia que não é extraordinária ou espetacular. Em coerência com o tom do documentário, a passagem do parque de diversões ao necrotério, assim como da quadra de futebol ao cemitério, compõe a tragédia do cotidiano, das inúmeras mortes de todas as tardes que constituem o dia a dia de diferentes metrópoles da América Latina. A montagem, em sua articulação de materiais de textura e conteúdos plurais, cria uma sensível cadência na qual a morte prematura, assim como o futebol, o preparo de bolos e os tempos mortos no pátio, compõem a rotina.

Como elemento cotidiano que se repete, a morte em *Orione* rejeita o lugar obscuro e preenche a cena de inúmeras formas. Na sensibilidade constituída pelo documentário, não é a representação da morte, mas a expressão do seu relato que devem estar fora da cena, ou melhor, do quadro. O fixar da câmera nas mãos e na confecção do bolo não corresponde a uma opção fortuita de com-

<sup>3</sup> André Bazin. "Morte todas as tardes" in Ismail Xavier (org). *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal/ Embrafilme, 1983.

posição fotográfica, e sim a uma ética, a um limite sutil do mostrar e do não mostrar. Nessa escolha, o que se evita é a imagem do sofrimento: linhas do rosto, olhos, boca, enfim, os elementos corpóreos expressivos da mãe são poupados da cena e mantidos, via de regra, fora de quadro.

A construção de *Orione*, na qual a imagem da morte e da violência não representa o sensacional, mas um dos aspectos do ordinário, resulta em um documentário talvez até mais brutal que filmes repletos dessas imagens. A ausência dos filhos, o assassinato sem razão, constroem a tragédia do cotidiano, em que a morte é habitual. A repetição, sugerida pelas figuras masculinas, pelo velório e pela relativa naturalidade com que a morte prematura se insere no contexto apresentado, nos lembra que aqui a reiteração da morte não se deve às especificidades técnicas do cinema, à sua reproduzibilidade, mas a questões de ordem econômica e social que se perpetuam nas metrópoles do assim chamado terceiro mundo e fazem com que fora de quadro, longe das câmeras e das reflexões teóricas, muitas mortes realmente se repitam todas as tardes.

\* Marília-Marie Goulart é mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP). Graduada em Ciências Sociais pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo, onde realizou pesquisas nos campos da Antropologia Urbana e Sociologia da Comunicação sobre a violência nas metrópoles contemporâneas. Atua também na pós-produção audiovisual e na realização de curtas-metragens.

\*\* Uma primeira versão deste texto foi publicada em *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA)*, n. 16, outubro 2017. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1415/1259>.



# OS DECENTES

Los decentes

Lukas Valenta Rinner, 2016, Argentina/ Áustria/ Coreia do Sul,  
100', 16 anos.

Cursos de cupcake, sexo tântrico, *running* ao entardecer, práticas de tiro... Cada um a sua maneira, entretêm-se os residentes de uma comunidade nudista e de um condomínio fechado de luxo – mundos separados por um alambrado e conectados por Belén, uma empregada doméstica que começa a trabalhar em uma casa no bairro privado. Mesclando humor, distopia e uma trilha sonora extasiante, o filme acompanha o cotidiano desses universos confrontados e dá a ver um processo de mudança em Belén, refletido no caminho que vai da estranheza e distância da personagem em relação a ambos os lados da cerca até o progressivo compromisso com um deles. *Os decentes* já participou de cerca de 40 festivais no mundo todo, entre eles os de Toronto, Sarajevo, Rotterdam, Thessaloniki, Istambul e Hong Kong, ganhando o Prêmio Especial do Júri em Torino e Melhor Direção em Mar del Plata.

**FICHA TÉCNICA** Direção: Lukas Valenta Rinner | Roteiro: Lukas Valenta Rinner, Ana Godoy, Martin Shanly e Ariel Gurevich | Fotografia: Roman Kasseroller | Edição: Ana Godoy | Som: Nahuel Palenque | Música: Jimin Kim e Jongho You | Direção de arte: Lucia Carnicero | Efeitos visuais: Hernán González e Fernando Jersonsky | Produção: Nicolas Payueta, Ana Godoy e Lukas Valenta Rinner | Companhia produtora: Nabis Filmgroup | Coprodução: Jeonju Cinema Project (Yumi Choi) | Elenco: Iride Mockert, Martin Shanly, Andrea Strenitz, Mariano Sayavedra.



Lukas Valenta Rinner (Salzburgo, Áustria, 1985) estudou na Escola de Cinema de Barcelona e na Universidad del Cine, em Buenos Aires. Estreou na direção com o curta *Carta a Fukuyama* (2010) e, em 2011, fundou a produtora Nabis Filmgroup, dedicada a estreitar os laços entre realizadores da América Latina e da Europa. Seu primeiro longa, *Parabellum* (2015), ganhou inúmeros prêmios em eventos internacionais, entre eles o do Festival de Jeonju, que impulsionou a produção de *Os decentes*.

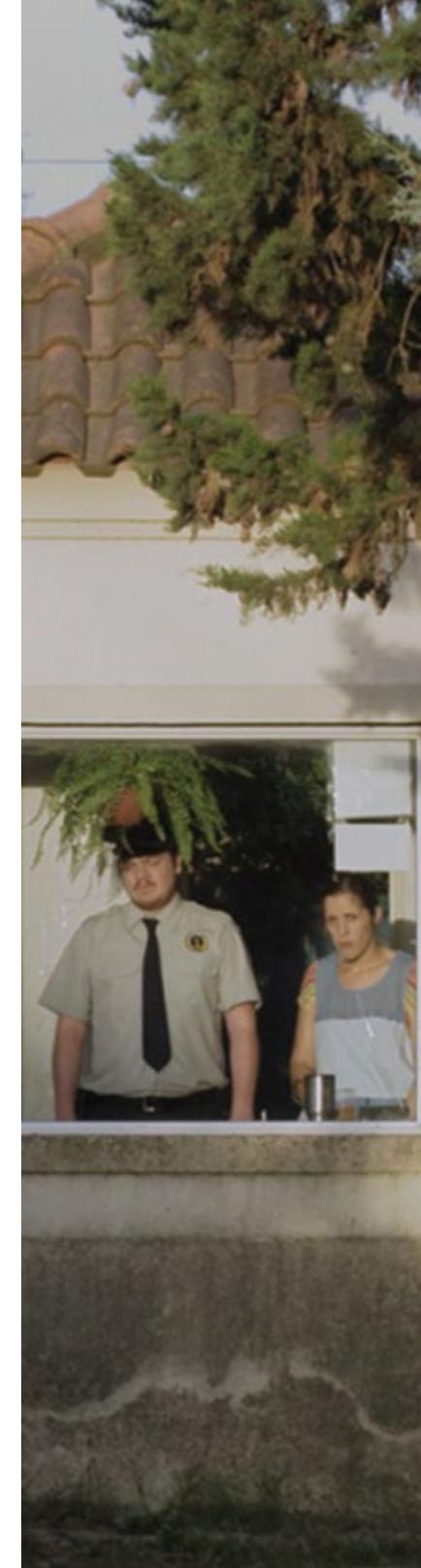
## Com o ouvido ao chão, escuto a cavalgada dos curtos-circuitos que se aproximam

por Gustavo Lemos\*

*Um viva!  
para Philip K. Dick*

Pausa para balanço de pressupostos. Um curto-circuito<sup>1</sup> desabilitou alguns deles e, com todo este espaço até então comprometido, pôde se movimentar de uma infinidade de maneiras. Justamente, *Os decentes* provoca curtos-circuitos e não reorganiza os fluxos interrompidos. Não que seja indiferente às formas de organização que podem emergir

1 Um curto-circuito elétrico ocorre quando o fluxo de eletricidade de alguma forma encontra um atalho – algo metálico que faça as vezes de trilha – que, ao invés de levá-lo adiante em seu caminho, lhe oferece o próprio rabo para que o morda. Um curto-circuito costuma acarretar danos graves e pode até mesmo dar início a um incêndio. Uso o termo neste texto para me referir metaforicamente a uma ruptura no tecido conceitual do real, ou seja, no pano de fundo da experiência do que acreditamos ser real e que compõe o regime sensível que adotamos (ver nota 3). Portanto, um curto-circuito seria, nos âmbitos deste texto, algo como um “pedaço de realidade” (pressuposto) no qual se deixa de acreditar porque, subitamente, algo em seu funcionamento lógico (quer dizer: a forma como explicamos para nós mesmos essa realidade) se contradiz profundamente a si mesmo: come o próprio rabo. Parece seguro dizer que tanto se disfarça o rabo, que este já não mais é reconhecido pela cabeça, presa em outro trópico corporal e preocupada, geralmente, com outros rabos. Em outras palavras, um curto-circuito é não reconhecer o próprio rabo, é pensar “que rabo é este, o que faz aqui?”, “que gênero é este, que faz aqui?”, “que documento é este, que faz aqui?”, “que comportamento é este, que faz aqui?”...



dessa circunstância tão cheia de possíveis; antes, procura linhas de fuga capazes de agenciar rupturas no tecido da experiência da realidade. Cada estranhamento provocado pelo filme, tenha a intensidade que tiver, é uma interrupção no fluxo de relações entre sujeitos e objetos, uma possibilidade de reorganizar as conexões que estabelecemos entre tudo que experimentamos na vida, inclusive nas dimensões do pensamento e das sensações.

Como seu predecessor, *Parabellum* (2015), este segundo filme do diretor Lukas Valenta Rinner sugere ter a ficção científica entre suas influências. As lacunas contextuais deixadas tanto pelos curtos-circuitos quanto pelas escolhas do diretor do que colocar no quadro, garantem que não se tenha certeza sobre o quanto deste mundo fílmico coincide com o nosso, o “mundo não ficcional, real”. Pode-se até imaginar distopias onde coexistem condomínios de espaçosas casas *beige*, uma espécie de “mundo de fora” desses condomínios e possíveis espaços marginais ou alternativos.

De saída percebemos nas relações de trabalho um dos eixos maquínicos nos quais Rinner pretende instaurar curtos-circuitos: uma entrevistadora – a qual não se vê – interpela com voz amável e objetiva candidatas a vagas de trabalho de diaristas ou empregadas domésticas. Suas perguntas se dirigem sobretudo à quantidade de tempo que as candidatas teriam para se dedicar à ocupação, seja pela questão do deslocamento de casa ao trabalho, seja pela existência de uma família com a qual precisaria dividir atenção. Procuram-se pessoas dispostas a se dedicarem por mais que um par de meses ao trabalho, que pudessem alicerçar uma carreira com habilidades diferenciadas e principalmente referências de confiança. Nesta situação conhecemos a protagonista do filme, Belén, de 32 anos, interpretada pela atriz Iride Mockert, que, sem nenhum brilho nos olhos e com pouca atenção, procura emprego.

Partimos, sem olhar para trás, rumo a outra paisagem, mais aberta e menos urbana: o condomínio fechado de periferia de alto padrão no qual Belén vai trabalhar – e, conseqüentemente, habitar um pequeno quarto de fundos. Nota-se a relevância da sonoplastia (Nahuel Palenque), no sentido de trazer ao corpo as locações do filme (ou, visto pelo oposto: transportar o corpo ao filme), bem como no de reforçar uma estranheza de dimensão sônica. De uma forma um tanto paradoxal – mas em ressonância com os modos de interrupção –, o efeito *drone* (mais especificamente, o *drone*

urbano),<sup>2</sup> ou antes, sua ausência, fala aos nossos corpos sobre privilégios imobiliários, fins de mundos ou mundos pós-industriais – pode custar muito caro dormir numa vizinhança silenciosa.

À medida que Belén entra em contato com a vizinhança, mesmo cercada por um trabalho que não respeita suas fronteiras nem horas de sono – para não falar de uma patroa que, apesar do bom humor, vê nela utilidade para limpar seu chão e lhe fazer companhia em momentos desconfortáveis seus ou do filho, um jovem agressivo e autocentrado –, novas experiências se tornam possíveis: mais do que se ver em lugares nos quais não se imaginava, vê-se em lugares que sequer imaginava existirem. É aí que os curtos-circuitos se complicam: se até então as roupas, as casas, as obrigações e os usos de tempo tornavam relativamente simples a identificação dos objetos e dos sujeitos com regimes de sensíveis,<sup>3</sup> a nudez muda profundamente os modos de classificação e organização. As barreiras que seguram as pessoas em seus lugares e suas identidades sociais já não funcionam tão bem. Talvez um pouco mais que isso, a própria existência de lugares e identidades já não se dá mais da mesma forma.

Contrariando as estatísticas, o teor possivelmente distópico do filme não implica uma atmosfera mórbida, depressiva ou materialmente decadente. A trilha sonora basicamente rítmica (outro destaque do filme), de Jimin Kim e Jongho You, perfaz uma trajetória de intensidades: habita antes a dimensão das pulsações que a dos discursos ou dos afetos. Os sons percussivos utilizados, de caráter principalmente acústico (em oposição a sons processados ou sintetizados), remetem a um borbulhar carnal de velocidade

2 Massa sonora, em geral grave, resultante de uma quantidade praticamente incontável de veículos, aparelhos de ar-condicionado, fiações e transformadores elétricos, denso falatório, condições arquitetônicas como praças de alimentação de shopping centers etc., como se fosse uma espécie de pano de fundo sonoro. Em inglês, o termo *drone* significa literalmente “zangão”, cujo ruído de voo se assemelha ao tipo de som que denomina.

3 Jacques Rancière chama “partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (*A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 15). Em outras palavras, trata-se de um sistema – ou um modo de ser – que prevê algo de sensível comum a todos os sujeitos sob o regime deste sistema e que simultaneamente determina partes exclusivas a uns e outros – partes estas relacionadas à definição de competências e incompetências para o comum, bem como lugares, valores e autoridades de fala e de participação nos discursos públicos ou privados; a voz dos especialistas e dos comuns.

independente dos processos de identificação social dos regimes de sensíveis: algo está sempre a acontecer, ainda que na superfície não se vejam muitos movimentos ou muitas expressões faciais.

Pois bem, e agora? Que fazer com os pressupostos? Que dureza dar a eles? (Pode ser que nada seja definitivo, nem – talvez principalmente – na “Natureza”). Que confiança? (É necessário validar os validadores, quero dizer: é preciso dar crédito ao que alguém fala, para que este tenha crédito. Temos uma lista de escolhas: a Ciência, a Lei, a Natureza, a Mídia, a Igreja, a Política, a Filosofia, o Futebol etc. Talvez seja possível adicionar elementos à lista, ou mesmo criar novas categorias deles – cosmopolítica).<sup>4</sup> O que acabará por preencher esse espaço deixado pelos curtos-circuitos? Ou antes: quais espaços continuarão a existir, quais não? (É bem possível que decidamos não substituir algo como “O Sistema” por nenhum “outro Sistema”, para tanto precisamos inventar o que há se não “um Sistema” – afinal de contas, ninguém disse que é indiscutível que haja “um”. No colocar dessas questões, algumas coisas podem

4 Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, no livro *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins* (Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie/ Instituto Socioambiental, 2017) trazem, a propósito, reflexões acerca de mitos escatológicos (dos fins do mundo) ocidentais e ameríndios (estes últimos, de características deveras outras, se comparadas às nossas). Para introduzi-las, os autores rapidamente resumem o conceito de “perspectivismo ameríndio”, nome escolhido por T.S. Lima e Viveiros de Castro “para designar uma noção muito difundida na América indígena, segundo a qual cada espécie existente vê-se a si mesma como humana (anatômica e culturalmente), pois o que ela vê de si mesma é sua ‘alma’, uma imagem interna que é como a sombra ou eco do estado humanoide ancestral de todos os existentes. [...] Assim se dá então que toda interação transespecífica nos mundos ameríndios é uma intriga internacional, uma negociação diplomática ou uma operação de guerra que deve ser conduzida com a máxima circunspeção. Cosmopolítica” (p. 99-100). Neste sentido, pode-se ainda recorrer a Isabelle Stengers, tanto em *La Sorcellerie capitaliste* (Paris: Editions La Découvert, 2005) para reflexões acerca da possibilidade de se pensar outras possibilidades, bem como para uma análise do capitalismo como um sistema de feitiçaria, feita no decorrer do colocar em questão a forma como são colocadas as questões e na insistência de que podemos re-colocar estas questões de outras formas; quanto em *No tempo das catástrofes: Resistir à barbárie que se aproxima* (São Paulo: Cosac Naify, 2015), onde a autora coloca em questão o que deve orientar os rumos das Ciências: o capital privado, ou a multiplicidade de seres viventes à qual esta Ciência diz respeito, em diversas de suas “pontas”. Em favor das multiplicidades, Stengers argumenta no mesmo sentido do Comitê Invisível (*Aos nossos amigos, Crise e Insurreição*. São Paulo: n-1, 2016): os problemas devem ser colocados e resolvidos sempre localmente. Para finalizar, vale ainda dizer que na Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia (REACT) de 2017, na Universidade de São Paulo (USP), uma das questões que mais se colocou foi, justamente, como proceder com as pesquisas científicas cosmopoliticamente, ou seja, como atualizar a Ciência para que esta passe a levar em consideração a multiplicidade de pontos de vista que há (sobretudo, que “pode haver”).

deixar de ser, antes mesmo de serem substituídas).

Longe das naturezas científicas determinantes, que outro tipo de tecido se constituiria? Pode ser que a versão oficial da realidade não tenha nada a mais que as outras, a não ser, talvez, um (belíssimo) carimbo e um circuito muito bem elaborado – mas perfeitamente sujeito a curtos.

\* Gustavo Lemos é bacharel em Composição Musical pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e mestrando em Artes Visuais na Universidade Estadual Paulista (UNESP), sob orientação de Rosângela Leote, tendo como linha de pesquisa “Processos e procedimentos artísticos”. Colabora como músico com diversas companhias de dança e teatro de São Paulo, como o Teat(r)o Oficina, o Grupo Vão, a Taanteatro Cia e o Coletivo Cartográfico. Como artista visual, já trabalhou em parceria com o Museu da Cidade de São Paulo, elaborando uma instalação sonora imersiva da *Experiência n.2*, de Flávio de Carvalho, para a exposição *Experiência como Obra*, na Oca. Desde 2013 pratica fotografia analógica, inclusive em laboratório. Em 2016 produziu a foto de Lineker para a capa de seu disco homônimo. Atualmente colabora com o Grupo Vão no projeto “Como viver só em bando”, contemplado pelo Edital de Fomento à Dança de São Paulo.

# PINAMAR

Pinamar

Federico Godfrid, 2016, Argentina, 84', 12 anos.

Pablo e Miguel, jovens irmãos de personalidades opostas, viajam a Pinamar – balneário repleto de lembranças – para espalhar as cinzas da mãe e vender o apartamento da família. Chegam na baixa temporada, no inverno, e se encontram com uma paisagem mais cinza que a dos verões infantis. Laura, vizinha dos tempos passados, vai iluminar essa expedição a princípio sombria, transformando a cidade em um inesperado paraíso perdido e (re)conectando os irmãos. Como se a vida quisesse dizer que todo final é, ao mesmo tempo, o começo de algo novo. *Pinamar* fez parte da programação dos festivais de Mar del Plata, San Sebastián e Biarritz, entre outros. No 45º Festival de Gramado, conquistou os prêmios de Melhor Diretor pelo Júri Oficial e Melhor Filme pelo Júri da Crítica.

**FICHA TÉCNICA** Direção: Federico Godfrid | Roteiro: Lucía Möller | Fotografia: Fernando Lockett | Edição: Valeria Otheguy | Som: Martín Grignaschi | Música: Daniel Godfrid e Sebastián Espósito | Direção de arte: Lucila Presa | Produção: Gastón Rothschild, Ignacio Rey e Alex Zito | Companhia produtora: Sudestada Cine | Elenco: Juan Grandinetti, Agustín Pardella, Violeta Palukas, Lautaro Churruarín.



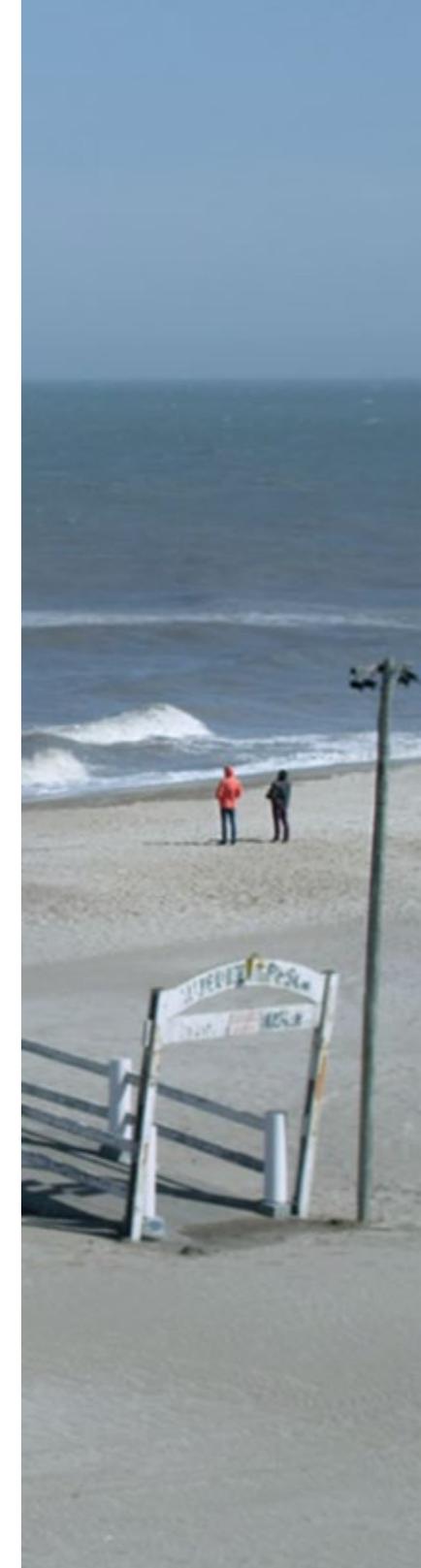
Federico Godfrid (Buenos Aires, 1977) é graduado em Desenho de Imagem e Som pela Universidad de Buenos Aires (UBA) e também estudou Artes Cênicas. Junto a Juan Sasiaín realizou o longa *La Tigra, Chaco* (2009). Dirigiu os documentários televisivos *Piedra y camino* (2011) e *Igualmente amor* (2015), além de diversas peças teatrais, entre elas *Arrabal payaso* (2007). É docente em cursos de Audiovisual na UBA e na UNICEN (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires), entre outras instituições, especialmente na área de direção de atores e realização.

## A cidade que irmana

por Tainah Negreiros\*

Pinamar é o nome da cidade litorânea argentina em que se passa o filme de Federico Godfrid. É aonde os irmãos Pablo e Miguel devem retornar para assinar os documentos de venda da casa da mãe, recém-falecida em um acidente. Desde a primeira sequência, enquanto vemos os dois no carro a caminho da cidade, assinala-se um descompasso. Pablo dirige concentrado, sério, com um olhar interiorizado, enquanto Miguel emite com a boca sons aparentemente sem sentido, que logo se revelam um beatbox. Pablo sustenta o silêncio, Miguel não. Miguel deseja ficar mais uns dias em Pinamar, Pablo não. Fisicamente os dois também não se parecem – algo que pode sugerir uma escolha do cineasta de forma a conceber uma camada a mais de distinção. A diferença conduz o filme e orienta as experiências dos dois com a cidade, com a casa de sua mãe e com as amigas e amigos reencontrados.

Em foco estão Pablo e seu silencioso trabalho de memória. Os gestos de uma mulher pescadora, fotografias encontradas em casa, a voz de sua mãe saída de um gravador ou uma roupa dela pendurada são todos elementos que o conectam com o passado e com a perda recente. Enquanto vivencia esse tipo de experiência, a venda da casa se aproxima. Tudo chama a atenção do rapaz. A distração em Pinamar lhe parece impossível. O tempo está frio, a cidade está vazia, as grandes janelas da casa da mãe se abrem para a paisagem litorânea de baixa temporada. Miguel dá um



jeito para que os dois fiquem mais tempo por ali.

A presença de Laura, amiga de infância, sublinha as diferenças entre os irmãos na mesma medida em que aponta para um aspecto comum deles. Assim como a perda, a partir dali a paixão também os une. A jovem de cabelo azul desbotado se mostra um respiro distraído nesses dias de retorno, ao mesmo tempo que motiva uma tensão e uma competição entre os dois. Em muitos momentos, o extrovertido Miguel (atuação com despojamento na medida exata para encobrir a dor) se coloca como a manifestação do que Pablo prefere silenciar. A essa altura do filme, alguns desencontros parecem complementares, mesmo que muitas vezes encaminhem para o embate entre os irmãos.

O filme se constitui desse olhar sobre o luto dos dois, de modo a investigar com proximidade as duas medidas dessa desorientação, ainda que tenha o olhar de Pablo como guia. Em Pinamar, em meio à dor da perda, é possível nascer uma paixão e também um sentimento de permanência em relação àquele lugar e com as memórias que ele suscita. Com Laura, Pinamar também deixa de ser um chamado para o passado e ganha ares de presente, desse agora atrapalhado e errante dos irmãos enquanto decidem ou não sobre a venda da casa e desse agora do afeto nascente por ela.

À medida que a assinatura do documento se aproxima, a tensão entre Pablo e Miguel, acentuada pela comoção trazida por Laura, se intensifica. O trio se distrai em passatempos juvenis, correndo pela floresta ou deitados no meio do mato, enquanto conversam livremente sobre a vida. Momentos como esses realçam a maneira como a relação dos dois irmãos ali está constituída de pequenos ou grandes gestos agressivos, em uma espécie de reação ao não dito e não demonstrado sobre a perda que vivenciam e que os levou até ali. Pablo e Miguel se alfinetam, se estapeiam, discordam, se atacam. Um aspecto bastante masculino é revelado através desta película. Muita vezes os homens brigam quando na verdade desejam chorar.

\* Tainah Negreiros é historiadora graduada pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Estudou mestrado em Meios e Processos Audiovisuais na Universidade de São Paulo (USP) e é doutoranda no mesmo programa e instituição, com pesquisa sobre a relação entre memória e história na obra de Agnès Varda. A pesquisa voltada para esta cineasta tem contribuído para um estudo mais amplo de obras cinematográficas de teor autobiográfico e autorretratístico e também para uma reflexão sobre o cinema feito por mulheres.



# UMA IRMÃ

Una hermana

Sofía Brockenshire e Verena Kuri, 2017, Argentina, 70', 12 anos.

Lupe é (mais) uma mulher jovem que desaparece sem deixar rastros. Enquanto sua mãe permanece petrificada e seu bebê dá os primeiros passos perguntando por ela, sua irmã Alba empreende uma busca solitária, enfrentando a burocracia e o desinteresse de quem a rodeia. Há ainda Teresa, que se oferece como um contraponto a partir do qual se insinuam algumas possibilidades. Introduzido como um thriller, o filme vai se desenlaçando do gênero para se dedicar à observação sobre a dor, a incompreensão, o desamparo, a impotência e a vulnerabilidade. Nem os momentos oníricos conseguem amenizar o vazio da ausência, dos espaços desabitados e dos silêncios. *Uma irmã* foi produzido com apoio do Biennale College do Festival de Veneza e teve seu primeiro corte exibido nesse festival, em 2016. Depois de reeditado, passou pelo 19º BAFICI e pelo Panorámica – Festival de Cinema Latino-Americano de Estocolmo.

**FICHA TÉCNICA** Direção e roteiro: Sofía Brockenshire e Verena Kuri | Fotografia: Andrés Hilarión, Roman Kasseroller e Federico Lo Bianco | Edição: Laura Bierbrauer, Sofía Brockenshire e Verena Kuri | Som: Nahuel Palenque | Música: Operadora | Direção de arte: Lucia Carnicero | Produção: Florencia Clérico, Sofía Brockenshire e Verena Kuri | Companhia produtora: Nabis Filmgroup | Coprodução: Biennale College | Elenco: Sofía Palomino, Adriana Ferrer, Eugenia Alonso, Saúl Simonet, Mateo Giménez, Lorena Stadelmann.



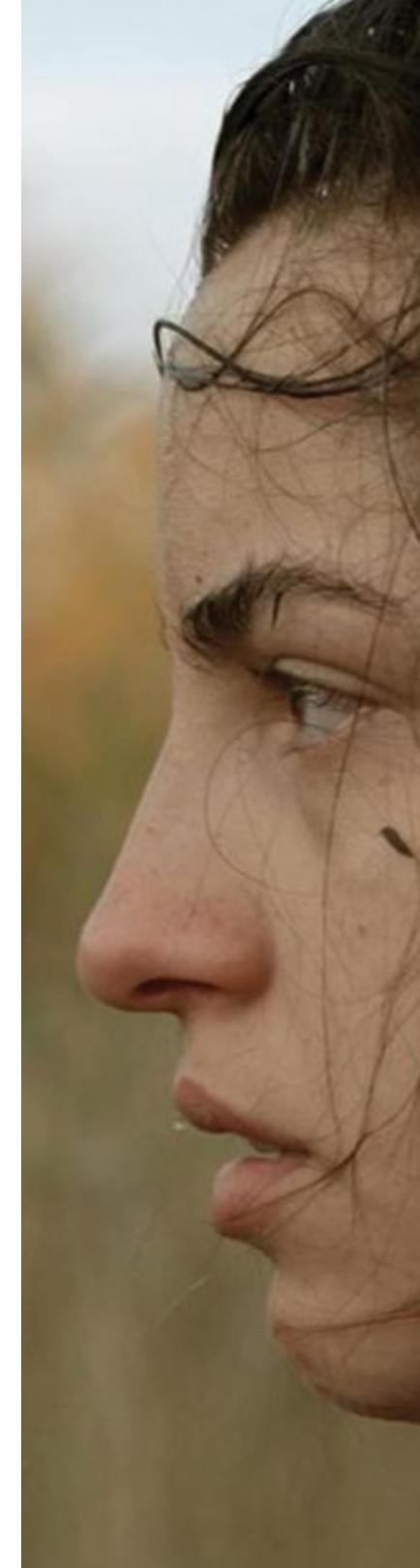
Sofía Brockenshire (Ottawa, Canadá, 1988) e Verena Kuri (Augsburg, Alemanha, 1979) estudaram Direção na Universidad del Cine. Realizaram o curta *Epecuén* (2011), exibido em inúmeros festivais e ganhador do prêmio da Mostra de Escolas de Cinema no Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo. Sofía também dirigiu *Zapiola seis* (2010) e participou do Berlinale Talent Campus e do Proyecto Documental da Universidad Torcuato Di Tella. Verena dirigiu *Geister* (2011) e é uma das fundadoras da produtora Nabis Filmgroup. *Uma irmã* é o primeiro longa de ambas.

## À sombra de um fantasma

por Camila Vieira\*

As personagens de *Uma irmã* estão quase sempre a mirar o horizonte, como se estivessem à espera de alguém que jamais irá chegar. De costas em boa parte das cenas, elas permanecem com o olhar vago. O horizonte é um matagal, à beira de um rio, com uma ponte por onde trafegam diferentes veículos. É um lugar de passagem e, ao mesmo tempo, inóspito. Neste lugar, um carro é incendiado à noite e sua carcaça carbonizada é encontrada de manhã. Não há vestígio de corpo algum. Beatriz é a dona do carro, e sua filha Lupe está desaparecida. Foi vista pela última vez após sair da faculdade com os amigos, quando supostamente entrou no carro, sem dizer para onde ia.

O longa-metragem de Verena Kuri e Sofía Brockenshire propõe uma imersão na atmosfera do matagal como espaço imantado por um mistério, onde pequenos eventos acontecem sem maiores explicações. Crianças brincam dentro de ônibus abandonados, rasgando a escuridão com as luzes de suas lanternas. Jovens passeiam com cachorros e parecem estar à espreita. Um adolescente é espancado por um grupo e vira assunto do noticiário. O matagal emana uma fantasmagoria, uma confusão entre o real e o imaginário, que assombra Alba, irmã de Lupe. Ela até sonha com seu corpo jogado no terreno baldio, como se vislumbrasse o que poderia ter acontecido com sua irmã. Um possível



corpo que sofreu violência? Um corpo cujos vestígios foram apagados? Não há certezas sobre o que ocorreu com Lupe.

Alba é o motor incessante de uma busca. Com o retrato de Lupe nas mãos, ela bate de porta em porta, indagando os moradores do vilarejo sobre o paradeiro da irmã. Ela vai até a delegacia e deixa um amontoado de informações sobre Lupe. Ela questiona amigas próximas que a viram pela última vez. Nenhum personagem secundário que Alba encontra sabe de nada, e quem sabe se esquivava de ajudá-la. A morosidade das investigações da polícia fica evidente quando Alba precisa repetir informações já fornecidas ou quando nunca encontra o fiscal encarregado do caso de Lupe. No trabalho da irmã – um galpão de aeroplanos –, Alba cobra seus salários atrasados, enquanto a esposa do chefe demonstra indiferença e, mais tarde, será acometida pela culpa.

Na família de Lupe, a mãe e a irmã absorvem de maneiras distintas o peso da ausência. Alba persiste na procura. Ela se impacienta, se angustia, é tomada por pesadelos. O corpo de Alba está em constante movimento, inquieto diante do acontecimento que escapa ao seu controle. A mãe, Beatriz, é o oposto. Ela permanece deitada na cama, vestida de camisola. O corpo se mantém em estado de letargia, triste e quase imóvel. Entre as duas personagens, há uma criança: Mateo – um bebê de quem nem a mãe nem a irmã conseguem mais cuidar direito, após o desaparecimento de Lupe.

Talvez a cena que melhor dimensiona a sensação de medo da perda seja aquela em que Alba e Beatriz sentem a falta de Mateo. Diferente dos momentos lúdicos das crianças que brincam de esconde-esconde em algumas sequências do filme, o andar de Mateo pelas ruas escuras expressa outra sensação: a de uma possível ameaça. O garoto parece perdido, à deriva, quando Alba o encontra e o leva de volta para casa. O retorno para o lar é filmado em contraluz, com a câmera instável. Não é possível ver com nitidez o rosto de Alba, pouco iluminado e fora de foco. Ela chora desesperadamente no meio da escuridão, acompanhada do choro de Mateo.

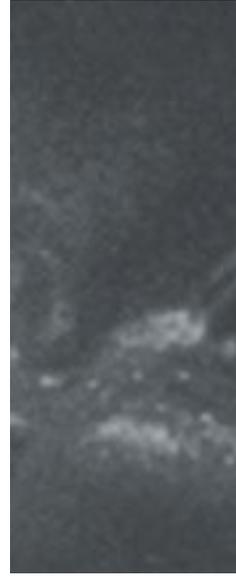
A própria ambientação dos espaços cênicos enfatiza o branco como cor predominante nas portas, janelas, cortinas e outros elementos da casa. Há também a transparência dos vidros embaçados e o translúcido do nevoeiro que recobre o matagal e compõe com o branco uma atmosfera de fantasmagoria, de uma presença que está fadada a desaparecer. O sumiço de Lupe desencadeia no olhar de Alba uma espécie de presença oculta e inevitável diante dos lugares

por onde ela passou, como a boate e o próprio matagal. Lupe se torna uma imagem espectral para Alba, com quem compartilhamos a experiência de estar em um mundo ameaçador e sombrio.

\* Camila Vieira é jornalista, crítica de cinema e realizadora. Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Dirigiu os curtas *Multidões* (2013) e *Rua dos vagalumes* (2015). Escreve críticas no blog *Sobrecinema* e nos sites *Moventes* e *Multiplot*. Participa do podcast *Feito por Elas*. É fundadora e curadora do Cineclubes Delas, no Rio de Janeiro, com ênfase na exibição de filmes dirigidos por mulheres. É integrante da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) e da Associação Cearense de Críticos de Cinema (Aceccine).



# Exibição especial



# ZAMA

Zama

Lucrecia Martel, 2017, Argentina/ Brasil/ Espanha/ Estados Unidos/ França/ Holanda/ México/ Portugal, 115', 16 anos.

“Queria me deslocar ao passado com a mesma irreverência que temos quando nos deslocamos ao futuro... Não tentando documentar utensílios e fatos de maneira pertinente, porque *Zama* não tem pretensões historicistas, mas tentando submergir em um mundo que ainda hoje é imenso, com plantas, animais, mulheres e homens incompreendidos. Um mundo que foi devastado antes mesmo de ter sido encontrado e, portanto, permanece no delírio. [...] *Zama* mergulha profundamente no tempo dos homens mortais, nessa curta existência que nos foi concedida, através da qual deslizamos ansiosos para amar, atropelando exatamente o que poderia ser amado, adiando o significado da vida como se o dia que mais importasse não fosse este que está aqui. E, no entanto, o mesmo mundo que parecia determinado a nos destruir torna-se nossa própria salvação: quando questionados se queremos viver mais, nós sempre dizemos sim” (Nota da diretora para o Festival de Veneza). *Zama* nasceu para o público no 74º Festival de Veneza e passou pelos festivais de Toronto e Nova York, aos quais se segue uma longa viagem pelo mundo.

**FICHA TÉCNICA** Direção e roteiro: Lucrecia Martel | Fotografia: Rui Poças | Edição: Miguel Schverdfinger e Karen Harley | Som: Guido Berenblum e Emmanuel Croset | Direção de arte: Renata Pinheiro | Produção: Benjamín Domenech, Santiago Gallelli, Matías Roveda e Vania Catani | Companhias produtoras: Rei Cine e Bananeira Filmes | Elenco: Daniel Giménez Cacho, Lola Dueñas, Matheus Nachtergaele, Juan Minujín, Mariana Nunes, Rafael Spregelbud, Daniel Veronese.



Lucrecia Martel (Salta, 1966) é diretora e roteirista dos longas-metragens *O pântano* (*La ciénaga*, 2001), *A menina santa* (*La niña santa*, 2004) e *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008). Realizou diversos curtas, entre eles *Rey muerto* (1995) e *Muta* (na série *Women's Tales* da Miu Miu, 2012). Desde 2001, ministra oficinas de realização e narrativa cinematográfica em diversos países da América Latina e Europa.

## Da diluição das esperanças à reconciliação com o fracasso

por Mariana Sanchez\*

[Verão de 2010. Lucrecia Martel sobe de barco o rio Paraná, de Buenos Aires até Assunção, no Paraguai. Em meio a tormentas, mosquitos e um calor pegajoso, a cineasta argentina mergulha na leitura de *Zama*, romance de Antonio Di Benedetto considerado o precursor do existencialismo na América Latina. Filmar uma história sobre o fracasso se tornaria, então, o antídoto para ela se reconciliar com o próprio fracasso de não filmar *El Eternauta*, projeto que naufragara após dois anos de trabalho. Fim do prólogo.]

Quem é Zama? Por que (re)contar hoje uma história escrita nos anos 1950 e ambientada no fim do século XVIII?

Publicada em 1956, a obra-prima de Di Benedetto narra as desventuras de Don Diego de Zama, funcionário da Coroa espanhola no Vice-Reinado do Rio da Prata. Outrora nobre corregedor, Zama – nascido na América – é rebaixado a assessor letrado, já que pela nova política colonial os melhores postos hierárquicos passariam aos nascidos na Espanha. “O doutor Diego de Zama, o enérgico, o executivo, o que dominou a rebelião indígena sem gasto de sangue espanhol” agora é apenas um homem submetido às ordens do gover-



nador e às burocracias do Império, à espera de um barco com notícias da esposa e de uma transferência incerta a um centro mais importante do que o porto pantanoso onde se encontra.

Neste mesmo rio onde há de chegar o barco existe um peixe que as águas não querem. Arremessado do centro para as margens do leito, o peixe está tão apegado à água que deve empregar integralmente suas energias para tentar seguir nadando. A ineficácia da morte, eis uma das metáforas do quarto longa-metragem de Lucrecia Martel, cuja estreia, quase uma década após *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008), mais parecia um emblema da expectativa de Don Diego de Zama.

Embora a crítica literária o tenha lido como um romance paradigmático sobre a espera, em sua transposição cinematográfica a diretora o lê como uma tragédia humana sobre o apego, a rigidez de quem se aferra às altas expectativas de si próprio. A identidade como *trampa*. Mesmo sendo uma história de época, o drama de Zama – sua solidão, sua espera ontológica, o medo do fracasso e a obrigação de “ser alguém” – é absolutamente contemporâneo ao mal-estar do século XXI.

\*\*\*

Cena um, plano um. Diego de Zama está parado à margem do rio. Altivo, de chapéu e sabre oficial na cintura, ainda é um homem que espera. Ao longo da narrativa, porém, sua decadência moral e física será vertiginosa, e a dissolução das esperanças, inevitável. Narrada em tom de comédia absurda, a jornada deste anti-herói é pontuada de sarcasmo. Até uma lhama ou um cavalo podem adquirir maior importância em uma cena, diminuindo a presença do nobre corregedor que, patético, deve manter as aparências sob uma peruca imperial – ainda que seja inevitável coçar o couro cabeludo no calor dos trópicos. À medida que Zama aceita sua progressiva ruína, vai se despidendo das convenções, da vaidade e até mesmo da pomposa peruca.

Uma barba hirsuta marca o salto temporal em sua jornada. Agora, Zama deve se agarrar à última chance de ascensão: integrar a legião de soldados à caça do perigoso bandido Vicuña Porto e recobrar algum heroísmo. A partir daí, o longa de Martel adquire novo ritmo, como se estivesse dividido em duas partes. Como observa o

crítico argentino Diego Batlle: “Nos primeiros 90 minutos, um drama existencialista sobre a (não) passagem do tempo, transformando-se na última meia hora em um Western alucinatório”.<sup>1</sup>

Ironicamente, é o antagonista Vicuña Porto quem liberta Zama de seu cárcere identitário. “Não existe o Vicuña Porto que dizem. É apenas um nome”, desmistifica-se. Espécie de cangaceiro, Porto tem objetivos bem mais tangíveis que os de seu oponente, que ele agora mantém prisioneiro. Prometera riqueza a seus homens e tudo o que deseja são umas pedras preciosas. Mas Zama já é outro e não teme desiludi-lo. “Essas pedras não valem nada”, diz, arrematando com uma frase original de Martel que não está no romance: “Faço por vocês o que ninguém fez por mim. Digo não à esperança”.

Aqui, estamos diante de Amalia, a *menina santa* que percebe o fracasso de sua missão divina. Diante de Momi, de *O pântano* (*La ciénaga*, 2001), que após a morte de uma criança vai até a caixa d’água para confirmar a aparição da Virgem Maria e volta dizendo que não viu nada. A fé e a esperança, duas virtudes do cristianismo, naufragam mais uma vez nas águas turvas do existencialismo marteliano.

\*\*\*

Mesmo não partindo de um roteiro original, como na trilogia salteña concluída com *A mulher sem cabeça*, Lucrecia Martel imprimiu em *Zama* muitos elementos de sua poética. Estão lá as relações conflitivas entre classes, os personagens à margem do poder, a pulsão sexual e a ambivalência dos afetos, a violência do preconceito e a decadência burguesa. Também está a fascinação pelo insólito (as orelhas extirpadas de Vicuña Porto) e pelo aquático – nunca como sinônimo de fluidez e pureza, mas como algo pútrido, estagnado.

A fotografia voyeurista de Rui Poças, entre o sensual e o misterioso, sai da luz natural do Chaco pantanoso para a escuridão sufocante dos ambientes fechados. Encerro e liberação, contraste que corrobora o drama existencial de Zama. Mas é no plano sonoro, trabalhado em conjunto com Guido Berenblum, que Lucrecia Martel

<sup>1</sup> “Crítica de *Zama*, de Lucrecia Martel. #Venezia74”. *Otros Cines*, 31 ago. 2017. Disponível em: <https://www.otroscines.com/nota-12487-critica-de-zama-de-lucrecia-martel-venezia74>.

deixa suas marcas autorais mais contundentes. Para emular a ideia de solilóquio em primeira pessoa do livro, utiliza voz off de outros personagens sobre os primeiros planos de Zama, em um artificioso jogo com o fora de campo. O efeito se intensifica com a mescla entre sons realistas e outros alusivos a uma atmosfera metafísica, por exemplo, o uso do chamado Shepard Tone – ondas senoidais em oitavas decrescentes, criando a ilusão de uma queda infinita – e de trilha sonora extradiegética – recurso inédito em um filme de Martel. Há algo de cafona e nostálgico nas canções de Los Índios Tabajaras, duo cearense dos anos 1950 cujas notas mansas remetem a uma letargia sonâmbula, ao clima modorrento do norte argentino.

Como Antonio Di Benedetto, que recorre ao espanhol clássico do Século de Ouro para criar o efeito de arcaísmo linguístico (progressivamente substituído por um registro lírico, telegráfico), Lucrecia também se propõe a inventar um idioma, mas a partir de outra perspectiva: explorando as fronteiras da língua. *Zama* de Martel é um complexo palimpsesto latino-americano em que soam o português e o portunhol, o espanhol e o castelhano em sotaques variados, o francês haitiano e uma infinidade de idiomas nativos, do qom ao pilagá e o guarani – a primeira fala que se ouve em *Zama*, aliás, está em língua indígena. Nessa sinfonia acumulativa de vozes há ainda uma rica fauna de cabras, cavalos, cães, cigarras e pássaros – o urutaú “quase humano”; o pássaro-campana “quase cibernético”, segundo Martel em entrevista para Roger Alan Koza.<sup>2</sup> Outros ruídos, como o onipresente ramo de palha usado para limpar os sapatos e o ranger do leque nas mãos de um escravo, contribuem para a construção de um desenho sonoro carregado de sentidos e implicações.

Como os filmes anteriores da realizadora, *Zama* é uma potente experiência sensorial. “Todo conhecimento começa nos sentidos”, diz a frase de Epicuro defendida por Martel desde *O pântano*.

\*\*\*

Se no plano de abertura do filme vemos um Zama ativo e ain-

<sup>2</sup> “Una película de 1790 llamada *Zama*. Un diálogo con Lucrecia Martel”. *Con los ojos abiertos*, 27 set. 2017. Disponível em: <http://www.conlosojosabiertos.com/una-pelicula-1790-llamada-zama-dialogo-lucrecia-martel/>.

da esperançoso à margem do rio, no derradeiro o vemos dentro de uma canoa precária, flutuando nas águas lodosas em que o esperado barco jamais singraria. Moribundo e mutilado, está totalmente à mercê de uma criança indígena. “Quer viver?”, pergunta ela. Só resta a ele aceitar o fracasso como experiência libertadora e apropriar-se do lema beckettiano: *fail again, fail better*. Mas, como o peixe que as águas do rio não querem, ele talvez não tenha desistido de todo de sua luta pela permanência.

\* Mariana Sanchez é graduada em Jornalismo e especialista em Cinema pela Faculdade de Artes do Paraná, onde estudou a cinematografia de Lucrecia Martel. Cursou especialização em Tradução na Universidade Gama Filho e nos últimos anos pesquisa a literatura argentina contemporânea. Participou como tradutora da antologia *Contos em trânsito* (Alfaguara) e, para outras publicações, traduziu textos de Samanta Schweblin, Lina Meruane, Selva Almada, Mempo Giardinelli, entre outros. Vive atualmente em Buenos Aires, onde trabalha como jornalista e tradutora freelancer.

# ANOS-LUZ

Años luz

Manuel Abramovich, 2017, Argentina, 75', livre.

“Eu estou a anos-luz de ser a protagonista de um filme”, diz Lucrecia Martel a Abramovich quando este lhe conta sua ideia de um documentário em que ela seja a personagem principal. Neste retrato de Martel durante a rodagem de *Zama*, o “intruso” Abramovich captura o meticuloso trabalho da diretora e tenta se aproximar de sua forma de pensar no momento da criação. *Anos-luz* foi exibido nos festivais de Veneza, Mar del Plata, Transcinema (Peru), FICUNAM (México) e IndieLisboa, entre outros.

**FICHA TÉCNICA** Direção e câmera: Manuel Abramovich | Edição: Iara Vilardebó | Som: Sofía Straface | Produção: Benjamín Domenech, Santiago Gallelli, Matías Roveda e Manuel Abramovich | Companhia produtora: Rei Cine | Elenco: Lucrecia Martel.



Manuel Abramovich (Buenos Aires, 1987) estudou Direção de Fotografia na ENERC – Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica e no Laboratorio de Cine de la Universidad Di Tella. Em 2012, participou do Talent Campus na Berlinale e do IDFA Summer School. Foi artista residente do EMARE 2016 – European Media Art Residence Exchange, em Halle (Alemanha). Dirigiu os curtas-metragens *La reina* (2013) e *Las luces* (2014) e os longas documentais *Solar* (2016) e *Soldado* (2017), que participaram de inúmeros festivais pelo mundo.

## À espreita de Martel

por Mariana Souto\*

Manuel Abramovich acompanha as filmagens de *Zama*, filme de Lucrecia Martel lançado em 2017, após um hiato de nove anos sem produzir, desde *A mulher sem cabeça*, seu longa-metragem anterior. A definição do projeto poderia enquadrá-lo na categoria de making of, mas o diretor se afasta do formato mais tradicional do gênero: não conta com entrevistas ou narração, tampouco destaca curiosidades anedóticas ou revela segredos das traquitanas cinematográficas. Seu making of – talvez “documentário” seja um termo mais justo – está mais próximo, formalmente, de um filme como *Ne Change Rien* (2009), de Pedro Costa. Enquanto Costa acompanha, com tenacidade, Jeanne Balibar em seus ensaios musicais e práticas de canto, Abramovich está interessado na ação de dirigir de Lucrecia Martel, como explica no e-mail em que lhe apresenta a ideia, exposto na tela: “Um filme em que você seja a protagonista”.

Ainda que ela responda que “está a anos-luz de poder ser a protagonista de um filme” (e daí vem o título da obra), Martel é de fato uma diva no filme de Abramovich. A câmera está quase todo o tempo devotada a ela, cujas aparições são dotadas de aura mágica, como os momentos em que seus óculos de formato peculiar reluzem na escuridão, fazendo as vezes de uma máscara. A primeira imagem do filme destaca justamente os óculos, como parte de uma marca registrada, porém vemos Martel de uma outra



perspectiva, em ângulo um pouco ocluso – talvez, se não fosse justamente a moldura tão típica das lentes, não a reconheceríamos.

O cineasta, que é também diretor de fotografia (algo que se percebe pela destreza como filma e compõe), por vezes usa o foco para destacá-la do ambiente e ressaltar sua importância diante das demais pessoas enquadradas. Há momentos em que vemos Lucrecia dirigir uma cena que está sempre fora de campo, como se o que importasse de fato fossem seu comportamento, suas coordenadas e a maneira como conduz os atores. O que *Anos-luz* faz, afinal, é uma inversão: apresentar o fora de campo como cena e a cena como fora de campo. Nesse avesso, temos acesso ao antecampo de *Zama* – e, nesse sentido, os dois filmes podem ser vistos como complementares.

Há também momentos em que se vê a cena – e o fora de campo é ativado pela voz de Lucrecia a comandar a encenação. Nesses casos, destaca-se a maneira como suas orientações modificam a atuação do elenco. Entra em foco o trabalho do ator – a repetição, a variação de entonações e expressões faciais, as várias nuances com que uma mesma palavra pode ser dita. *Anos-luz* provoca a vontade de rever *Zama* para observar com mais zelo essas cenas, depois de ter conhecido as condições de sua feitura.

Manuel está como que hipnotizado por Lucrecia, observando-a detalhadamente em longos planos, muitas vezes sem ações relevantes – um tipo de registro tão minucioso que talvez não interesse a todo espectador. É curioso perceber como seu próprio jeito de filmar emula o dela – não se sabe se por compartilharem estilos semelhantes, se pela admiração de um projeto de cinema que a tem como referência ou mesmo se por tentativa de imitação. Os planos longos (as esperas que dialogam com as esperas de Diego de Zama), a atenção especial ao som, um modo de filmar que busca a potência da experiência sensorial e até mesmo os enquadramentos que recortam corpos são pontos comuns entre os dois cineastas, sobretudo se levarmos em conta os demais filmes de Martel.

Há um caráter metalinguístico no projeto, já que se trata de uma pessoa que filma outra pessoa filmando. É claro que *Anos-luz* está interessado não só na personagem de Lucrecia Martel, mas também no próprio cinema. As discussões entre diretora e membros da equipe, os ajustes de figurino e maquiagem, a maneira como as decisões são tomadas, o burburinho do set que se transforma em

silêncio para que a cena aconteça, as refeições apressadas – todos esses elementos estão lá, sem qualquer teor didático para o espectador leigo. Tudo se apresenta como fruto de uma observação discreta e atenta – derivada de uma distância que vem de uma necessidade de não interferência (inclusive combinada com a cineasta), e que se configura também como uma distância voyeurista que carrega algo de reverência.

Algumas pistas deixam ver que Manuel Abramovich está de fato afastado, filmando à distância, com uma pequena possibilidade de intervenção e mobilidade. No áudio, Lucrecia diz: “Manuel, te descobriram novamente. Tire seu dispositivo”. Em outro momento: “Manuel, agora vão te tirar daqui, com autorização minha. Todas as visitas vão sair”. Ainda que a diretora tenha lhe aberto as portas para participar, sua ação ali é limitada. A relação entre os dois é um xadrez de movimentos delicados. Lucrecia lhe escreve dizendo como se sente incomodada, Manuel agradece a confiança mas insiste para que possa continuar frequentando as filmagens. Um áudio captado em um momento aparentemente espontâneo desvela as desconfiças da realizadora, que sonda alguém da equipe: “O que você acha do Manuel?”.

Martel se vê às voltas com o incômodo de quem, habituado a uma vida atrás das câmeras, se posta agora diante de seu escrutínio. Na troca de e-mails, mais uma vez revelada pelo filme, ela declara o desconforto abertamente, embora não queira impedir que o filme de Manuel ganhe vida. “Só te peço para que conversemos de certas coisas que gostaria de revisar”. Nessa cartela enigmática o filme acaba, sem que o espectador saiba se Lucrecia Martel modificou o corte final. Nos créditos, alguns produtores de *Zama* se revelam também produtores de *Anos-luz*, aumentando nosso estranhamento, embaralhando os limites entre o espontâneo e o planejado (ou o posteriormente assimilado), entre a estratégia de marketing e o documentário autoral.

\* Mariana Souto é doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e mestre pela mesma universidade, onde pesquisou cinema brasileiro. Professora da graduação em Cinema e Audiovisual do Centro Universitário UNA. Uma das curadoras do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, do Cineclubes Comum e da Mostra Corpo e Cinema (CAIXA Cultural Rio de Janeiro, 2016). Integrante do júri do Janela Internacional de Cinema do Recife (2017). Diretora de arte, figurinista e assistente de montagem.



# **20 ANOS DE NUEVO CINE ARGENTINO**



## Histórias breves I

Historias breves I

Vários diretores, 1995, Argentina, 14 anos.

Um concurso de roteiros de curtas-metragens, promovido pelo INCAA em 1995, foi uma das primeiras manifestações públicas da aplicação da Ley de Cine. A partir dele, foram premiados e produzidos dez filmes, reunidos sob o título *Historias breves I*, que estrearam nos cinemas – uma novidade para esse formato – e ainda contaram com um surpreendente público, o que chamou a atenção para esses novos realizadores (a maioria proveniente de escolas de cinema) e mostrou os primeiros sinais de renovação do cinema argentino. Além dos filmes apresentados aqui, *Historias breves I* contava ainda com os títulos *Kilómetro 22* (Paula Hernández), *La ausencia* (Pablo Ramos), *La simple razón* (Tristán Gicovate), *Noches áticas* (Sandra Gugliotta) e *Ojos de fuego* (Jorge Gaggero). Até hoje o INCAA realiza o concurso *Historias breves* quase anualmente.



### Enroladinhos

Niños envueltos

Daniel Burman, 13'.

A atração dos opostos através do delivery de marmitas.

**FICHA TÉCNICA** Direção e roteiro: Daniel Burman | Fotografia: Daniel Rodríguez Maseda | Edição: Marcela Sáenz | Música: Sergio Iglesias e Sergio Figueroa | Direção de arte: Santiago Elder | Produção: Diego Dubcovsky e Verónica Cura | Elenco: Eduardo Bertoglio, María José Gabín, Enrique Latorre, Pablo Ribot, Antonio Ugo, Maximiliano Juárez.



### Guarisove, os esquecidos

Guarisove, los olvidados

Bruno Stagnaro, 12'.

*War is over...* mas alguns soldados que lutavam nas Malvinas não são avisados, sendo esquecidos nesse canto desolado do planeta.

**FICHA TÉCNICA** Direção e roteiro: Bruno Stagnaro | Fotografia: Javier Julia e Lucas Schiaffi | Edição: Miguel Pérez | Som: Martín Grignaschi | Direção de arte: Sebastián Rosés | Produção: Carolina Aldao | Elenco: David Masajnik, Diego Reinhold, Daniel Sánchez.



### Ladeira abaixo

Cuesta abajo

Israel Adrián Caetano, 10'.

A viagem por uma estrada misteriosa pode se transformar em um labirinto sem saída.

**FICHA TÉCNICA** Direção e roteiro: Israel Adrián Caetano | Fotografia: Alejandro Giuliani | Edição: Alejandro Alem | Som: David Mantecón | Música: Carlos Gardel e Alfredo Le Pera | Produção: Natalia Cano | Elenco: Marcelo Videla.



### Onde e como Oliveira perdeu Achala

Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala  
Andrés Tambornino e Ulises Rosell, 11'.

Uma mala e uma busca que deverão superar muitos obstáculos.

**FICHA TÉCNICA** Direção: Andrés Tambornino e Ulises Rosell | Roteiro: Andrés Tambornino, Ulises Rosell e Rodrigo Moreno | Fotografia: Iván Grodz | Som: Martín Grignaschi | Direção de arte: Mariela Ripodas | Produção: Santiago Pampliega | Elenco: Martín Adjemián, Oscar Alegre, Carlos Moreno.



### Rei morto

Rey muerto  
Lucrecia Martel, 12'.

Pelas ruas poeirentas de um povoado, uma mulher e seus filhos abandonam a violência de um homem.

**FICHA TÉCNICA** Direção e roteiro: Lucrecia Martel | Fotografia: Esteban Sapir | Edição: Fernanda Rossi | Som: Horacio Almada e Pablo Barbieri Carrera | Música: Luis y sus colombianos, Laura Ruggiero e Lía Crucet | Direção de arte: Alejandra Crespo | Produção: Alejandro Arroz | Elenco: Roly Serrano, Sandra Ceballos, Carlos Aldana, Marcelo Machuca.



### 20 anos breves

20 años breves  
Bebe Kamín, 2015, Argentina, 47', livre.

Através do testemunho de cineastas, jurados, jornalistas e produtores que participaram das diversas edições do concurso *Historias breves* entre 1995 e 2015, relatam-se as experiências e opiniões sobre a série de curtas-metragens. Às reflexões são intercalados fragmentos dos filmes e cenas de seus making of, em um rico compilado documental. Como escreveu o crítico Diego Battle no jornal *La Nación*, “Vinte anos não são nada... Entretanto, para um projeto cultural financiado pelo poder público (ou seja, passando por várias gestões de diversas vertentes políticas no governo), é muitíssimo – especialmente na Argentina, onde a continuidade e a consolidação das iniciativas não costumam ser habituais”. *20 anos breves* foi exibido no 30º Festival de Mar del Plata.

**FICHA TÉCNICA** Direção: Bebe Kamín | Roteiro: Bebe Kamín e Marcelo Rembado | Fotografia: Piru Gómez | Edição: María Astrauskas | Som: Celeste Palma | Produção: Nicolás Battle e Charo Matto | Companhia Produtora: INCAA.



Bebe Kamín, nome artístico de Bernardo Czemerinsky (Buenos Aires, 1943), é cineasta, roteirista, produtor, diretor de som e docente. Foi um dos realizadores mais representativos do cinema under dos anos 1970. Dirigiu os longas *El búho* (1975), *Adiós Sui Generis* (1976), *Los chicos de la guerra* (1984), *Chechechela, una chica de barrio* (1986), *Vivir mata* (1991), *Contraluz* (2001), *Maestros milongueros* (2007) e *Teatro Colón: Música, palabras, silencio* (2010), além de projetos para a televisão. Foi um dos idealizadores do concurso *Historias breves*.

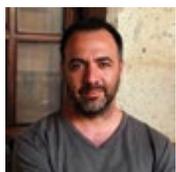
## Pizza, cerveja, baseado

Pizza, birra, faso

Israel Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, 1997, Argentina, 80', 16 anos.

Um grupo de jovens perambula por Buenos Aires e suas margens, tentando sobreviver nesse ambiente urbano frenético com pequenos serviços ou roubos. Aqui, o Obelisco, cartão-postal portenho por excelência, representado como um abrigo de mendigos, com as paredes cobertas por fotos pornô, é apenas um dentre tantos indícios que revelam uma cidade sórdida, partida; uma verdadeira *cidade da fúria* (parafrazeando a canção do Soda Stereo). Se o nascimento do *nuevo cine* se deu com *Histórias breves I*, sua afirmação veio com *Pizza, birra, faso*, que ecoou como uma grande referência no cinema feito na Argentina a partir de então. *Pizza, birra, faso* estreou no Festival de Mar del Plata de 1997, vencendo como Melhor Filme Latino-Americano pelo Júri da Crítica. Ganhou inúmeros prêmios no 47º Córdor de Plata e nos festivais de Toulouse, Friburgo e Gramado.

**FICHA TÉCNICA** Direção e roteiro: Israel Adrián Caetano e Bruno Stagnaro | Fotografia: Marcelo Lavintman | Edição: Andrés Tambornino | Som: Martín Grignaschi | Música: Leo Sujatovich | Direção de arte: Sebastián Rosés | Produção: Bruno Stagnaro e Carolina Aldao | Elenco: Héctor Anglada, Jorge Sesán, Pamela Jordán, Alejandro Pous, Walter Díaz, Adrián Yospe, Daniel Dibiasé, Rubén Rodríguez.



Israel Adrián Caetano (Montevideu, 1969) dirigiu, roteirizou e produziu diversos filmes que ganharam prêmios nos mais renomados festivais do mundo. *Pizza, birra, faso* é seu primeiro longa, seguido por *Bolívia* (2001), *Un oso rojo* (2002), *Crónica de una fuga* (2006), *Francia* (2009), *NK, el documental* (2011), *Mala* (2013) e *El otro hermano* (2017). Também realizou telefilmes e séries televisivas, como o fenômeno *Tumberos* (2002).



Bruno Stagnaro (Buenos Aires, 1973) é sócio da produtora de cinema, televisão e publicidade Boga Bogagna e ganhador de diversos prêmios na Argentina e no exterior por suas realizações audiovisuais. *Pizza, birra, faso* é seu primeiro e único longa para cinema até o momento. Dirigiu várias séries televisivas, entre elas *Okupas* (2000) e *Impostores* (2009).



## Bonanza, em vias de extinção

Bonanza, en vías de extinción

Ulises Rosell, 2001, Argentina, 84', 12 anos.

Bonanza Muchinski é um aventureiro, caçador de serpentes, sucateiro, pai, cacique local, ex-ladrão de bancos; uma espécie de Rei Midas que transforma tudo em fonte de prosperidade: passarinhos, ferro velho, cobras, a inesgotável destreza. Sua filha La Vero (única garota em um mundo masculino) se entretém com pequenas cascavéis, e seu filho Norberto despedaça carros com a mesma descontração com que eles brincam no barro ou iniciam uma fogueira ao redor da qual podem conversar. Nessa família que desdobra tantos ofícios e habilidades, estão outras formas de bonança, quase exclusivas do passado. *Bonanza, em vias de extinção* passou por diversos festivais como o BAFICI, Rotterdam e Toulouse, e ganhou os prêmios de Melhor Documentário no 50º Festival Internacional de Cinema de Mannheim/Heidelberg e o Terceiro Coral Documental no 23º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana.

**FICHA TÉCNICA** Direção e roteiro: Ulises Rosell | Fotografia: Guillermo "Bill" Nieto | Edição: Nicolás Goldbart | Som: Federico Esquerro | Música: Kevin Johansen | Produção: Ulises Rosell | Elenco: Bonanza Muchinski, Norberto Muchinski, Verónica Muchinski, Héctor Gómez, El Leo, Miguel.



Ulises Rosell (Buenos Aires, 1970) estudou Direção da Universidad del Cine. Entre 1996 e 2001, junto a Pablo Trapero e Andrés Tambornino, fez parte da Cinematográfica Sargentina, produtora que teve um papel fundamental na renovação do cinema independente do país. Entre os curtas que dirigiu estão *Aqueronte* (1994) e *Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala* (1995), ambos com Andrés Tambornino. *Bonanza* é seu primeiro longa, seguido por *El descanso* (2001, com Andrés Tambornino e Rodrigo Moreno), *Sofacama* (2006), *El etnógrafo* (2012) e *Al desierto* (2017).



## Um país no deserto: Quando e como nasceu o nuevo cine argentino

por Agustín Masaedo\*

Estabelecer uma data de nascimento precisa para um fenômeno de contornos – e até mesmo conteúdos – tão imprecisos como o *nuevo cine argentino* só pode ser um exercício de arbitrariedade. Mas, como qualquer outro exercício do tipo, mostra-se útil para praticar a memória crítica, esboçar balanços mais ou menos provisórios e, conforme a perspectiva, propor celebrações ou lamentos.

O *nuevo cine* não “nasceu” literalmente – e talvez nem mesmo no sentido figurado – em novembro de 1997, quando *Pizza, cerveza, baseado* (*Pizza, birra, faso*) estreou no Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, mas esse acontecimento condensa como quase nenhum outro vários simbolismos que ajudam a entender a transformação radical pela qual passou o cinema argentino há duas décadas (alguns anos a mais, alguns a menos): um longa-metragem produzido no calor da Lei de Cinema sancionada três anos antes, codirigido por dois participantes da já então célebre antologia *Histórias breves I*, competia no certame festivaleiro classe A recuperado em 1996, após 26 anos de ausência. Além disso, era recebido com entusiasmo quase unânime tanto pela crítica quanto pelo público, encerrando um círculo virtuoso em que muitíssimos outros fariam sua entrada nos anos vindouros.

### As regras do jogo

Na hora de analisar os motivos que propiciaram o surgimento do *nuevo cine*, o fato mais incontornável e decisivo, em uma complicada cadeia de muitas causas e poucas casualidades, é a sanção da Lei 24.377 (que ficou conhecida como “Ley de Cine”) em 28 de setembro de 1994. Raro expoente de uma política de Estado sustentada continuamente apesar das mudanças de governo, a Lei de Cinema adquire, à distância, a forma de um “resgate de última hora” ao estilo dos velhos seriados hollywoodianos; o herói que desamarra e salva a mocinha dos trilhos segundos antes que a locomotiva a atropеле. Só que, diferentemente dos espectadores de seriados,

poucos observadores da situação do cinema argentino naquela época teriam dado um *happy end* como certo. Muito pelo contrário; talvez nem sequer os protagonistas e roteiristas da história tenham sonhado com esse final, que foi o princípio de tantas coisas. E, ainda que algum deles tenha confiado cegamente no êxito do empreendimento, jamais poderia haver previsto a vastidão e magnitude de seus efeitos.

Em mais de um sentido, a necessidade de uma mudança drástica nas normas que regiam a atividade cinematográfica argentina – ou, àquela altura, sua inatividade – vinha fermentando quase desde o começo da década depois conhecida como “Menemato”. A crise hiperinflacionária que adiantou a posse de Carlos Saúl Menem como presidente havia deixado à vista um deserto em que, pouco antes, a breve primavera democrática parecia estar colhendo algumas flores, com a entrega do Oscar para *A história oficial* (*La historia oficial*, Luis Puenzo, 1985) e a indicação de *Camilla* (María Luisa Bemberg, 1984), como exemplos mais vistosos.

Que esse jardim das maravilhas pudesse se tratar apenas de uma miragem é um tema para discutir em outra ocasião, mas, mesmo que assim fosse, não faria menos real ou desoladora a imagem do deserto. Uma média de 30 estreias argentinas por ano e uma participação no mercado de cerca de 18% entre 1984 e 1988 caiu para 12 e 8%, respectivamente, entre 1989 e 1993. E essa última porcentagem foi “salva pelo gongo” bem ao final do lustro, graças aos surpreendentes 1,5 milhão de espectadores de *Tango feroz* (Marcelo Piñeyro, 1993). No ano seguinte, o único feroz foi a recaída em uma preocupante normalidade: apenas 11 estreias, com 2% de participação no mercado. Como conclui o crítico Diego Lerer em *La(s) historia(s) del cine argentino*,<sup>1</sup> de onde foram tomadas as estatísticas deste parágrafo: “A questão já ia além das diferenças e discussões estéticas: os primeiros anos do *menemismo* pareciam dar por terminada aquela aventura chamada ‘cinema nacional’”.

A primeira parte da sentença traz implícita uma das duas chaves para compreender aquele final de 1994, em que a queda parou a centímetros do chão: sem exceção, todas e cada uma das partes envolvidas na produção cinematográfica deixaram momentaneamente de lado suas diferenças ideológicas e interesses setoriais em prol do urgente objetivo de assegurar a sobrevivência. Conseguiram colocar juntas as cabeças mais notáveis da militância pela Lei de Cinema – Leonardo Favio, Víctor Bo, Adolfo Aristarain, Eliseo Subiela e Luis Puenzo, no lado dos diretores; Palito Ortega e Irma Roy,

<sup>1</sup> Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), 2015.

artistas populares que se tornaram políticos por obra e graça do presidente mais ligado no mundo do entretenimento da história mundial – para visualizar uma espécie de Hidra mitológica que poderia sussurrar aquela ironia em verso de Jorge Luis Borges: “Não nos une o amor, mas o espanto” (para ser justos, tem-se que dizer que a citação borgeana se aplica a nove de cada dez alianças tecidas nestas paragens, desde os dias da Conquista até amanhã de manhã).

A outra chave tinha a ver com algo que sucede frequentemente nos estados de crise mais desesperados: a identificação precisa do inimigo e a lucidez para saber como combatê-lo. Ou, para usar termos menos beligerantes, a identificação do problema fundamental e suas soluções possíveis. Quando muitas coisas acontecem ao mesmo tempo – e há muito movimento, muito ruído e muitos outros estímulos sensoriais –, é fácil se desorientar, perder o foco, não perceber os perigos que espreitam, ou, ao contrário, sentir-se ameaçado por tudo e por todos. [Transtornos assim se tornariam comuns durante as duas décadas de bonança por vir: funcionários que de boa ou má-fé tentam arrumar o que já funciona, enquanto retardam *ad eternum* o tratamento de assuntos urgentes – o caso da Cinemateca Nacional é exemplar; associações, companhias produtoras ou festivais de cinema financiados e até inventados por turvas necessidades políticas protestando, ofendidos por perder o favor do governo da vez; medidas legítimas que a luta de facções torna suspeitas, furiosas reações corporativas a essas mudanças que pouco mudam e outras medidas, também legítimas mas indiscutivelmente nocivas, atravessando a gritaria sem que ninguém perceba a tempo – isso aconteceu e está acontecendo em 2017, ano que será lembrado pela abundância e pelo nível dos filmes locais, mas também, e sobretudo, pela mudança de autoridades no INCAA e o exagerado escândalo subsequente, que impediu que fosse discutida em profundidade a Resolução 942, um autêntico balaço disparado no coração da produção independente]. Mas, com perdão pelo longo parêntese digressivo, voltemos aos princípios dos anos 1990 e sua paisagem imóvel, silenciosa, livre de distrações. O cinema argentino teve que se converter em um deserto para que seus agonizantes habitantes distinguíssem com total nitidez a silhueta de seus inimigos, temível e bem contornada.

A televisão a cabo e o vídeo doméstico tiveram na Argentina um impacto tão fulminante quanto desproporcional, que talvez a psicologia social devesse estudar (tal como outras paixões nacionais fora de toda escala lógica, como o consumo de imprensa escrita durante o século passado e o vício nas redes sociais neste). Para intuir esse impacto bastam dois dados.

O primero: até meados dos anos 1990, a menos de uma década de seu desembarque massivo, apenas Canadá, Estados Unidos e Dinamarca superavam a Argentina em quantidade de assinantes de TV paga. O segundo: em fins de 1993 funcionavam na Argentina cerca de 7500 videolocadoras, de longe a maior quantidade em termos relativos de população da América Latina. Em todo o Brasil, no mesmo ano, havia 5800.

Com a informação fornecida até aqui, seria possível alegar (e, por certo, isso foi feito mais de uma vez pelos propagandistas maliciosos do “o cinema nacional vai mal porque é horrível”) que a fascinação coletiva pelo consumo audiovisual degradado da TV e do VHS não estava necessariamente conectada ao fracasso da produção cinematográfica local, ou pelo menos não era sua causa direta.

Mesmo que os interessados pensassem em dissimulá-la, essa conexão existia e era bastante linear. De volta às estatísticas reunidas por Lerer: entre 1986 e 1991, passou-se de 55 milhões de entradas vendidas a 13 milhões e, naquela que talvez seja a consequência mais triste e perdurável desse período nefasto, 567 salas de cinema fecharam suas portas, 62% das que existiam em todo o país. Nesse ritmo, logo já não se trataria de querer ou não assistir a filmes: não haveria onde vê-los, apenas na televisão ou nos videocassetes, terras prometidas da reprodução ilimitada dos títulos, para quantos espectadores pudessem se acomodar no mesmo ambiente, em troca de um preço módico. E, no caso da TV aberta, nem sequer pagando esse preço. No entanto, um pequeno detalhe podia explicar por que os filmes televisionados ou alugados iam tão bem e aqueles exibidos em salas de cinema, tão mal (quando muitas vezes, claro, se tratava dos mesmos filmes): nem os canais de TV, nem a indústria do VHS eram obrigados a pagar o imposto de 10% que tributava cada entrada de cinema e cuja arrecadação devia servir para financiar o Instituto Nacional de Cinema. O problema fundamental – agora sim: o inimigo – do cinema argentino estava à vista, e a forma óbvia de atacá-lo teria que ser a eliminação dessa desigualdade impositiva.

No começo de 1992, um decreto presidencial tentou estender o gravame de 10% ao vídeo doméstico e às TV aberta e a cabo. “Tentou estender”, e não “estendeu”, porque o fracasso foi rotundo: os canais de televisão resistiram à medida por todos os meios, desde a apresentação de recursos judiciais até a pressão política (a um governo especialmente sensível ao *lobbismo* mais obscuro), passando, é claro, pela evasão fiscal pura e simples. Comprometido com a causa neoliberal que seus superiores abraçavam já sem dissimular, o então diretor do Instituto Nacional de

Cinematografia, Guido Parisier, obstinou-se em promover uma solução insólita para o problema: a privatização da cobrança do imposto. Por que as empresas em rebeldia aceitariam pagar a um particular o dinheiro que ilegitimamente negavam ao Estado? Simples: para evitar que a Direção Geral Impositiva bisbilhotasse sua contabilidade.

A postura inflexível de Parisier nesse ponto acabaria, primeiro, por convertê-lo em inimigo público número 1 do projeto de Lei de Cinema que terminaria sendo apresentado em 1993 (um vilão servido de bandeja aos que melhor compreendem a importância de um bom vilão), em grande parte por causa da exaustão da comunidade cinematográfica frente ao impasse do imposto incobrável. Depois, após sua derrota encarnada na promulgação da norma, Parisier perderia seu cargo para o diretor de *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1985), Antonio Ottone. Um funcionário/ empresário era substituído por um cineasta/ funcionário: outro símbolo poderoso – ainda que no final resultasse efêmero – da mudança de época.

### A refundação



As marchas e contramarchas, negociações e alterações do projeto de lei original colocaram em primeiro plano o grupo heterogêneo de diretores nomeados anteriormente. O oscarizado Puenzo realizou uma minuciosa campanha pedagógica entre os legisladores, colocando-os a par da gravidade da situação e explicando-lhes os pormenores do projeto que, segundo se dizia então, havia sido ideia de Aristarain. A renúncia de Favio à candidatura de seu *Gatica, el mono* (1993) ao Oscar 1994, como medida de protesto pela demora no tratamento da lei, foi o gesto que terminou de decidir a batalha. Mas a geração já veterana à qual pertenciam esses caudilhos não havia sido chamada para ser a protagonista dos tempos que se avizinhavam.

A entrada em vigor da Lei de Cinema não apenas produziu mudanças abruptas – como a autarquia do rebatizado Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales e a multiplicação de seu orçamento por cinco ou seis –, mas também visibilizou, fortaleceu e ressignificou alguns fenômenos curiosos gestados durante a etapa anterior. O número de estudantes de cinema havia crescido sem parar, paradoxalmente, quando quase não se faziam filmes no país; a Fundación Universidad del Cine, criada no final de 1991, desempenhou um papel central na mudança de paradigma, foi pioneira na incorporação das novas tecnologias digitais e chegou a se converter em um dos centros gravitacionais do *nuevo cine*. Na mesma época da criação da FUC, apareceram (com poucos meses de diferença) as revistas *El Amante* e *Film. Haciendo Cine*, poucos anos mais tarde, completaria a mudança geracional, ideológica e estética da crítica cinematográfica.

Mas o fenômeno mais curioso de todos, à luz de seu desenvolvimento posterior, originou-se em uma resolução de 1992, de Parisier, intitulada sucintamente “Estabelece-se um concurso de curta-metragens”. Os curtas selecionados foram exibidos separadamente nas sessões noturnas do circuito comercial no final de 1993, e no começo de 1994 houve uma chamada para a segunda edição do concurso. No ano seguinte, já com a nova lei em vigor, os jovens ganhadores propuseram e conseguiram que seus trabalhos fossem projetados como um só programa antológico, e não individualmente: agrupados sob o título *Histórias breves I*, os curtas alcançaram um êxito inédito de público, que os manteve quatro semanas em cartaz e, mais importante, significou o passo à frente da geração que iria refundar o cinema argentino; que povoaria o deserto.

Além de expressar, em suas declarações públicas, um desdém similar pelo passado recente do cinema argentino e de logo haver encontrado seu lugar nessa geografia nova,<sup>2</sup> Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Jorge Gaggero, Bruno Stagnaro, Sandra Gugliotta, Daniel Burman, Ulises Rosell, Andrés Tamborino e outros como Pablo Trapero, Ariel Rotter e Esteban Sapir (que faziam suas primeiras aparições em diferentes categorias técnicas), não tinham um programa em comum, nem sentido de pertencimento a outro coletivo que não o de circunstanciais ganhadores do mesmo concurso. Se há algo que quase todos os curtas de *Histórias breves I* compartilham é a diferença abismal do que se diz e como se diz, com os diálogos engessados e inverossímeis do que começava a ser “velho” cinema argentino.

<sup>2</sup> Desde a clássica capa de *El Amante* que enfrentava “Lo nuevo” dos curtas com “Lo malo” de *No te mueras sin decirme adónde vas* (1995), de Eliseo Subiela, que curiosamente havia sido jurado do concurso.

Mas, pelas próprias características da antologia, as possibilidades dessa ruptura não poderiam ser exploradas a fundo. Seria preciso esperar mais dois anos para que ocorresse essa explosão, quando na tela de um cinema marplatense as vozes do Cordobés, do Pablo e dos demais personagens de *Pizza, cerveza, baseado* começassem a recuperar, parafraseando Sergio Wolf, a fala e o ouvido onde antes havia idioma e dicionário. Desde aquele dia se passaram vinte anos, que definitivamente merecem ser celebrados.

(Tradução de Marilete Nicoli)

\* Agustín Masaedo é curador da mostra **Histórias extraordinárias**. Graduado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Exerceu a crítica de cinema na revista *El Amante* e no jornal *Hoy*, entre outros meios, e escreveu capítulos de vários livros, como “That just happened!”, de *El cine y los géneros: Conceptos mutantes* (2011). Traduziu, revisou e editou livros de Homero Alsina Thevenet, Scott Foundas e John Waters, entre outros, e foi jurado em festivais dentro e fora da Argentina. Durante quase uma década, foi o editor dos catálogos dos dois principais festivais argentinos: o Festival Internacional de Cine de Mar del Plata e o BAFICI – Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente. Desde 2016 é programador neste último.

## Lembranças do *nuevo cine argentino*

por Andrés Di Tella\*

### 1.

Em algum momento dos anos 1980, eu estava sentado em uma sala semivazia da rua Lavalle de Buenos Aires, vendo desfilar as imagens de um filme argentino, de cujo nome não quero me lembrar. Para manifestar a típica sensação de frustração e impotência que o cinema argentino desses anos produzia, na minha condição de jovem cineasta em formação eu tratava de me distrair com um exercício imaginário: pensar como essa mesma história poderia ser contada de outro modo, com outros diálogos, outras atuações, outras imagens. Mas não podia, era literalmente inimaginável. O cinema nacional tinha me aprisionado. Era como se filmar “em argentino” fosse impossível sem impostação, sem retórica, sem essa gramática de planos e contraplanos onde se notava em cada corte o peso de todo um equipamento deslocando-se desanimadamente de uma tomada a outra. O efeito que esses filmes provocavam era o de roteiros filmados, melhores ou piores, mas muito distantes do potencial expressivo do cinema.

Cheguei a conhecer alguns desses diretores, e me surpreenderam a aparente falta de interesse pelo cinema e o desconhecimento total – no mínimo – dos nomes dos mais importantes cineastas da atualidade. Além de sua atitude de considerar o cinema como mais uma simples profissão, davam a impressão de que, efetivamente, poderiam estar trabalhando com qualquer outra coisa. De fato, podia-se pensar que a única arte que um cineasta devia conhecer nesses anos era a de percorrer os corredores oficiais para obter seu subsídio. Sei que qualquer generalização desse tipo é ridícula, e que seria injusto levá-la muito a sério. Mas trato de explicar, canhestramente, uma sensação.

Quando escuto ou leio que alguém põe em dúvida a existência de um *nuevo cine argentino*, recordo essas sensações de espectador de filmes nacionais e não me resta nenhuma dúvida de que algo profundo mudou.

### 2.

Esse algo começou a mudar, para mim, com a aparição no firmamento de dois óvnis. Primeiro, *Rapado*, de Martín Rejtman, realizado com mínimos recursos em 1991 e estreado apenas cinco anos depois, na sala pequena do complexo Tita Merello (que não é uma nova síndrome freudiana que afeta os cineastas portenhos, mas o nome de um cinema administrado pelo governo). Segundo declarações do próprio realizador, foi feito com um programa negativo: não fazer nada do que o cinema nacional fazia naquela época. Com *Rapado*, aparecia pela primeira vez o mundo dos jovens ou adolescentes tardios de classe média, cujos problemas poderiam parecer insignificantes no contexto do universo psicológico hiperdramatizado do cinema argentino. Mas a sagacidade de Rejtman para observar o comportamento humano, a par de sua inventiva visual e narrativa, fazia com que o minúsculo incidente do roubo de uma moto contasse, melhor que qualquer história deliberadamente significativa, como era então a vida na Argentina. Assim já o fizera Vittorio de Sica nos inícios do neorealismo italiano. Ao mesmo tempo que propunha uma nova forma de realismo – que mudava nossa percepção da realidade ao sair do cinema –, Rejtman impunha, paradoxalmente, um mundo próprio, com leis próprias, que só existia na tela. Quer dizer, estávamos diante de um autor. O filme talvez não tivesse a desenvoltura formal e o humor sublime do posterior *Silvia Prieto* (1999), do mesmo Rejtman, mas era uma *opera prima* e, ao vê-la, tinha-se a sensação inequívoca de que alguém havia finalmente conseguido escapar do cárcere do cinema nacional. Não por acaso, Rejtman era um caçador de vídeos raros no bairro chinês de Buenos Aires e um *habitué* de retrospectivas na sala Leopoldo Lugones. Diferentemente do cinema nacional que o precedia, e ao qual dava as costas, seu cinema dialogava com o mundo.

O outro objeto cinematográfico não identificado foi *Picado fino*, de Esteban Sapir, filmado em 1994 – em 16 mm, preto e branco, com uma Bolex à corda – e estreado quatro anos mais tarde (creio que também na sala pequena do cinema Lorca: o fato de esses filmes serem exibidos em salas marginais fala também de seu lugar dentro do cinema nacional). Uma linguagem estética quase no extremo oposto do rigor espartano de Rejtman, com uma liberdade no tratamento da imagem que fazia pensar em um cruzamento inesperado das tradições do cinema experimental com os novos qua-

drinhos argentinos dos anos 1980. Mas se tratava de outro filme que deixava boquiaberto por sua condição de cinema em estado puro, que ao mesmo tempo ilumina a experiência da vida cotidiana, como nunca se havia visto em nosso país. As pessoas saíam de *Picado fino* ou de *Rapado* com uma alta dose de adrenalina cinematográfica correndo pelas veias. Um sentimento muito difícil de evocar e que, provavelmente, não se repetirá se alguém se dispuser a revê-los agora em vídeo ou DVD, não porque os filmes tenham envelhecido, e sim porque o contexto não é o mesmo. Já não parecem óvnis. Tal como o filme de Rejtman, o de Sapir foi feito por fora do sistema de produção e financiamento (e frequentemente de *fraude*) habitual do – naquela época – Instituto Nacional de Cinematografía, logo rebatizado Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

### 3.

No final dos anos 1990, me chamaram da prefeitura da cidade de Buenos Aires para criar o primeiro Festival de Cinema Independente, o BAFICI, que foi um lugar crucial para o lançamento do *nuevo cine*. A propósito, nunca me senti totalmente confortável com o termo “cinema independente”, imposto pelo então Secretário de Cultura da cidade, Darío Lopérfido, em parte para dar ao festival uma identidade diferente daquela do Festival de Mar del Plata, organizado pelo governo nacional de Carlos Saúl Menem, mais apegado aos grandes nomes e ao glamour de grandes estrelas do passado, como Gina Lollobrigida e Alain Delon. O festival de Buenos Aires tinha também certa dimensão de oposição e isso se refletiu em uma programação radicalizada que, além disso, apontava os pontos cegos da política cinematográfica nacional, promovendo – por exemplo – os jovens que o INCAA ignorava. O adjetivo “independente” talvez tenha sido desnecessário e abriu espaço para muitas discussões. Era um termo que sempre havia se relacionado com o teatro. Mas, finalmente, não foi completamente má a ideia de Lopérfido de retomar esse espírito do teatro independente, de porões sórdidos e sanduichinhos no vestiário, para esse *nuevo cine* que estava começando a aparecer à margem dos circuitos oficiais e comerciais.

Um dos primeiros filmes que vimos para o primeiro festival (1999) foi *Mundo grúa*, de Pablo Traperero. Assisti em casa, com o cineasta Eduardo Milewicz, que, ao lado do anteriormente mencio-

nado Sapir, formava o primeiro “comitê artístico” do festival (tampouco me parece um detalhe menor que o festival tenha sido criado por cineastas). Tratava-se de um *work in progress*, uma cópia VHS baixada do computador, sem mixagem de som, nem sequer um corte final. Com suas imperfeições e tudo, logo vimos que ali havia algo verdadeiramente novo. Já se conhecia *Pizza, birra, faso* (1997), de Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, com toda sua desenvoltura e, sobretudo, com a impactante presença desses garotos da rua que inaugurariam toda uma corrente de emprego de não atores no *nuevo cine argentino*. Mas o filme de Traperero, que foi efetivamente a ponta de lança internacional do movimento, tinha algo a mais. El Rulo, interpretado por um electricista amigo do pai de Traperero, que atuava pela primeira vez, era um personagem novo, imprevisível, que ninguém teria podido inventar se não houvesse existido. Mas o encanto espontâneo do protagonista, a afinidade entre personagem e pessoa, produziam-se no marco de um relato que transcendia todo efeito documental, através de ritmos e imagens de um lirismo intenso, tal como esse granulado grosso do 16 mm branco e preto ia de mãos dadas com a beleza austera dos cenários e paisagens.

Mais uma vez – quase deveria dizer “é claro” –, o filme tinha sido desenvolvido por fora do sistema oficial, facilitado pela Universidad del Cine de Manuel Antín (nunca se poderá exagerar seu papel nos bastidores dessa história) e por um modesto subsídio do Hubert Bals Fund do Festival de Rotterdam (cujo apoio foi tão decisivo quanto o de Antín). Ao invés de esperar o trâmite do crédito oficial, que seguramente não obteria, Traperero saiu filmando. Depois, Lita Stantic (outra presença significativa) assumiria a produção e asseguraria sua chegada a bom porto, dessa vez com apoio oficial, primeiro do BAFICI e depois do próprio INCAA. Pode-se pensar que a partir de *Mundo grúa* as coisas foram mudando: começava a ser possível contar com apoio oficial para fazer cinema “independente”.

### 4.

Estou falando de filmes que, em alguns casos, não revi. Mas recordo que minha sensação de espectador era a de uma revelação ante cada filme “novo”, digno desse nome. E cada vez eram mais filmes, como um milagre repetido que alentava minha fé de que era possível fazer cinema original “em argentino”. Diferentemente do que acontecia com aqueles filmes dos anos 1980 e ainda muitos dos

1990 (entre os quais podia haver modestas exceções à regra, mas não eram mais do que isso), agora o espectador devia estar atento porque quase nunca se podia adivinhar o próximo plano nem o próximo diálogo. Cada filme parecia propor suas próprias regras, que tinham a ver seguramente com o fato de que cada um teve que encontrar seu próprio caminho para se realizar. Ninguém antes havia feito algo parecido com *La ciénaga* (2001), ou com *La libertad* (2001), ou com *Tan de repente* (2002). E cada cineasta havia encarado seu próprio e estranho percurso, que não aparecia em nenhum manual e que era o que lhe havia tocado descobrir: desde o roteiro literário de quase 200 páginas de Lucrecia Martel até a ausência de qualquer roteiro de Lisandro Alonso, passando pela irreconhecível adaptação de um conto de César Aira por Diego Lerman.

As diferenças também eram abismais em termos de produção. Enquanto Lita Stantic armava, para *La ciénaga*, uma coprodução que incorporava sócios tão pouco evidentes como a produtora do famoso apresentador de televisão Mario Pergolini e a televisão japonesa NHK, Lisandro Alonso filmava com seu próprio dinheiro uma espécie de *home movie* mínimo em uns terrenos de sua família na província de Buenos Aires, com um empregado do campo como único protagonista. E Lerman fazia primeiro um curta em branco e preto com amigos e, depois, o alongava até um imprevisível longa, com a ajuda de – outra vez – Lita Stantic, a mesma produtora, mas trabalhando em uma escala muito diferente. E se cada um encarnava a liberdade de poder buscar seu próprio método, começava também a ser cada vez mais frequente no *nuevo cine* perceber uma linguagem cinematográfica despojada dos lastros retóricos do velho cinema. Também se começava a sentir com maior frequência esse hábito de verdade que circulava pelos filmes e que às vezes fazia com que a gente se virasse, como se alguém houvesse aberto a porta da rua da sala. Ainda que já não seja uma surpresa tão grande (já que o *nuevo cine argentino*, depois de dez anos [momento da publicação deste texto], não é mais uma novidade), com alguns filmes continua me acontecendo o mesmo.

## 5.

Como realizador, por causa da minha idade e também, em algum momento, por meu papel como diretor do BAFICI, eu me considerava um pouco fora do fenômeno do “cinema jovem”. Mas, acima

de tudo, na verdade, porque faço documentários. Embora uma das novidades do *nuevo cine argentino* tenha a ver com sua maneira de incorporar o real, e até com certo tom documental em alguns casos, o gênero documentário em si não parecia participar totalmente de tal renovação. Eu mesmo, depois de haver feito dois documentários que, sem ser convencionais, não deixavam de pertencer claramente à tradição documentária, estive vários anos às voltas com um documentário que, para além de qualquer julgamento, resultou muito diferente de tudo o que se havia feito até então. O achado de *La televisión y yo* (2002), para mim, foi a decisão de mostrar todas as cartas, de revelar as idas e vindas da pesquisa, especialmente os fracassos do cineasta-pesquisador (eu mesmo), que às vezes ajudam a “falar de” melhor que as presumidas conquistas.

Sem querer, eu inaugurava na Argentina o fecundo gênero do *cinema ensaio* ou, como prefiro chamá-lo, o gênero do *ensaio e erro*. Mas logo vi que não estava sozinho nessa busca lateral e sinuosa, e que não era o único que começava a pôr em prática uma ideia nova do gênero, que o transcendia. O filme que para mim melhor representa esse novo tipo de documentário é *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, no qual a diretora, filha de desaparecidos, teve a valentia de enfrentar a história de seus pais, em toda a sua complexidade, com um grau de sinceridade e exposição pessoal sem precedentes. Através de sua mescla de documentário, animação, autobiografia, recriação e ficção, *Los rubios* exhibe um grau de sofisticação conceitual e de liberdade formal que muda o que de agora em diante se pode esperar de um documentário. E, em um mesmo movimento, muda os termos do debate nacional sobre o passado recente (depois de três anos da estreia, seguem-se produzindo intensos debates sobre o filme). Não é pouco. Poder-se-ia dizer que *Los rubios* transcende não somente sua inscrição dentro do gênero documentário, mas também seu lugar dentro do cinema, entrando em diálogo com outras zonas da cultura, como poucas obras o fizeram (de qualquer tipo que seja).

O que resulta mais evidente nos documentários ilustra uma característica de todo o *nuevo cine argentino*: o fato de que nenhum desses novos filmes foi feito de acordo com um modelo prévio, às vezes sequer de acordo com um roteiro, mas que encontraram seu caminho ao andar, como objetos únicos, cada um com seu próprio sistema narrativo e estético, longe do domínio das fórmulas que im-

peram em boa parte da produção mundial.

## 6.

De onde saíram (e seguem saindo) todos esses cineastas? O espírito independente pode parecer incompatível com a formação acadêmica. Entretanto, com algumas importantes exceções, a grande maioria deles provêm das novas escolas de cinema, que a partir dos anos 1990 converteram a Argentina, e mais particularmente a cidade de Buenos Aires, em uma das áreas do planeta com a maior concentração de estudantes de cinema.

Segundo algumas estatísticas, estudam atualmente na Argentina, em cursos de cinema ou carreiras afins, quase 15 mil alunos. Mesmo que essas estimativas sejam exageradas, ainda assim revelam parte do mistério: a quantidade faz a qualidade. O fato de existirem milhares de potenciais cineastas tratando de levar adiante seus projetos faz com que, quase inevitavelmente, pelo menos alguns acabem sendo bastante originais. Por outro lado, a ausência de uma autêntica indústria cinematográfica “comercial”, originada na posição minoritária que o cinema local ocupa dentro do mercado cinematográfico, faz com que surja uma proporção desmedida de projetos “não comerciais”, o que evidentemente também contribui para a sua originalidade. E assim como muitos estudarão cinema porque não veem um futuro profissional muito certo no estudo de engenharia, digamos, tampouco se pode desconsiderar a influência de numerosos cineastas-professores que não têm por que crer nas ideias predominantes de Hollywood.

Nesse sentido, talvez pela primeira vez no país, funcionou dentro do cinema certa transmissão ordenada de saberes e princípios de uma geração a outra. E, desde já, não se pode deixar de lado o dado capital de que o Estado argentino tem tido uma política cinematográfica muito decidida, de modo especial a partir da Lei de Cinema de 1995, que entre outras coisas destina à produção e à difusão do cinema nacional 10% de todo o dinheiro arrecadado nas bilheterias, na forma de imposto direto.

É claro que as decisões concretas das autoridades do INCAA são frequentemente discutíveis, e já se perderam oportunidades que não podiam ser melhores para promover a cinematografia argentina no mundo, quase deliberadamente, por falta de afinidade entre as autoridades e os representantes do *nuevo cine*. Certo funcionamento

corporativo, que privilegia uma aliança política entre os diferentes grupos de pressão empresariais e agremiadas, acima da qualidade dos projetos ou do estímulo aos jovens que tanto fizeram e estão fazendo para mudar a imagem do cinema nacional. De qualquer modo, o marco de fomento à produção situa a Argentina em uma posição privilegiada frente a outros países da região, ainda que os cineastas locais custem a acreditar nisso e se sintam expostos a intempéries, relegados a sua própria sorte. É necessário dizer que essa mesma sensação de incerteza permanente, gerada pelas crises políticas e econômicas que sacudiram recentemente o país, também poderia chegar a ser um fator que, ainda que indesejado, fomenta a criatividade.

Foi nesse contexto que, desde as primeiras edições do Festival de Cine Independiente, tentamos abrir o jogo, disponibilizar informações anteriormente reservadas a uns poucos, convocar as hostes de jovens com fome de cinema, e não somente para colocá-los em contato com espécimes do cinema independente do mundo que pudessem servir de exemplo como possíveis rumos para experimentar: a presença de jovens cineastas coreanos, chineses ou japoneses que a crítica local ignorava, por causa de certo estrabismo eurocêntrico, foi um estímulo para alguns; a primeira retrospectiva do herói dos independentes norte-americanos, John Cassavetes, acompanhada por membros-chave de sua equipe, foi um descobrimento significativo para outros; o sistema “dogma” de Lars von Trier, com quem fizemos uma oficina de direção no primeiro festival, o foi para outros mais (ainda que por rejeição).

E os exemplos poderiam multiplicar-se. A ideia desses encontros nunca foi a de apresentar a última moda, mas se tratava de revelar o cinema como processo, como atividade feita por seres tão mortais (ou tão geniais) como qualquer vizinho, e não por seres mágicos inalcançáveis. Mas também, desde o segundo festival, através do recordado Club de la Pelea, demos a conhecer, mediante seus representantes, os fundos europeus de apoio ao cinema que alguns guardavam como segredos e que, com montantes relativamente pequenos, serviram para finalizar filmes que teriam ficado inconclusos numa fita VHS, ou, ao contrário, para dar lugar ao momento decisivo do desenvolvimento de um projeto, instância crítica para os cineastas, que o INCAA nunca levou em conta. Fundos como o Hubert Bals da Holanda ou o Fonds Sud da França foram imediatamente

inundados por projetos argentinos e, na seleção de projetos premiados nos últimos anos, há quase sempre uma maioria de cineastas argentinos. Outra vez, a quantidade fez a qualidade.

Também criamos espaços para compartilhar experiências com outros cineastas locais e estrangeiros e, junto com Américo Castilla e com a colaboração de fundações internacionais, montamos a Oficina de Análise de Projetos Cinematográficos Latino-Americanos, que afortunadamente conseguiu sobreviver às diferentes direções do festival e, inclusive, ao desaparecimento da Fundación Antorchas, que era seu principal sustentáculo.

Uma das assessoras que participou da primeira oficina, Ilse Hughan, do Festival de Rotterdam, deixou que seu entusiasmo a levasse a se encarregar da oficina e, além disso, a organizar o Buenos Aires Lab (BAL), encontro de cineastas e produtores internacionais que tem lugar no BAFICI e é o complemento perfeito da oficina de projetos, chamado primeiro “de Bariloche” e, depois, “de Colón”, por sua localização geográfica.

Às vezes era difícil explicar de que se tratava a oficina, além da experiência por si só enriquecedora de se isolar do mundo durante uma semana com um grupo de cineastas latino-americanos em um lugar remoto da Patagônia argentina ou em uma cidadezinha bucólica da província de Entre Ríos. Não se tratava de um seminário de roteiro nem de um workshop de produção, mas de um momento para avaliar a melhor maneira de levar adiante um projeto, para cada diretor, desde a capacidade de escrever uma boa sinopse ou o tratamento do filme até a solvência para apresentar um projeto a um produtor e, acima de tudo, para trabalhar sobre algo tão esquivo, mas perfeitamente tangível, como é conhecer e transmitir a verdadeira relação de um diretor com seu projeto: a certeza de que essa pessoa, e nenhuma outra, tem que ser a que faça esse filme.

Essa mesma sensação única que transmitem os melhores filmes do *nuevo cine argentino*. Entre eles, alguns saídos da própria oficina, como *Ana y los otros* (2003), de Celina Murga, *Los muertos* (2004), de Lisandro Alonso, *El custodio* (2006), de Rodrigo Moreno, ou a coprodução argentino-paraguaia *Hamaca paraguaya* (2006), de Paz Encina, que foram premiados nos festivais mais importantes do mundo.

## 7.

Não posso, aqui, nem é minha intenção, fazer uma lista de todos os filmes argentinos que me impactaram nesses anos. Mas, se penso no *nuevo cine argentino*, não posso deixar de lembrar os filmes de Lucrecia Martel, que para mim está entre as mais importantes cineastas da atualidade (não me refiro só à Argentina, mas ao “mundo”). Ainda que Martel, quando lhe perguntam, se negue a ser incluída dentro da turma do *nuevo cine*.

O mesmo diria, sem dúvida, de Daniel Burman, que cumpriu a parábola (e aparente paradoxo) do cineasta independente que faz filmes cada vez mais “comerciais” e cada vez mais pessoais. Tampouco Fabián Bielinsky devia considerar-se animal desse circo. Mas poucos recordam que seu mega hit *Nueve reinas* (2000) foi no princípio um projeto que não conseguia produção. Soube que, inclusive, foi recusado pela produtora que terminou produzindo-o, quase a contragosto, porque ganhou inesperadamente um concurso de roteiros lançado como resposta ao fenômeno do *nuevo cine*. Antes não havia um Bielinsky. De algum modo, Bielinsky é produto e também parte do fenômeno.

Alejandro Agresti, que ultimamente dirigiu Keanu Reeves e Sandra Bullock em Hollywood, e que começou sua carreira como jovem exilado na Holanda, nunca levou junto a seu passaporte a carteira de sócio do *nuevo cine*. Mas, pelo caminho, deixou alguns filmes que anunciavam algo novo, como *El amor es una mujer gorda* (1987) e *Buenos Aires vice versa* (1996). Até na conexão holandesa foi um precursor, ainda que não necessariamente no salto a Hollywood.

Carlos Sorín, quando fez *Historias mínimas* (2002), disse que sua inspiração foram os jovens cineastas para sair das comodidades do cinema publicitário e retomar as estradas patagônicas que havia percorrido quase vinte anos antes em *La película del Rey* (1986, uma das exceções anteriormente mencionadas). E, em todos os países onde *Historias mínimas* estreou com êxito, o filme foi descrito como um novo exemplar do *New Argentine Cinema*.

Os críticos também tiveram um papel significativo, pois souberam ver a diferença dos novos filmes e, por exemplo, decidiram brigar com seus editores para dar um lugar destacado a um filme excepcional, mas decididamente difícil, como era *La libertad*, de Lisandro Alonso. Não creio que eles se considerem integrantes do

*nuevo cine*, salvo alguém como Juan Villegas ou Sergio Wolf, que saltaram do seu refúgio detrás da máquina de escrever e se atreveram a realizar seus próprios filmes. *Sábado* (2001, Villegas) e *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (2003, Wolf em codireção com Lorena Muñoz) são títulos-chave. Eu me atreveria a incluir ainda (sem dizer-lhe nada) um diretor de teatro como Federico León, que também fez seus próprios filmes, e por outro lado, forma e indica atores, como para os filmes de Diego Lerman e de Ezequiel Acuña (um dos segredos mais bem guardados do cinema argentino é o extraordinário panorama teatral de Buenos Aires, do qual ele se alimenta). Tampouco quer ser confundido com essa horda um Mariano Llinás, desde sua provocação radical, questionadora de qualquer indício de *aburguesamento* por parte dos novos realizadores, e seu chamado a fazer cinema digital, sem dinheiro, por fora do sistema oficial. Nem sequer se confessam parte do assunto os jovens históricos do primeiro *Historias breves*, o compilado de curtas de 1995 que alguns postulam ter sido o ponto de partida do *nuevo cine*. Sem falar de lobos das estepes como Raúl Perrone, o Jim Jarmusch de Ituzaingó que o BAFICI homenageou com uma retrospectiva, ou Ana Poliak, primeira ganhadora argentina da competição internacional do mesmo festival, com *Parapalos* (2004), que depois nunca pôde estreiar comercialmente (e esse é outro assunto, que mereceria outro texto).

Também não se identificariam com o *nuevo cine* antigos combatentes como Edgardo Cozarinsky, o grande escritor-cineasta repatriado de um exílio dourado mas solitário em Paris, ou Rafael Filippelli, mestre zen das novas gerações a partir de suas aulas na universidade ou nos corredores do BAFICI. E é claro que nem mesmo Sapir e Rejtman se reconhecem como precursores de nada, ainda que esse último, fiel a sua singularidade, uma vez admitiu que poderia existir algo que se poderia chamar *nuevo cine argentino* e que ele poderia chegar a ser considerado um de seus expoentes, como quem diz, desafiante, “e daí?”.

Há muitos outros de quem poderíamos falar e que, nesse momento, estou esquecendo. O extraordinário é, precisamente, que existam tantos outros. É difícil imaginar, para quem não se lembra, o pouco que havia para dizer do cinema argentino de “antes”. Diria que é difícil recordar até para quem se recorda. Mas nessa mesma impossibilidade de pertencer a nada, há que buscar talvez

uma das características, finalmente, desse movimento-que-não-é. *Eppur si muove...* Como diria Groucho Marx: “Me nego a pertencer a um clube que aceite como sócio alguém como eu”. Assim são os “sócios” do *nuevo cine argentino*, cada um igual somente a si mesmo, como seus filmes.

(Tradução de Marilete Nicoli)

\* Andrés Di Tella é cineasta. Dirigiu os filmes *Montoneros, una historia* (1995), *Macedonio Fernández* (1995), *Prohibido* (1997), *La televisión y yo* (2002), *Fotografías* (2007), *El país del diablo* (2008), *Hachazos* (2011), *¡Volveremos a las montañas!* (2012), *Máquina de sueños* (2013), *El ojo en el cielo* (2013) e *327 cuadernos* (2015). Também realizou instalações, performances, peças de videoarte e programas de televisão na Argentina e no exterior. Foi fundador e primeiro diretor artístico do BAFICI. De 2002 a 2011, dirigiu o Princeton Documentary Festival, na Universidade Princeton (Estados Unidos), onde também foi professor visitante. De 2000 a 2009, dirigiu a Oficina de Análise de Projetos Cinematográficos Latino-Americanos, organizada pela Fundação TyPA junto a várias entidades internacionais, onde se formaram muitas das novas figuras do cinema da região. Integra desde 2000 o Conselho de Direção da Universidade Torcuato Di Tella, onde impulsionou a criação do Departamento de Arte e dirige o Programa de Cinema.

\*\* Este texto foi originalmente publicado em castelhano, com o título “Recuerdos del *nuevo cine argentino*”, no livro *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*, organizado por Eduardo Russo (Buenos Aires: Paidós, 2008, pp. 243-255). Agradecemos a Andrés Di Tella e a Eduardo Russo a autorização para reprodução neste catálogo.



## ANA KATZ



Ana Katz (Buenos Aires, 1975) é graduada em Direção Cinematográfica pela Universidad del Cine, onde também foi docente. Estudou atuação em várias escolas e com diversos profissionais, entre eles Julio Chávez e Helena Tritek. Foi assistente de direção de *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999), dirigiu os curtas-metragens *Merengue* (1995), *Pantera* (1998), *Ojalá corriera viento* (1999), *Despedida* (2003) e *El fotógrafo* (2005), e os longas-metragens presentes nesta edição de **Histórias extraordinárias**: *El juego de la silla* (2002, baseado em sua peça homônima), *Una novia errante* (2007), *Los Marziano* (2011) e *Mi amiga del parque* (2015).

Participou de inúmeros projetos teatrais como dramaturga, diretora e atriz, entre eles *Pangea* e *Lucro cesante*, além do já citado *El juego de la silla*. Também atuou nos filmes *Whisky* (Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll, 2003), *El crítico* (Hernán Guerschuny, 2013), *Hijos nuestros* (Juan Fernández Gebauer e Nicolás Suárez, 2016) e *El candidato* (Daniel Hendler, 2017), entre outros.

Com Laura Huberman, fundou em 2013 a produtora Laura Cine, que se propõe a desenvolver projetos de cinema, teatro e formatos audiovisuais digitais, como a plataforma Índice de Actores ([www.indicedeactores.com.ar](http://www.indicedeactores.com.ar)), que compila informações e pequenos vídeos de atores e atrizes argentinos.

Atualmente, finaliza seu quinto longa-metragem, *Sueño Florianópolis*, contemplado pelo edital de coprodução INCAA-ANCINE, com Mercedes Morán, Gustavo Garzón, Andréa Beltrão e Marco Ricca no elenco.



### A dança das cadeiras

El juego de la silla

Ana Katz, 2002, Argentina, 90', livre.

Víctor Lujine vive no Canadá e, em uma viagem de trabalho, fará escala de um dia em Buenos Aires, sua cidade natal. Os Lujine, comovidos com sua chegada, se dispõem a recuperar o tempo perdido e preparam uma série ininterrupta de rituais familiares: jogos, canções e comidas movimentam a breve estadia. Enquanto as horas avançam, as primeiras conversas (irrelevantes e repletas de frases feitas), os abraços e o ambiente festivo dão lugar a desencontros, discussões e decepções. Um estudo humorístico sobre a família como uma instituição inclinada à loucura. *A dança das cadeiras* estreou no 50º Festival de San Sebastián, onde foi laureado com o Prêmio Especial do Júri, começando um exitoso tour internacional que rendeu reconhecimentos em Lérida e Toulouse, entre outros. Antes de ser filme, *A dança das cadeiras* foi uma peça de teatro que permaneceu em cartaz em Buenos Aires por mais de um ano.

**FICHA TÉCNICA** Direção e roteiro: Ana Katz | Fotografia: Paola Rizzi | Edição: Hernán Belón e Fernando Vega | Som: Adriano Salgado | Música: Nicolás Villamil | Direção de arte: Astrid Lund Petersen | Produção: Nathalie Cabiron e Ana Katz | Companhia produtora: Tres Planos Cine | Coprodução: Universidad del Cine | Elenco: Raquel Bank, Diego de Paula, Ana Katz, Luciana Lifschitz, Verónica Moreno, Nicolás Tacconi.



### Uma noiva errante

Una novia errante

Ana Katz, 2007, Argentina/ Espanha, 85', livre.

De madrugada, dentro de um ônibus a caminho de uma viagem romântica, Inés e seu noivo Miguel discutem. Ela desce do veículo e, atônita, se dá conta de que ele não a seguiu. Entre ficar no balneário e voltar a Buenos Aires, Inés não faz nenhuma das duas coisas – ou faz ambas: de olhos inchados e estômago instável, entra e sai do hotel um par de vezes. Caminha pelo bosque, conhece estranhos amáveis que se transformam em amigos efêmeros, se embebeda, paquera, aprende arco e flecha. Telefona a Miguel de maneira insistente, desliga, volta a discar, oscila entre a irritação e a tentativa de reconciliação, a ofensa e a submissão. À deriva, se entrega a um tragicômico processo de reflexão. *Uma noiva errante* teve sua première na seção Un Certain Regard do 60º Festival de Cannes. Viajou por vários festivais, como Rotterdam, Cartagena e Friburgo, e ganhou o Prêmio da Crítica no 29º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana.

**FICHA TÉCNICA** Direção: Ana Katz | Roteiro: Ana Katz e Inés Bortagaray | Fotografia: Lucio Bonelli | Edição: Andrés Tambornino | Som: Jéssica Suárez | Música: Nicolás Villamil | Direção de arte: Mariela Rípodas | Produção: Carolina Konstantinovskiy e Cecilia Felguelas | Companhia produtora: Flehner Films e Mediapro | Elenco: Ana Katz, Carlos Portaluppi, Daniel Hendler, Erica Rivas, Arturo Goetz, Violeta Urtizberea, Nicolás Tacconi, Marcos Montes.



## Os Marziano

Los Marziano

Ana Katz, 2011, Argentina, 82', livre.

Devido a um histórico difuso de brigas e dívidas, os irmãos Juan e Luis Marziano não se falam há anos. Quando Juan viaja de Misiones a Buenos Aires para fazer alguns exames médicos, Luis se machuca em sua jornada contra os misteriosos buracos do campo de golfe do condomínio onde vive – o que parece facilitar um reencontro. A terceira Marziano, Delfina, e Nena, esposa de Luis, tentarão fazer com que os irmãos superem os rancores e brigas do passado. Com grandes atores do cinema mainstream e da televisão, *Os Marziano* honra seu título, sendo uma aparição meio extraterrestre no panorama argentino: uma comédia familiar sorrateira e agridoce, de humor absurdo, que foge dos lugares-comuns do gênero e não permite a risada fácil ou cômoda. *Os Marziano* participou do 59º Festival de San Sebastián e do 13º BAFICI, e teve uma grandiosa estreia comercial na Argentina.

**FICHA TÉCNICA** Direção: Ana Katz | Roteiro: Ana Katz e Daniel Katz | Fotografia: Julián Apezteguia | Edição: Andrés Tambornino | Som: Vicente D'Elia e José Caldararo | Música: Sebastián Kramer y Nicolás Villamil | Direção de arte: Mariela Rípodas | Produção: Oscar Kramer e Hugo Sigman | Companhia produtora: K&S Films | Elenco: Guillermo Francella, Arturo Puig, Rita Cortese, Mercedes Morán, Daniel Hendler.

## Minha amiga do parque

Mi amiga del parque

Ana Katz, 2015, Argentina/ Uruguai, 84', 14 anos.

Liz está desorientada, atribulada, confusa e fascinada com a maternidade, e não sabe bem como atuar nesse novo mundo de pequenas desventuras cotidianas que se convertem em épicas aventuras de superação. Enquanto o marido viaja a trabalho, ela passeia com seu bebezinho no parque e encontra outras mães e pais, entre os quais Rosa e Renata, as insólitas e suspeitas “irmãs R” (que aparecem sempre com a frase ambígua, o detalhe surpreendente, a proposta inusitada), epítomes de seu próprio desarranjo. Liz desconfia das novas amigas, avista algum perigo, mas avança com a relação, o que gera um intrigante clima de suspense que penetra na comédia, brincando com as expectativas a todo momento. *Minha amiga do parque* ganhou o prêmio de Melhor Roteiro no Festival de Sundance 2016 e no 64º Cóndor de Plata (uma espécie de Oscar argentino), e de Melhor Filme Latino-Americano no 19º Festival de Málaga.

**FICHA TÉCNICA** Direção: Ana Katz | Roteiro: Ana Katz e Inés Bortagaray | Fotografia: Guillermo “Bill” Nieto | Edição: Andrés Tambornino | Som: Jéssica Suárez e Julián Catz | Música: Maximiliano Silveira | Direção de arte: Eugenia Sueiro | Produção: Nicolás Avruj, Diego Lerman, Ana Katz, Agustina Chiarino, Fernando Epstein, Ignacio Rey e Gastón Rothschild | Companhias produtoras: Campo Cine e Laura | Coprodução: Mutante Cine e Sudestada Cine | Elenco: Julieta Zylberberg, Ana Katz, Maricel Álvarez, Mirella Pascual, Daniel Hendler, Malena Figó, Inés Saavedra, Daniel Katz, Mariano Sayavedra.

## O gênero da comédia. Sismologia e iconoclastia no cinema de Ana Katz

por Julia Kratje\*

I

Como escreveu André Bazin em “M. Hulot e o tempo”,<sup>1</sup> referindo-se às desventuras do personagem de Jacques Tati, a comicidade cinematográfica depende da criação de um universo que “não pode funcionar sem certa generosidade comunicativa”. O humor é um processo social e, por isso, sua expressão tem que encontrar pontos de conexão com as experiências culturais compartilhadas por um grupo em um tempo e um lugar específicos.

O cinema de Ana Katz implica, dessa forma, um trabalho por menorizado sobre o senso comum, que tenta se *colocar em crise* a partir de um olhar agudo cheio de humor. Manter o estereótipo à distância, oferecer um imaginário levemente descolado de sua força aderente, são exercícios que as películas de Katz realizam no sentido contrário da *doxa* que constantemente espreita os personagens, as falas e as situações. Esse tratamento particular da retórica audiovisual opera de maneira clandestina, soterrada, delineando um prazer indireto no modo em que se elabora o realismo, na fina brecha entre o mito e os estereótipos.

Se a comicidade flui pela corrente dos costumes, um certo desaparecimento e uma dose de indiferença ou insensibilidade são os requisitos afetivos para que o humor possa responder às exigências da vida em comum. Com um olhar atento ao detalhe, Katz explora os fatos cotidianos como signos de um teatro do mundo cujos sentidos estão desconectados.

“Decifrar os signos do mundo quer dizer sempre lutar contra certa inocência dos objetos”, assinalava Roland Barthes em “A cozinha dos sentidos”.<sup>2</sup> A aventura semiológica do cinema de Katz consegue captar, no entorno social, tudo que nele existe de “teatro” (não é casualidade que a

1 *O cinema*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

2 *A aventura semiológica*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

II

cinasta e o semiólogo tenham uma inclinação especial pela dramaturgia). O exercício de observação não determina o conteúdo, mas se relaciona à feitura das mensagens: personagens, diálogos e contextos aparecem revestidos de um segundo sentido, um sentido conotado, que se percebe como estereótipo carregado de significação. Por esse motivo, o humor de Katz exige ser rebobinado: rever os filmes sempre joga a seu favor. Essa peculiaridade está presente, sobretudo, na elaboração engenhosa dos roteiros: em cada nova projeção, assomam outras camadas de sentido.

Pouco tempo depois da crise econômica de 2001, Katz estreou seu primeiro longa-metragem, *A dança das cadeiras* (2002). O ponto de partida, como sucede com todos os seus filmes, é uma história mínima situada no entorno familiar. Víctor, o filho mais velho dos Lujine, que há anos mora no Canadá, está de passagem por Buenos Aires durante uma escala de 24 horas, antes de continuar sua viagem de trabalho.

“Olha que tenho que parecer uma rainha hoje”, diz a mãe de Víctor ao cabeleireiro. Enquanto isso, Andrés, um dos irmãos, acaba de saber que foi reprovado em uma disciplina do curso de Arquitetura; Lucía, a mais nova, brinca de atuar como uma estrela de televisão frente ao espelho; e Laura, a que mais sente saudades do irmão mais velho, trabalha em um call center e, entre ligações e ligações, aproveita para pintar com guache um cartaz de boas-vindas e conversar com sua colega:

- Andrea, a máquina de café não funciona!
- Sim, eu a usei há pouco... Tomei um chá...
- Cappuccino, não... Ponho cappuccino, sai todo o café, e a parte do leite, o chocolate, tudo, não sei, fica só o café... Eu gosto mais de fazer café pelo prazer da máquina que pelo café mesmo... Eu gosto da maquininha, apertar o botão, não sei, acho que é porque isso me faz lembrar a infância, uma viagem que fizemos em família, a única viagem à Europa que fizemos em família...

E o relato de Laura se interrompe quando entra uma ligação.

A mãe e seus “filhotinhos”, como ela chama os filhos, se ocuparam de todos os preparativos para homenagear Víctor “como deve ser” – inclusive convidando a ex-namorada para a festa. A casa, decorada com pôsteres e guirlandas, se converte no cenário das diferentes atividades organizadas

para celebrar o ansiado reencontro. A espera, as expectativas, os nervos se confundem e, ao mesmo tempo, propiciam situações desastradas durante as horas em que recebem a visita.

## III

Em um contexto no qual a comicidade desliza a conta-gotas pelo cinema argentino independente e em que os filmes comerciais de comédia não conseguem contornar os entraves da mesmice, o humor aparece no cinema de Ana Katz como uma forma de transgressão que abre uma janela para o ar fresco (parecido, talvez, com o humor desconcertante, livre e comprometido de Agnès Varda). Ante a perda da compostura, emerge o disparate, aflora a falta de sentido sem se descolar jamais da trama que conduz os acontecimentos. Como espectadores, podemos nos identificar e sentir contrariados ao mesmo tempo. Simultaneamente, as cenas podem conter doses idênticas de humor e drama.

Através de ângulos diversos seus filmes nos conduzem à pergunta pela confiança em uma sociedade em que as brechas (espaciais, simbólicas, de gênero, de classe) parecem ter se abismado. A pergunta não é original, mas os temas e os modos de abordá-la sugerem um caminho na contramão: a família, o parceiro, a maternidade, reduzidos com frequência à experiência íntima, à vivência caseira, aos clichês e às fórmulas sexistas, cobram um novo sentido; sem renegar o privado e o doméstico, e sem deixar de lado o desejo das mulheres, os filmes de Katz convertem todos esses elementos em chaves para imaginar a experiência de uma comunidade.

## IV

Atriz, dramaturga, diretora teatral, roteirista, produtora de seus projetos, cineasta. Ana Katz também realizou os curtas-metragens *Merengue* (1995), *Pantera* (1998), *Ojalá corriera viento* (1999) e *Despedida* (2003). Neste último, que se passa no interior de uma casa, a protagonista reuniu quatro ex-namorados:

Bom, quero contar que vou casar. Sim. E precisei vê-los. Um pouco para recordar, um pouco para nos emocionarmos todos, e eu gostaria que dissessem seu nome, sua idade, o que sentiram quando estavam comigo, se desde que os deixei tiveram alguma esperança de voltar (caso eu me

separasse), se acordam e pensam em mim, ou sentem saudade... Bom, isso. Começamos com você, Esteban, e vamos contra os ponteiros do relógio, o que acham?

A brincadeira, a piada, a exposição ao ridículo recaem, de um modo inusual, sobre os personagens masculinos, na contramão dos tratamentos convencionais que cedo ou tarde convertem as mulheres no alvo principal das provocações. “Adorei que tenham sido meus namorados”, ela diz a eles, sem dissimular a mistura de lembranças afetuosas e ironias, enquanto eles se comportam como crianças que obedecem a seus pedidos extravagantes. Tal como vemos também nos seus quatro longas-metragens, as masculinidades se apresentam, de certo modo, *vergonhosas*: ostentam de maneira grotesca ou satírica as *performances* das identidades masculinas hegemônicas, deixando à vista seus fiapos, seja quando pretendem reafirmar o poder sobre os outros por meio da conquista da mulher, seja quando se expõem a quedas embaraçosas, inclusive quando se esforçam por perseverar na tarefa de serem compreensivos: o olhar sobre os varões desnuda seu lado mais tosco ou menos flexível.

## V

*Uma noiva errante* (2007), o segundo longa-metragem de Katz, começa com a separação de um casal, Inés e Miguel, em plena viagem em que celebrariam seu terceiro aniversário. Indo para Mar de las Pampas, uma localidade da costa atlântica argentina, uma briga insuperável arruína todos os planos. Não sabemos do que se trata, qual é o motivo, o que aconteceu, mas em um ônibus semileito de longa distância Inés, com lágrimas nos olhos, quer falar, para tentar solucionar as coisas, e quer que Miguel pelo menos olhe para ela – mas ele se limita a pedir que ela se cale. Na manhã seguinte, o ônibus para. Ela desce sozinha e avista, pasma, que seu parceiro não a acompanha. Sozinha, imprevisivelmente abandonada quando o ônibus se distancia, segue por um caminho que vai entrando por um bosque de pinheiros até chegar à pousada que o casal havia reservado. Inés se registra com o nome de Miguel, agarrando-se a uma vã expectativa de reconciliação. À deriva, tenta se adaptar à atmosfera da aldeia, ao mesmo tempo que submerge na experiência do abandono.

No parêntese da escapada ao balneário fora de temporada, a protagonista realiza também uma viagem íntima, posto que deve lidar com a angústia, a desolação, o desamor. Os acidentes e as mudanças de ideias, as descobertas, a calma que vai recuperando à medida que o filme avança configuram uma forma de viagem que não segue nenhum programa organizado, apenas o ritmo próprio da errância afetiva.

Uma característica peculiar de *Mar de las Pampas* introduz uma fissura nesse cartão-postal do abandono: a praia, o bosque, as dunas, os cavalos, as onduladas ruas de areia, as calçadas decoradas com luzes coloridas, as casinhas de madeira, as arcadas, dão espaço a uma veia da narração que se apresenta como um conto maravilhoso, sem com isso se afastar de um realismo visceral. As férias desencadeiam a separação, mas também permitem que aflore um desejo renovado. Entre a tensão inicial e a serenidade do final, os passeios, as cavalgadas, as lareiras, as itinerâncias amplificam as emoções contraditórias da protagonista, dando forma ao luto e à simultânea busca de superação.

A solidão, esse espaço vazio que irrompe ao fim de uma relação, se recobre com a comédia: o retrato – inevitavelmente patético? – da mulher abandonada se desdobra à margem das representações trágicas do desengano amoroso, que têm uma longa tradição literária, dramática e cinematográfica, com personagens femininos relegados aos confins da loucura. De fato, Inés não está sozinha: Germán, um habitante de Mar Azul que pratica tiro ao alvo, o empregado do locutório, Andrea (a marionetista) com seu filho Atahualpa, Lorena (a recepcionista do hotel), o policial de Mar de las Pampas, Sonia (uma amiga de Germán), Pablo (o empregado da pousada), Luis, um homem de Villa Gesell, *apacam* as dificuldades e oferecem um espaço de encontro e contenção, como vemos na “Entrevista com os personagens” incorporada aos materiais extras do DVD, que trazem algumas lembranças das cenas de *Sem teto nem lei* (*Sans toit ni loi*, 1985), de Varda, em que os personagens dão testemunhos das impressões causadas pelo nomadismo inassimilável da protagonista.

## VI

Em seu terceiro longa-metragem, a cineasta prolonga a veia incisiva – e humorística – convocando um conjunto de atores conhecidos da televisão para construir uma comédia excêntrica que apresenta a estrutura familiar como uma tensão entre lados opostos e entrelaçados.

- Repassemos os temas dos quais não podemos falar ou dos quais temos que sair rapidamente.
- A política, o país, doenças da vista...
- Não somente as da vista, a saúde em geral.
- Bom, o dinheiro, as dívidas, os empréstimos, se é mais ou menos seguro viver num condomínio fechado ou numa cidade: tudo isso.
- Chile, a lavanderia e a moto.
- E pronto.
- O dinheiro, fundamentalmente.
- O dinheiro.
- E se tivermos que falar de algum assunto que aparecer na hora?
- Os buracos; isso rende muito.
- Resolvido?
- Combinado.

Até o final de *Os Marziano* (2011), esse diálogo entre Delfina (irmã de Luis e de Juan) e Nena (esposa de Luis) mostra a confabulação das mulheres ao redor da mesa familiar. O dilema gira em torno de onde sentar cada irmão para que o churrasco transcorra da melhor maneira possível.

Luis é um médico aparentemente bem-sucedido que mora com sua esposa em um condomínio nos arredores de Buenos Aires. Juan, ao contrário, vive em Misiones, está separado e desempregado. A caminho de uma entrevista de emprego, descobre que enfrenta um problema neurológico que o impede de ler: “Ver, vejo. Eu vejo as letras, mas não consigo juntá-las”, tenta explicar. Delfina é quem desempenha o papel de mediadora entre as personalidades muito díspares dos irmãos, cuja distância se intensifica, sobretudo, pela abismal diferença de classes. O filme, vale a pena assinalar, escolhe aproximar-se do ponto de vista de Juan.

Mas Luis, sem sair do condomínio, tampouco passa seus dias longe das preocupações mundanas: ao caminhar para buscar uma bolinha de golfe, cai num buraco profundo que estava escondido pela grama, que tinge o campo de jogo de uma homogeneidade fluorescente. “Sabemos que a situação de encontrar alguém caído num poço é dramática”, diz um vizinho, já que Luis não foi o primeiro a cair. “Não há nada mais traiçoeiro que um poço: não se vê, não se escuta, não se cheira, não se sente. Creio que temos que encontrar os responsáveis o mais cedo possível para recuperar a paz, que é a garantia obrigatória deste lugar, a razão pela qual geralmente nos mudamos para cá. Muito obrigado.” Os vizinhos reunidos aplaudem

Luis, que, de repente, fica obcecado por encontrar os culpados: “Quem são esses grandões? Têm cara de que fazem poços...”.

Cair num poço: a metáfora se torna disparatadamente literal. Enquanto Luis desenvolve sua faceta de vítima, Delfina recebe Juan em seu modesto apartamento alugado e o acompanha ao neurologista. “O desodorante te abandonou”, diz, enquanto esperam no consultório. “Pode ser”, responde ele. “Eu digo aos médicos que sou tua esposa”, responde, iniciando um novo desvario.

A montagem intercalada das histórias e os mundos que separam os dois irmãos finalmente convergem no dia do churrasco, em uma sequência insuspeitável que revela como, apesar de tudo, ainda existem laços entre eles. Diferenças de classe, estilos de vida e sensibilidades podem encontrar na fraternidade algum ponto em comum.

## VII

*Minha amiga do parque* (2015) narra a história de Liz, mãe de primeira viagem que acaba de se mudar com seu bebê, Nicanor, para um novo bairro. Como seu marido está na Patagônia filmando um documentário sobre vulcões, eles conversam por Skype. Liz parece meio perdida. Está sozinha. Seu pai, um tanto ausente, envia gravações de alguns poemas de Nicanor Parra, xará de seu neto. Ela necessita buscar ajuda. Contrata uma babá, Yazmina, para que cuide do bebê, pois assim ela pode retomar, aos poucos, seu cargo na editora, ou ir ao teatro assistir à obra de Lucho, ex-namorado e atual colega de trabalho. Para aproveitar os tênues dias de sol do inverno, leva Nicanor para passear no parque, onde se reúnem mães e algum pai; onde compartilham confissões, inseguranças, experiências e perspectivas sobre o cuidado dos filhos. Ali conhece duas irmãs, Rosa e Renata, as “irmãs R”, com quem estabelece uma amizade especial que converte este filme em uma “comédia preocupante”, usando as palavras do material de divulgação da película.

A partir desse argumento sustentado pelos vínculos de Liz com os diferentes personagens, corpo e linguagem desdobram toda a sua potência. Ainda no início, o filme demonstra que a distância e o contato não são apenas questões físicas, mas também simbólicas, e que a linguagem não é apenas simbólica, mas também material. Combinando essas duas dimensões, o filme enfoca a maternidade e a comunidade, suas relações e seus espaços.

Qual é o estado de ânimo que o filme provoca? Ainda que quisés-

semos, não podemos rir de tudo o que há de cômico; também não podemos sofrer com a protagonista por sua atual circunstância. Sentimos que existe um incômodo, uma perplexidade, algo que nos *turva* o riso. O sentido do humor se concentra precisamente nos pormenores contraditórios pontuados por um roteiro extremamente detalhista, que vai liberando de maneira contida as pinceladas de humor.

## VIII

Se a retórica do excesso no melodrama se caracteriza pela intenção de emocionar e tocar fundo no sentimento, Katz desmonta essas possíveis derivas melodramáticas no interior da polifonia de sinais enfáticos, condensados na atuação, com registros de voz que vão do sussurro ao grito ou à mais absoluta desafinação. Detém-se em focalizar momentos como a experiência do abandono ou a ânsia de um reencontro familiar, com tudo que essas cenas têm de dramático e patético, a partir de uma distância irônica do melodrama. Os personagens atuam sem se envergonharem e, desse modo, nos tornam conscientes do caráter pré-construído de nossa própria *vergonha alheia*.

O cinema de Katz desorienta nossos marcos interpretativos – não se pode inscrevê-lo dentro de um gênero cinematográfico facilmente reconhecível – e expõe o extravasamento do gênero sexual. Em *A dança das cadeiras*, *Uma noiva errante* e *Minha amiga do parque*, todos os personagens estão quase sempre à beira do excesso (de palavras, de álcool, de choro). Esse extravasamento mal contido faz com que os mundos de dentro e de fora pareçam estar a ponto de explodir. Ao expor o corpo dos personagens, suas comédias se afastam de toda a faceta trágica: “Esse é o motivo pelo qual os heróis da tragédia não bebem, nem comem, nem se aquecem. Na medida do possível, nem ao menos se sentam”, dizia Henri Bergson.<sup>3</sup> A predisposição da comédia para a comunicação de vicissitudes cotidianas supõe, justamente, um vínculo generoso com o popular.

As representações das mulheres que disputam a atenção de Víctor, os “excessos” da noiva errante ou da mãe de primeira viagem transgridem as regras do decoro feminino. Essa desobediência aos presumidos ideais de feminilidade é cometida por personagens que, apesar de sua tipicidade, deixam entrever traços do que Luigi Pirandello chamava “a alma instintiva,

<sup>3</sup> *O riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

que é como a besta original que espreita no fundo de cada um de nós”.<sup>4</sup> De fato, como espectadores, jamais nos sentimos superiores a eles em seu modo de se conduzirem. Uma sensação de *vergonha alheia* afasta o sentimento de superioridade e produz uma incômoda proximidade.

## IX

No sentido físico e ativo da palavra, pode-se dizer que os personagens *atuam* subindo o volume da sua expressão corporal. Seja pelo efeito de uma lupa que olha de perto o cotidiano, seja pelo estilo abertamente teatral da representação (na qual ecoa uma clara aposta no teatro independente feito pela diretora, cujo estilo não pretende sobriedade nem solenidade), certos deslizos em direção ao exagerado fazem com que as histórias pareçam mais vivas, mais verdadeiras e, de certo modo, mais viscerais.

Os filmes transcorrem em espaços mitificados e hipercodificados: em poucas palavras, cada trama constrói uma cenografia marcada pelas estações que parecem performar estados anímicos e afetos que se configuram ao compasso dos vaivéns climáticos. O inverno marcadamente cinza envolve a solidão do puerpério em *Minha amiga do parque*. O calor do verão, tanto em *A dança das cadeiras* como em *Os Marziano*, acompanha a tensão que em vários momentos se torna agonizante e mesmo asfíxiante, como se algo de insuportável do clima (sem ventilador, sem ar-condicionado) pesasse sobre o corpo dos personagens e conseguisse ultrapassar a tela e se incorporar ao espectador. Do mesmo modo, as férias distópicas de *Uma noiva errante* aparecem envoltas pela cadência do término do verão, quando a transição para o outono alcança até a relação amorosa: uma espécie de ressaca do enclave turístico (se) reflete (em) o mal-estar do casal.

## X

Ana Katz converte o signo dos *parênteses* em um olhar sobre o mundo cotidiano, que se expressa abrindo passagem pela extensão coerente da trama. Abre parênteses que não têm a pretensão de inserir notas esclarecedoras, e sim de produzir desvios que habilitam o comentário, a deriva, a saída disparatada, a aparição de relâmpagos inesperados como aberturas genuínas do diálogo, o encontro tormentoso, a conversação, a possibilidade de duvidar, o riso desesperado. Esses parênteses poderiam

<sup>4</sup> *Ensayos*. Madrid: Guadarrama, 1968.

talvez ser pensados como um movimento de “mas também”. Assim, o nexo do que está sendo contado se conserva a partir de uma pirueta que, sem deixar de ir adiante, produz um giro que põe a rodar os vínculos entre os personagens. Partindo de uma superfície cômoda, um piso confortável, estica, dobra, volta e desenrola o tempo e o espaço que habitam, introduz uma torção, um ritornelo, uma suspensão momentânea do ordinário; como um *impasse* que não precisa optar entre a realidade ou o sonho, ou o pesadelo, mas que se situa no lugar de passagem, nessa instância do umbral que mostra rachaduras, que se move pela borda, quase fora de eixo.

Nem mais para lá, nem mais para cá das convenções: Katz enfoca o equilíbrio transtornado ou a instabilidade que ainda busca alcançar alguma harmonia, sem ocultar seus vaivéns. A família, o doméstico, o casal, mas também a saída ao exterior desse microcosmo, que é outra maneira de dar lugar para que o mundo entre no espaço interior. A maternidade, mas também a aventura, o desejo. A casa, o quarto, o condomínio, mas também a rua, a praia, o parque. As diferenças sexuais, as desigualdades sociais, mas também a irmandade. O abandono, a separação, a solidão, mas também a comunidade, a confiança, a amizade, o jogo. Em um mesmo gesto, a adversidade e a acumulação.

O cinema de Ana Katz, como este enfoque proposto pela mostra **Histórias extraordinárias** demonstra, pode forjar laços com um público que sorri ao recordar seus filmes e espera com entusiasmo as futuras estreias: proximamente, um filme sobre a viagem a Florianópolis de um casal em crise, a bordo de um Renault 12. Quem sabe, talvez, em outro momento, um filme de ação de grandes magnitudes, mas de “ação feminina”, como certa vez ela disse que gostaria de rodar. Podemos estar certos de uma coisa: sua vitalidade e permanência ecoam no cinema argentino. Mais que um modo de narrar contratempos, o cinema polifônico de Ana Katz focaliza *outros tempos*. Sua obra é iconoclasta e sísmica porque nela todos os signos tremem.

(Tradução de Marlete Nicoli)

\* Julia Kratje é doutora em Ciências Sociais pela Universidad de Buenos Aires e mestre em Sociologia da Cultura pela Universidad Nacional de San Martín. Realiza pesquisa de pós-doutorado com apoio do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Especializada em comunicação, estudos de gênero e cinema latino-americano.



## PROGRAMAÇÃO

### 17 de abril, terça-feira

- 15h00** Minha amiga do parque – Ana Katz, 2015, 84'  
**17h00** A vendedora de fósforos – Alejo Moguillansky, 2017, 69'  
**19h00** As cinéphilas – María Álvarez, 2017, 74' + Debate com María Álvarez e a pesquisadora, montadora e professora da UNESPAR Letizia Nicoli

### 18 de abril, quarta-feira

- 15h00** A dança das cadeiras – Ana Katz, 2002, 90'  
**17h00** O futuro perfeito – Nele Wohlatz, 2016, 65'  
**19h00** 20 anos breves – Bebe Kamín, 2015, 47' + Histórias breves I – Vários diretores, 1995, 58'

### 19 de abril, quinta-feira

- 15h00** Orione – Toia Bonino, 2017, 67'  
**17h00** Os Marziano – Ana Katz, 2011, 82'  
**19h00** A ideia de um lago – Milagros Mumenthaler, 2016, 82'

### 20 de abril, sexta-feira

- 15h00** Pizza, cerveja, baseado – Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, 1997, 80'  
**17h00** A longa noite de Francisco Sanctis – Andrea Testa e Francisco Márquez, 2016, 76'  
**19h00** O futuro perfeito – Nele Wohlatz, 2016, 65' + Comentários e debate com o cineasta e produtor Rafael Urban

### 21 de abril, sábado

- 15h00** Os decentes – Lukas Valenta Rinner, 2016, 100'  
**17h00** Palestra com o professor, pesquisador e crítico Gonzalo Aguilar  
**19h00** Zama – Lucrecia Martel, 2017, 115'

### 22 de abril, domingo

- 15h00** A vendedora de fósforos – Alejo Moguillansky, 2017, 69'  
**17h00** As lindas – Melisa Liebenthal, 2016, 77'  
**19h00** Uma noiva errante – Ana Katz, 2007, 85' + Debate com Ana Katz

### 23 de abril, segunda-feira

- 15h00** Pinamar – Federico Godfrid, 2016, 84'  
**17h00** Anos-luz – Manuel Abramovich, 2017, 75'  
**19h00** Minha amiga do parque – Ana Katz, 2015, 84' + Debate com Ana Katz

### 24 de abril, terça-feira

- 15h00** Bonanza, em vias de extinção – Ulises Rosell, 2001, 84'  
**17h00** Uma irmã – Sofia Brockenshire e Verena Kuri, 2017, 70'  
**19h00** Os decentes – Lukas Valenta Rinner, 2016, 100'

## FICHA TÉCNICA

### Realização

Buena Onda Produções Artísticas e Culturais

### Idealização e coordenação geral

Natalia Christofolletti Barrenha

### Curadoria

Agustín Masaedo  
Natalia Christofolletti Barrenha

### Produção

Marina da Costa Campos

### Produção local - Curitiba

Thiago Busse

### Produção local - Buenos Aires

Gastón Olmos

### Projeto gráfico e website

Carina Oliveira

### Tradução e legendagem

4Estações  
Casarini Produções  
Daniel Maggi Balliache

### Revisão e produção de cópias

Fernanda Teixeira  
Lucas Kosinski

### Vinhetas

Bruno Christofolletti Barrenha

### Assessoria de imprensa e redes sociais

Braian Boguszewski

### Recepção de abertura

Gastronomia em Casa

### Registro fotográfico

Murillo Marchesi

### Palestra

Gonzalo Aguilar

### Debates e sessões comentadas

Ana Katz  
Letizia Nicoli  
María Álvarez  
Rafael Urban

## CATÁLOGO

### Organização

Natalia Christofolletti Barrenha

### Autores

Agustín Masaedo  
Andrés Di Tella  
Camila Vieira  
Gustavo Lemos  
Julia Kratje  
María Campaña Ramia  
María Celina Ibazeta  
Mariana Duccini  
Mariana Sanchez  
Mariana Souto  
Marília-Marie Goulart  
Mônica Brincalepe Campo  
Natalia Christofolletti Barrenha  
Regiane Ishii  
Susana Santos Rodrigues  
Tainah Negreiros

### Tradução

Marilete Nicoli

### Preparação e revisão

Mariana Delfini

## AGRADECIMENTOS

Adriana Christofolletti  
Agustina Lumi  
Aleques Eiterer  
Antonietta Biase  
Caroline Xavier Kuss  
Choripan  
Deni Guimarães  
Diego Matias Cordes  
Eduardo Russo  
Equipe CAIXA Cultural Curitiba  
Fabiana Amorim  
Igor Villa  
Itália Grill  
João Scalzo  
Liliana Amate  
Madelon Xavier  
Marcelo Panozzo  
Mariana Shiraiwa  
Micaela Berguer  
Pascual Condito  
Pedro Ezequiel Marotta  
Rafael da Costa Campos  
Romina Rivarola  
Susana Santos Rodrigues  
Teresa Sanches  
Valeria Vanesa Martínez  
Violeta Bava

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

APOIO



Consulado Argentino  
en Curitiba



PRODUÇÃO



PATROCÍNIO





9 788593 054051

PATROCÍNIO

**CAIXA**

