

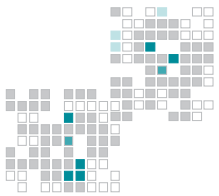
O TRÂNSITO DOS COMUNS: ROAD MOVIE, POPULARES E RINCÕES NO AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEO DE CARLOS SORIN



Marina Cavalcanti Tedesco

■ Mestre em Geografia pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e professora do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Salgado de Oliveira, campus Niterói (RJ). É uma das autoras do livro *Visual Communication: urban representations in Latin América*.

■ E-mail: ninafabico@yahoo.com.br



RESUMO

Este artigo examina as três últimas obras cinematográficas do diretor argentino Carlos Sorin: *Historias Mínimas* (2002), *Bombón: el perro* (2004) e *El camino de San Diego* (2006). Procura-se, a partir delas, refletir sobre o fenômeno conhecido como *nuevo cine argentino*, especialmente no que tange a este realizador. Em seguida, analisa-se como a viagem, os comuns e os rincões, elementos comuns a todos os filmes, aparecem em cada um deles e na filmografia recente do cineasta, considerada de maneira geral.

PALAVRAS-CHAVE: CINEMA ARGENTINO; CARLOS SORIN; COMUNS; VIAGEM.

ABSTRACT

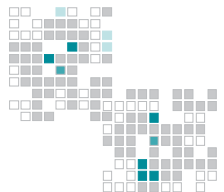
This article examines the three last cinema works of Argentine director Carlos Sorin: *Historias Mínimas* (2002), *Bombón: el perro* (2004) and *El Camino de San Diego* (2006). Through them one seeks to reflect on the phenomenon known as the *nuevo cine argentino*, specially as regards this filmmaker. Following this, one analyzes how the journey, the commons and the nooks, which are elements that are common to all the films and appear in every one of them and in the director's recent filmography, taken as a whole.

KEYWORDS: ARGENTINE CINEMA; CARLOS SORIN; COMMONS; JOURNEY.

RESUMEN

Este artículo analiza las tres últimas obras cinematográficas del director argentino Carlos Sorin: *Historias Mínimas* (2002), *Bombón: el perro* (2004) y *El camino de San Diego* (2006). Se busca que, a partir de ellas, reflexionar sobre el fenómeno conocido como *nuevo cine argentino*, especialmente en lo que se relaciona con este realizador. En seguida, se analiza cómo el viaje, los comunes y los rincones, elementos comunes a todas las películas, aparecen en cada una de ellos y en la filmografía reciente del cineasta, considerada de manera general.

PALABRAS CLAVE: CINE ARGENTINO; CARLOS SORIN; COMUNES; VIAJE.



Pode-se afirmar que a obra cinematográfica do realizador argentino Carlos Sorin está dividida em duas partes. A primeira se situa nos anos 1980 e tem início com *La Película del Rey* (1986). Esta produção narra a trajetória de um diretor de cinema que começa a filmar a história de um homem o qual havia se autoproclamado em 1860 o “Rei da Patagônia”. Aos poucos, “ficção” e “realidade” passam a apresentar muitos pontos de contato.

Aclamado pela crítica e premiado em festivais importantes como Veneza, Carlos Sorin roda *Evermile, New Jersey* (1989). A despeito de um orçamento consideravelmente maior e de ter como protagonista o excelente ator Daniel Day-Lewis o filme é um fracasso, sendo muitas vezes apontado como o pior trabalho de ambos. Carlos Sorin só voltaria às grandes telas mais de uma década depois, em 2002, quando principia aquela que é considerada sua segunda fase.

Temporalmente esta pertenceria ao fenômeno conhecido como *nuevo cine argentino* (NCA). Contudo, a simultaneidade, pura e simplesmente, parece ser um critério insuficiente para filiar uma cinematografia – ou parte dela – a qualquer coisa. Faz-se necessário, portanto, investigar o que é o NCA e quais características fariam com que as três últimas realizações de Carlos Sorin pertencessem a ele.

Em 1989, a Argentina era apenas mais um dos vários Estados latino-americanos a atravessar um grave período de hiperinflação e recessão. A fim de resolver tais problemas e alinhar o país com as tendências econômicas recomendadas pelos fundos multilaterais às chamadas nações em desenvolvimento, Carlos Menem, seu novo governante, promoveu uma série de transformações.

Nesse momento teve início no país um importante processo de reformas para reestruturar a economia e redefinir o papel do Estado dentro da mesma. A privatização das principais empresas estatais

(autorizada pela Lei de Reforma do Estado de 1989) se constituiu em uma das linhas principais da nova política, cujo objetivo primordial era a estabilização dos preços, passo fundamental para conquistar a confiança e a credibilidade dos investidores e a subsequente entrada de capitais necessários para o crescimento da economia (Ministerio de Economía y Producción, p. 5).

Também foi promovida uma profunda reforma monetária, cuja medida mais importante e famosa foi a convertibilidade. Esta atrelava dez mil australes ao dólar americano (em seguida foi criada uma moeda denominada peso argentino, com valor fixado em um dólar). Ao Banco Central Argentino coube, através de suas reservas em moeda estrangeira, respaldar a novidade.

Os efeitos foram imediatos. Uma política econômica como essa limita muito a capacidade do governo de emitir moedas sem ter condições reais de fazê-lo. Isso, obviamente, teve influência direta na contenção da hiperinflação. Ao mesmo tempo, ao implementar mudanças tão radicais, o governo demonstrou uma estabilidade política e institucional incomum em território latino-americano, o que foi mais um incentivo para os tão desejados investidores externos.

No entanto, já no ano de 1994, o Secretário da Fazenda Ricardo Gutiérrez admitiu que somente na administração pública nacional haviam sido demitidos 350 mil funcionários. Quadro que só se agravou, apesar das inúmeras leis aprovadas na Reforma Trabalhista para solucionar o problema. “Durante a segunda metade da década de 1990, o aumento muito evidente do desemprego e da pobreza começou a caracterizar um país dividido entre um grupo crescente de pobres e uma parte apreciável da sociedade que ainda se beneficiava da política econômica” (Sallum Jr, 2004, p. 33).

O esgotamento do modelo econômico implantado por Carlos Menem se refletiu nas urnas. Em 1999 a população rejeitou seu candidato, optando por Fernando de la Rúa para

O que significa dizer que a relação entre diretores e NCA é mais complexa do que simplesmente um rótulo que lhes é colocado de fora para dentro.

governar o país. Este, no entanto, não alterou substancialmente as estruturas deixadas pelo antecessor, limitando sua atuação a medidas paliativas.

Quando em dezembro de 2001 o então presidente anunciou um limite para o saque de fundos dos bancos e o fechamento do mercado de câmbio, o protesto social se generalizou e a nação viveu momentos em que suas ruas se converteram em campos de batalha (19 e 20 de dezembro de 2001). As mobilizações populares obrigaram de la Rúa a renunciar e se sucederam diversos presidentes em poucos dias, até que Eduardo Duhalde foi o escolhido definitivo para completar os dois anos de mandato deixados vagos. A Argentina viu-se obrigada a declarar moratória de sua dívida externa e iniciar uma desvalorização (e, conseqüentemente, uma série de falências) que não poderia mais ser adiada.

Se é possível explicar a crise em linhas gerais, o mesmo não se aplica ao “movimento” cinematográfico anteriormente citado. Já a princípio salta aos olhos a necessidade de falar dele entre aspas, posto que não há manifestos ou cineastas engajados em propagá-lo e defendê-lo em grandes debates públicos, muito pelo contrário. Aqueles identificados como expoentes do NCA de vez em quando reclamam na imprensa das obrigações que isso acarreta em suas carreiras, afirmações parecem confluir para a conclusão de que uma suposta unidade temática e estética foi construída à revelia dos realizadores.

Juz sintetiza os fatores apontados pelo autor Gonzalo Aguilar como responsáveis pelo desenvolvimento do NCA:

1) *a viabilização de formas variadas de produção: ao longo dos anos 1990 desenvolveram-se,*

no cinema argentino, formas de produção heterogêneas que garantiram uma variedade de maneiras de fazer cinema que fez com que, a partir de 1997, tenha havido um aumento na produção de filmes e uma estabilidade, apesar das várias dificuldades ainda existentes...;

2) *a ampliação de espaços de exibição: desde meados da década de 1980, houve o fechamento de várias salas de cinema. Essa situação começou a se reverter em finais da década de 1990...;*

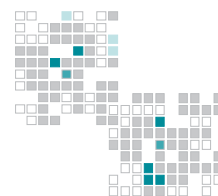
3) *profissionalização da atividade cinematográfica, com a formação de diretores, roteiristas e equipe técnica em escolas de cinema...;*

4) *o fortalecimento da crítica de cinema na Argentina em espaços de saber, com publicações de textos em periódicos e livros dedicados ao cinema argentino contemporâneo; e as premiações em importantes festivais internacionais, junto com a boa recepção da crítica internacional ao cinema argentino desse período* (Juz, 2008, p. 9-10).

Molfetta destaca, no campo da política cultural, as seguintes ações:

- *A Nova Lei do Cinema.*
- *O renascimento do Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata.*
- *O nascimento do BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independente) e a projeção internacional como mecanismo econômico.*
- *O compromisso do INCAA com a distribuição dos filmes nacionais* (Molfetta, 2008, p. 146).

Contudo, não se deve esquecer que “a noção do cinema argentino como resposta à crise foi usada como uma forma de comercializá-lo, ao capitalizar o fascínio pela crise e pela idéia de efervescência



Não se pretende aqui esgotar o tema, tampouco propor uma solução geral para tais questionamentos, que tanta ambigüidade e posições contraditórias lançam sobre o nuevo cine argentino.

cultural em tempos difíceis” (Juz, 2008, p. 2). E que, mesmo existindo diversas vertentes dentro da produção audiovisual argentina contemporânea, “os dois modelos [que esta autora diferencia dentro da referida cinematografia] foram internacionalmente consumidos como parte de um mesmo fenômeno, ou seja, foram recebidos de modo indistinto” (Prysthon, 2008). O que significa dizer que a relação entre diretores e NCA é mais complexa do que simplesmente um rótulo que lhes é colocado de fora para dentro.

Quando o assunto é o elo que pode ser estabelecido entre este novo cinema argentino e a crise de 19 e 20 de dezembro de 2001, na verdade o ápice de um processo de empobrecimento e precarização de boa parte da população que já vinha acontecendo há anos, existe uma espécie de consenso sobre o tema.

Aparentemente a maior parte dos estudiosos do assunto, da crítica especializada e mesmo do público de cinema entende que “esta produção [que], de diversas maneiras, tem ora tematizado, ora refletido, ora documentado as sucessivas crises econômicas e políticas (em especial aquelas do final da década de 90 e início dos anos 2000)” (Prysthon, 2008). Interpretações das obras contemporâneas como a abaixo também são bastante comuns:

Em grande parte destas obras existe a colocação de personagens que são alter-ego do autor, no registro de pequenas histórias de origem autobiográfica. Neste conjunto de filmes ouvimos a voz de uma geração que assoma a maturidade da sua juventude tomando as salas para falar do país, reativando a representação (Molfetta, 2008, p. 143).

Apesar de numericamente inexpressivas, constata-se a existência de vozes dissonantes no que

tange ao ponto abordado.

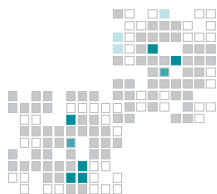
Pretendo propor, resumidamente, que a noção de nuevo cine argentino e as obras cinematográfica realizadas na Argentina a partir de meados dos anos 1990 deve-se não aos acontecimentos e instabilidades do menemato e dos desdobramentos que eles tiveram, mas a um processo que envolve questões internas do fazer cinematográfico e da criação de espaços de produção e reflexão do cinema, que possuem características nacionais e internacionais (Juz, 2008, p. 8).

Não se pretende aqui esgotar o tema, tampouco propor uma solução geral para tais questionamentos, que tanta ambigüidade e posições contraditórias lançam sobre o *nuevo cine argentino*, ou mesmo afirmar categoricamente sua existência. Avalia-se que, para os objetivos desta investigação, é muito mais produtivo estabelecer um diálogo entre os panoramas que foram traçados e a segunda parte da obra de Carlos Sorin.

No material de divulgação de seu último filme, *El camino de San Diego* (2006), encontra-se no texto escrito pelo diretor o seguinte trecho:

Nuevamente trabajo con no-actores. O en algunos casos con casi-actores. Aparte mi indudable tendencia a complicarme la vida con esta forma de hacer las cosas, el objetivo es el mismo que el de mis películas anteriores [Historias Mínimas – 2002 y Bombón: el perro – 2004]: lograr algún momento - más allá de la simulación que implica siempre la ficción - en el cual el film esté próximo a lo verdadero.

Al no haber actores en el sentido literal, tampoco hay un director o una técnica de dirección. Mi función es más bien la de promover lo que pasa en la escena y registrarlo en forma interminable, repitiendo hasta el cansancio cada una de las tomas, con la esperanza que en un momento coincidan, se



solapen, persona y personaje y aparezca así, algo milagroso, algo que tiene que ver con la verdad, algo real, algo irrepetible.

Con esos momentos - si los consigo - procuro armar mis películas.

Quizás solo sea una ilusión, porque la “realidad” es la realidad y tratar de capturarla sistemáticamente transforma el oficio de filmar en una batalla perdida de antemano.

En ese caso, sólo habré contado una historia (Sorin, 2006, p. 7).

Esta longa citação é esclarecedora de alguns aspectos da mentalidade de Sorin. O mais evidente deles é a identificação do realizador com as intencionalidades associadas – e apreciadas¹ – pela maioria das pessoas ao NCA. Não por acaso quem assiste a algum de seus filmes sairá com a impressão de ter acompanhado fragmentos de realidade da Argentina contemporânea. Recursos plásticos e expressivos foram propositalmente (e isso é o importante) mobilizados de modo a conseguir tal efeito.

Ainda em relação ao trecho acima destacado, é perceptível um entendimento por parte do diretor de que seus filmes estão em continuidade, como partes integrantes de uma obra maior. O que sugere que alguns elementos serão constantemente vistos nas telas, quase como uma marca registrada, uma assinatura, que materializa algumas das principais questões que movem Carlos Sorin.

“Mover Carlos Sorin” é uma combinação de palavras bastante oportuna. Enquanto muitos cineastas do NCA concentram suas narrativas em Buenos Aires e arredores (e também em sua classe média), ele “cai na estrada” e leva a audiência para longe do foco usual, ampliando, assim, o imaginário (inter)nacional sobre tal país. Interessa a Sorin mostrar as consequências da nova realidade vivida pela Argentina a partir dos anos

1990 na vida das pessoas comuns que habitam lugares os quais podem ser considerados rincões, como Patagônia e Misiones.

Trata-se, por conseguinte, de um afastamento que, na verdade, é uma aproximação: se foge do grupo social e das localidades mais retratadas é para abordar as consequências da atuação do Estado neoliberal durante mais de uma década, em suas dimensões materiais e humanas, onde elas aparecem, mas não costumam ser vistas. E não são o realismo e crise as principais “marcas” do *nuevo cine argentino* identificadas pelos três autores referenciados para desenvolver a argumentação até o momento apresentada, independente de concordarem com isso ou não?

Contextualizada a segunda fase do cinema de Carlos Sorin, é chegado o momento da análise dos filmes – que é diferente de análise fílmica. Esta se dá prioritariamente nos níveis estético e da linguagem cinematográfica, através de um movimento de constante decompor-recompor as relações estabelecidas entre as imagens e os sons (Vanoye; Goliot-Lété, 1994). Já aquela tem sentidos variáveis, sendo entendida aqui como a busca nas obras por elementos pré-determinados (a viagem, os comuns e os rincões) e, a partir da identificação da sua presença dentro do período em questão, verificar que discursos são construídos sobre tais temas de modo particular (em cada um dos filmes realizados) e em geral (a segunda etapa da filmografia de Carlos Sorin como um todo).

Historias Mínimas apresenta um recorte entrelaçado de três vidas. Don Justo é um ex-dono de armazém, atualmente aposentado e quase sem visão, que decide viajar escondido da família de Fitz Roy, onde mora, até Puerto San Julian, quando um conhecido lhe garante que seu cachorro – o qual havia fugido há três anos – está nesta última cidade.

Roberto trabalha como vendedor independente, comercializando os produtos que representa por várias cidades. Apaixonado pela viúva de um ex-cliente em Puerto San Julian decide fazer-lhe uma

1 *Historias Mínimas* ganhou o Goya de Melhor Filme Estrangeiro de Fala Hispânica, *Bombón: el perro* conquistou o Premio FIPRESCI Festival de San Sebastián, etc.



surpresa: compra uma torta em formato de bola de futebol e parte para onde ela mora, sem avisar, a fim presenteá-la com um bolo de aniversário para seu filho.

Maria Flores é uma humilde dona-de-casa de Fitz Roy, mãe de uma criança pequena e cujo marido está desempregado. Um dia ela é sorteada para participar de um programa de televisão que dá prêmios aos participantes. O estúdio onde tem que comparecer fica em Puerto San Julian.

Em Histórias Mínimas abundam os planos que começam e/ou terminam com elas, além de planos ponto-de-vista dos motoristas

Bombón: el perro mostra a luta de Juan Villegas, habitante de Fitz Roy, para sobreviver. Desempregado desde que o posto da Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF), onde trabalhou durante vinte anos, foi vendido, faz e vende facas com cabos artesanais. Apesar de estar fazendo o que gosta, o retorno financeiro que ele obtém é pífio, o que o obriga a morar com a filha, seus dois filhos pequenos e seu marido imprestável.

Um dia, como agradecimento pela ajuda que presta a uma desconhecida na estrada, ganha um dogo argentino. A partir de então sua vida parece mudar radicalmente. É convidado a frequentar o clube de donos de dogos, conhece um preparador de cachorros para exposições, encontra uma mulher que mexe com seu coração...

El camino de San Diego narra as peripécias de “Tati” Benítez, um serrador desempregado que no momento ganha algum dinheiro como auxiliar do artesão de seu povoado. Nascido e criado na Província de Misiones é sem dúvida alguma o maior fã de Diego Maradona na região: tem seu rosto tatuado no braço, o dez de sua camisa gravado nas costas, inúmeros pôsters e recortes, sempre veste o uniforme da seleção argentina...

Um dia, durante um temporal, encontra um tronco

de timbó igual a seu ídolo e decide doar a “estátua” ao Museo de la Pasión Boquense². Entretanto, Maradona fica gravemente doente e é internado em um hospital da capital argentina. Tati decide que deve ir até ele e, assim, entregar seu presente ao vivo para o homem que mais admira no mundo.

Apenas a leitura das sinopses apresentadas já permite visualizar alguns aspectos centrais da obra de Carlos Sorin, os quais cumprem a função anteriormente referida de construir uma unidade, ou uma espécie de “personalidade” compartilhada, entre as três obras analisadas.

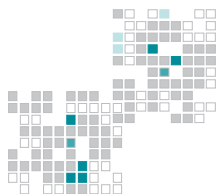
Identificar tais pontos de contato não significa, evidentemente, dizer que o realizador argentino tem, desde 2002, feito sempre o mesmo filme. Ele pode até ser movido, em cada um dos casos, por questões semelhantes. Todavia, ao conferir tratamentos diferentes às situações abordadas, não apenas no nível do conteúdo, mas também no da linguagem, Sorin consegue com que, ao fim, todos tenham suas próprias “caras”.

Um primeiro aspecto que mereceria ser destacado é a insistência na “pessoa comum”. Em *Histórias Mínimas* este ente abstrato aparece na figura de um aposentado que luta contra os efeitos da passagem do tempo, e contra o tratamento que sua família está dando para isso. Ao mesmo tempo, lamenta ter sido abandonado por seu cachorro, ainda que considere que ele teve suas razões.

Também parece bastante “comum”, como uma quase conhecida de todos nós, uma jovem dona de casa que vive com sua filha pequena e o marido em uma casa emprestada e que, mesmo sem contar com fornecimento de energia elétrica na residência, dá um jeito não apenas de assistir aos seus programas favoritos na televisão como também de tentar participar deles através de cartas.

E poder-se-ia afirmar que o vendedor aparentemente bem-sucedido da história, o qual vive tentando ensinar a todos que encontra aquilo foi capaz de absorver dos manuais de

² O museu do time de futebol Boca Juniors.



empreendedorismo e psicologia do consumidor, na verdade pouco ou nada se diferencia da gente comum, apesar de sua roupagem “contemporânea”. Ele é uma atualização do caixeiro viajante, um tipo bastante popular.

Cheio de certezas e bastante seguro no começo da narrativa, o espectador aos poucos descobre as inseguranças e mesmo a incapacidade que o próprio personagem tem de seguir à risca o que prega. As transformações que o bolo de René passa até chegar à cidade de Puerto San Julian são um excelente exemplo do que está sendo dito. Assim como a sequência na qual ele conta à mulher de um padeiro que já foi tão ciumento quanto o personagem da novela exibida no momento.

Para além dos protagonistas, desfilam pelas telas basicamente trabalhadores. Comerciantes como a viúva que atrai Roberto e os donos do bar que ligam para a produção do programa que María foi sorteada, muitos padeiros e suas esposas, os vigias que abrigam Don Justo quando este chega quase de noite em Puerto San Julián...

Se é verdade que todos personagens citados são “pessoas comuns”, também o é que *Historias Mínimas* é o filme de Carlos Sorin no qual fica mais explícito que nem todos os “comuns” o são da mesma maneira. Há um corte econômico entre eles. María troca o multiprocessador que ganhou no programa por um kit de maquiagem e 30 pesos. Como a outra participante havia sugerido, com o dinheiro ela vai com a filha a um bom restaurante, no qual nem sabe muito bem como se portar.

Losa, o vigia dono do cachorro que Don Justo acha que é o seu Malacara – não fica claro para o espectador se o aposentado está certo ou não, primeiramente diz que o animal não está à venda. No entanto, na medida em que a proposta começa a ficar mais elevada, ele sabe que não pode recusá-la. O negócio acaba sendo feito por 50 pesos.

Apesar das desigualdades acabarem levando alguns dos “comuns” a fazerem coisas que as quais a princípio não queriam fazer, tais situações não

são construídas de modo que o público fique contra os mais favorecidos – especialmente no caso de Don Justo, cuja trajetória é acompanhada desde o início da produção.

Já os “comuns” de *El camino de San Diego* se destacam, em primeiro lugar, por pertencerem a uma Argentina “desconhecida”, negada por e para ela própria, e, principalmente, para os outros. Homens e mulheres morenas e morenos, estampando em suas faces e seus corpos a marca da mistura étnica. E que, ainda por cima, habitam uma região de floresta, chuvas torrenciais, onde boa parte fala em idioma indígena.

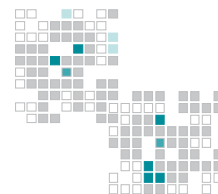
Misiones, província que tem a sua esquerda o

Outro elemento pertencente às três obras, é a questão da viagem.

Privilegiando os deslocamentos como o lugar das ações principais (...)

Paraguai e a sua direita o Brasil, está claramente fora da (auto)imagem argentina, difundida de forma ampla não apenas para fins turísticos e comerciais, mas também como forma de poder simbólico e de diferenciação entre os demais países da América Latina. Na medida em que tem muito pouco a dialogar com a “Europa no Hemisfério Sul”, tal localidade pode ser considerada um rincão, independente de ser mais próxima da capital que, por exemplo, diversas cidades da Patagônia. Lugares não se constituem/são constituídos rincões apenas baseados em questões geográficas.

Ao mesmo tempo, há poucas coisas mais comuns na Argentina que ser fã de Diego Maradona. Evidente que nem todos são aficionados como “Tati” Benítez, mas o carinho pelo jogador de futebol está em quase todas as partes, e em especial nos ambientes populares. Maradona desperta debates acalorados na boléia de um caminhão, aumenta a boa-vontade das pessoas e pode até



(...) talvez seja ele [Carlos Sorin] quem esteja desenvolvendo a cinematografia mais sólida no que tange às estéticas e temáticas identificadas (...)

abrir caminhos; situações ficcionais que, conforme sugere a cartela de abertura da película, poderiam ter sido realidade.

No que diz respeito à crise enfrentada no país nos últimos anos sinais dela pululam por todas as partes nas três obras: Roberto foi demitido cinco anos antes do momento em que a narrativa se desenvolve, o marido de María está sem trabalho, situação também enfrentada por Tati. *Bombón: el perro*, entretanto, é a mais contundente neste sentido.

A começar, elege como seu protagonista um desempregado. Seguramente Tati também o é, mas enquanto este é movido pela paixão por um ídolo, o que orienta o trânsito de Juan Villegas é precisamente a necessidade de obter as condições materiais de sua sobrevivência.

Ao visitar um amigo e ex-colega de trabalho para buscar as coisas que havia deixado no posto de onde fora demitido, pergunta se a mulher deste já havia conseguido emprego. Como a resposta é afirmativa, e o feito se deu através de uma agência, o ex-mecânico decide ir até lá se cadastrar também.

É do funcionário responsável por tal procedimento uma frase que sintetiza bem a impressão comum sobre o que se está vivendo. Depois de informar que tem 52 anos, Villegas lhe pergunta se isto é um problema. A primeira resposta que recebe é não, mas em seguida o homem pondera, vira para ele e diz que naquele país qualquer coisa pode ser um problema.

Mesmo as pessoas não tão “comuns”, como a mulher que é ajudada na estrada e sua mãe (que vive em um confortável rancho e possui uma bela casa), deixam transparecer que os tempos difíceis, em alguma medida, chegaram para quase todos. Ao invés de pagar Villegas com dinheiro, dão a ele

dois potes de geléia e um dogo argentino.

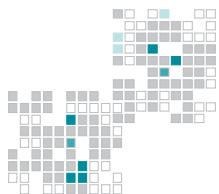
A sequência de encerramento desta realização também é bastante significativa. Novamente cheio de esperanças de que Bombón poderá mudar a sua vida e lhe oferecer uma nova oportunidade de viver de algo que goste, o protagonista para outra vez na estrada, agora para dar carona a um casal bastante jovem. A moça explica que eles estão migrando para Buenos Aires porque é na capital que podem ser encontradas muitas oportunidades de trabalho.

Cabe lembrar que jovens, assim como a mão-de-obra não especializada, em geral são os primeiros a sentir os impactos de uma crise. No caso da Argentina não foi diferente.

Entre 1992 y 1998 el desempleo en el conurbano pasa del 7,5 al 15,1%. El grupo etário más afectado fue el de los jóvenes de 15 a 24 años, sector en el que la desocupación pasó del 13,9 al 27,3%. Pero mientras entre los jóvenes pobres la desocupación casi no aumento (pasó del 43,9 al 44,7%), entre los sectores de clase baja y media-media experimento un ascenso espectacular: del 19,6 al 33,7% entre los primeros y del 13,8 al 25,8% entre los segundos (Zibechi, 2002, p. 83).

Outro elemento pertencente às três obras, é a questão da viagem. Privilegiando os deslocamentos como o lugar das ações principais, ou como o meio de alcançar algum objetivo, seja ele de ordem financeira ou pessoal (opções que de forma alguma são excludentes), o diretor explora em todas as suas possibilidades o gênero *road-movie*.

No âmbito da linguagem, por exemplo, há uma distinção interessante entre *El camino de San Diego* e os demais. Embora seja naquele que a narrativa se centra em acompanhar os deslocamentos de um único personagem, são nestes em que há uma exploração maior das



paisagens. Em *Historias Mínimas* abundam os planos que começam e/ou terminam com elas, além de planos ponto-de-vista dos motoristas.

O que é contrabalançado pela escolha de locações espetaculares para alguns momentos-chave de *Bombón: el perro*, como quando Walter treina Villegas e Bombón, além de outros momentos retratados através de enquadramentos mais abertos do que a ação exigiria.

Continuando na análise da linguagem, merecem atenção os jogos entre os gêneros ficcional e documental contidos em *El camino de San Diego*³. Dividida em duas partes não equânimes, a obra inicia com uma cartela sobre fundo preto que, nos moldes do documentário tradicional, fornece informações ao público sobre a doença e internação de Maradona, e da comoção nacional que isso gerou.

A primeira subversão já aparece neste momento, posto que a mesma cartela irá informar que “‘Tati’ Benitez poderia ter sido um deles”. Contudo, o “tom” de documentário segue, mesmo que já tenha sido avisado que não se trata de uma “história real”. O protagonista começa a se tornar conhecido pelo espectador através das entrevistas de seus amigos que são, em geral, ilustradas por imagens do que está sendo dito (mais um apelo ao estereótipo do documentário).

Mesmo os diálogos entre Tati e os outros comuns é decupado dessa forma. Principalmente nos primeiros minutos não há plano e contra-plano. A câmera, em primeiro plano, passa de uma pessoa a outra, chegando sempre depois que o personagem começa a falar. O efeito obtido é a impressão de que o operador de câmera é conduzido pela oralidade – como ocorre na captação dos documentários, onde não há como prever quem será o emissor seguinte.

Na medida em que a história avança, esta estratégia de organização discursiva (a ficção imitando a não-ficção) começa a ficar mesclada

com uma forma clássico-narrativa tipicamente ficcional, até que, quando “Tati” Benítez começa sua jornada, é só a última que sobra.

A partir de então, ao invés de “brincar” com as regras do documentário, o realizador desloca seu foco para as convenções de gênero dentro da ficção, subvertendo principalmente a comédia romântica. São emblemáticas as seqüências em que Tati vê Maradona pela televisão. Em uma delas, olha para seu ídolo com expressão semelhante a das mocinhas apaixonadas – um dos frequentadores do bar onde estão o chama de viúva de Maradona. Ele não se importa, enquanto a câmera faz um zoom-in, a música aumenta de volume e o protagonista para de escutar os demais.

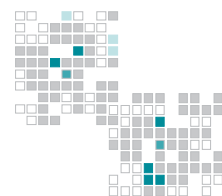
Simultaneamente, Sorin segue com firmeza algumas das principais marcas do road-movie (trazer, em geral uma viagem iniciática, na qual o viajante faz coisas que nunca fez, vai a lugares que nunca viu, conhece tipos de gente que nunca conheceu) e da comédia de costumes – temas prosaicos, pessoas comuns, situações capazes de fazer com que todos se identifiquem, olhar afetuoso a seus personagens...

Caberia, ainda, um breve comentário sobre a aparência física dos atores (ou não-atores), tanto protagonistas como coadjuvantes, acionados nas três obras. Esta, sem dúvida alguma, difere bastante da encontrada na imensa maioria das produções que tem por objetivo principal serem exibidas em salas de cinema, sejam elas hollywoodianas ou não.

Não se trata de estabelecer oposições como, por um lado, o belo e, por outro, o feio. E sim destacar que em *Historias Mínimas*, *Bombón: el perro* e *El camino de San Diego* a estética das pessoas – ao contrário do realismo cinematográfico com o qual se trabalha quase todo o tempo – é diferenciada daquela que o público está acostumado a encontrar nas grandes telas.

Ao final deste texto, parece importante destacar alguns pontos. Começo pela importância de Carlos Sorin dentro do *nuevo cine argentino*. Embora

³ Muitos anos antes desta película, Carlos Sorin realizou para a televisão o falso documentário *La Era del Nandú* (1986).



esteja longe de alcançar a projeção que nomes como Daniel Burman⁴, Lucrecia Martel⁵ e Pablo Trapero⁶ obtiveram, talvez seja ele quem esteja desenvolvendo a cinematografia mais sólida no que tange as estéticas e temáticas identificadas, desejadas e valorizadas como características da produção audiovisual contemporânea de seu país.

Uma cinematografia a qual, ao mesmo tempo em que possui as características acima citadas e se alinha

a um “movimento”, conserva aspectos bastante particulares. Quer seja pelos “comuns”, pelos rincões, pela crise ou pela viagem, aqui analisados, quer seja por diversos outros elementos, trata-se de filmes muito singulares e, principalmente, de um realizador com uma sensibilidade ímpar para captar e trabalhar peculiaridades da sociedade argentina e fazer obras autorais que conseguem ser acessíveis aos “comuns”.

4 *El nido vacío* (2008), *Derecho de familia* (2006), *El abrazo partido* (2004), *Todas las azafatas van al cielo* (2002), *Esperando al mesías* (2000), *Un crisantemo estalla en cinco esquinas* (1998).

5 *La mujer sin cabeza* (2008), *La niña santa* (2004), *La ciénaga* (2001).

6 *Leonera* (2008), *Nacido y criado* (2006), *Familia rodante* (2004), *El bonaerense* (2002), *Mundo grúa* (1999).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

JUZ, Breno. *A noção de representação da crise no nuevo cine argentino (1999-2004)*. Disponível em: <http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro8/breno_juz.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2009.

MINISTERIO DE ECONOMÍA Y PRODUCCIÓN. *El proceso de privatizaciones en la Argentina desde una perspectiva de balance de pagos*. Disponível em: <<http://www.mecon.gov.ar/cuentas/internacionales/documentos/privatizaciones.doc>>. Acesso em: 28 jul. 2009.

MOLFETTA, Andrea. *Texto e Contexto no Cinema Argentino dos Anos 90*. Disponível em: <<http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/article/view/129/132>>. Acesso em: 28 jul. 2009.

PRYSTON, Ángela. *Ángela Prysthon: O Novo Cinema Argentino*.

Disponível em: <<http://www.revistaogrito.com/page/09/07/2008/angela-prysthon-o-novo-cinema-Argentina/>>. Acesso em: 28 de jul. 2009.

SALLUM Jr., Brasílio. *Brasil e Argentina hoje: política e economia*. Bauru: EDUSC, 2004.

SORIN, Carlos. *Notas del Director*. Disponível em <<http://www.elcaminodesandiego.com/pressbook.pdf>>. Acesso em: 28 jul. 2009.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

ZIBECHI, Raul. *Genealogia de la Revuelta – Argentina: la sociedad en movimiento*. Buenos Aires: Letra Libre, 2003.

