

NOVO CINEMA ARGENTINO: QUE PODEMOS APRENDER COM ELE?

Wanderson Lima

I

Na imprensa brasileira, quase sempre que se fala no novo cinema argentino é como estratégia para criticar o cinema brasileiro. Isto vale tanto para críticos de peso como Jean-Claude Bernardet como para resenhadores ineptos. A situação me causou estranheza; sei das raízes histórias da rivalidade (ou rivalidades) entre Brasil e Argentina, mas me espanta que ela se estenda para o cinema. Será – eu ficava me perguntando –, será que há um desnível tão evidente entre a cinematografia argentina e a brasileira? O jeito que tive foi reservar um tempo na minha agenda e mergulhar na cinematografia dos *hermanos* para buscar minha resposta a esta questão.

Antes de tudo, quero demarcar, sem muito rigor, o que entendo pela expressão “novo cinema argentino”. Chamo assim aos filmes dirigidos por diretores argentinos – mesmo que financiados por instâncias não argentinas – , que abordam problemas relativos à realidade argentina e que foram produzidos aproximadamente entre meados de 1990 e os dias atuais. Corresponde, mais ou menos, ao nosso “cinema de retomada”, iniciado, segundo parte da crítica, com o *Terra estrangeira* (1996) de Walter Salles.

Antes de pensar nessa empreitada, só conhecia uma figura do cinema argentino contemporâneo: Lucrecia Martel. Dela havia assistido aos três longas, muito empolgantes (apenas *A menina santa* eu não degluti bem e precisaria ver novamente). Devo dizer que Martel está muito acima da média, talvez mesmo seja a melhor cineasta viva e atuante da América Latina – acompanhada do mexicano Carlos Reygadas e do nosso veterano Júlio Bressane. Então, como uma artista do nível de Martel não nasce todo dia, eu

desconfiava que ela não representasse a média do que se faz Argentina. Estava certo: de tudo que vi, apenas Lisandro Alonso se aproxima, em ambição e inventividade, do que Martel fez.

Ao todo, assisti a 14 filmes de 9 diretores diferentes (talvez fosse melhor eu dizer 8 diretores, pois Mariano Cohn e Gastón Duprat filmam juntos) . Os 3 da Lucrécia (*O pântano*, 2001; *A menina santa*, 2004; *A mulher sem cabeça*, 2008); 2 de Lisandro Alonso (*Os mortos*, 2004; *Liverpool*, 2008); 2 de Carlos Sorín (*O cachorro*; *A janela*); 3 de Juan José Campanella (*O mesmo amor, a mesma chuva*, 1999; *O filho da noiva*, 2001; *O segredo dos teus olhos*, 2010); 1 de Daniel Burman (*Esperando o messias*, 2000); 1 de Pablo Trapero (*Leonera*, 2008); 1 de Mariano Cohn e Gastón Duprat (*O homem ao lado*, 2009) e 1 de Sebastián Borensztein (*Um conto chinês*, 2011). Posso considerar estes filmes suficientes para arriscar algumas generalizações? Não tenho certeza. Creio que sim pelo seguinte motivo: nesta lista, ainda que curta, constam desde diretores com trabalho autoral e evidente ambição artística (Martel, Alonso) até aqueles que, talvez com não menos ambições, trabalham com gêneros e formas que aprazem o grande público (Campanella, Borensztein) – sem abrir mão da qualidade, acrescentem-se.

Depois de assistir a esses filmes, e mesmo enquanto os assistia, me perguntava: o que os diferencia, em qualidade artística e abrangência temática, dos filmes brasileiros do mesmo período? Não me interessava então, e nem me interessa agora, os fatores histórico-políticos (como os diretores argentinos lidam com as contínuas crises por que tem passado seu país nos últimos tempos) nem o papel positivo dos subsídios estatais ao cinema (sei que o Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, desde 1994, desenvolve por lá uma política de fomento que levanta recursos por meio de taxas sobre a venda de ingressos, aluguel nas locadoras e arrecadação das emissoras de televisão). Não nego o peso de tais fatores, apenas não tenho conhecimentos suficientes a respeito.

Esteticamente, esse punhado de películas do cinema argentino contemporâneo me agradou por um fator em especial: a variedade. Formas experimentais, releituras da tradição neo-realista, comédias de costume, melodramas: o cinema argentino se espraia por vários gêneros, atendendo a variados gostos. Quando falamos em cinema romeno, cinema filipino ou cinema iraniano (em que pese singularidades como Abbas Kiarostami) já se pensa em um certo estilo – certa maneira de filmar, bem como a preferência por determinados temas. A rubrica “cinema argentino” não nos permitiria pensar em um estilo, ou em uma escola, justamente por sua multiplicidade: há várias Argentinas no cinema argentino, o que me parece altamente positivo.

II

A ambição de um cinema puro, de narrativa rarefeita e desdramatizada – por isso pouco palatável ao grande público – é a marca evidente de Lisandro Alonso. O gosto pelo plano-sequência e o relevo dado aos momentos de silêncio, que aliás não são poucos, aproxima-o de Tsai Ming-Liang, embora a ambientação e a visão de mundos dos dois difiram significativamente. Se Tsai tende ao rigor formal, e a solidão de suas criaturas tem relação com os “homens ociosos” (Eliot) do mundo secularizado, Alonso tende a um realismo semidocumental de resultados ambíguos, ora exalando vivacidade (em *Os mortos*) ora sugerindo desleixo formal e falta de direção (como em certos momentos de *Liverpool*); suas criaturas são rudes e nada tagarelas mas não são “ociosos”: o enfoque é menos existencial do que social, a miséria econômica é quem produz o talhe sorumbático dos personagens.

Igualmente autoral é o cinema de Lucrecia Martel, já citada linhas acima. Ao contrário da direção de Alonso, que, ainda que magnífica, se deixa enredar nos *topoi* consolidados no chamado “cinema de autor” – plano-sequência/silêncio/criaturas socialmente desajustadas –, o cinema de Martel lida com outras figuras, sendo muito mais ambíguo e denso em informações estéticas. Martel parte dos pequenos dilemas familiares para produzir uma

atmosfera de presságios em que a culpa e a desorientação existencial reinam soberanas. Tudo para ela reside no detalhe e, assim, seu cinema é eivado de sugestões e símbolos cuja percepção e decifração pedem mais de uma assistência. Menção à parte merece o trabalho da diretora e sua equipe com o som diegético, que nunca é apenas funcional. Como eu disse em outra oportunidade, assistir a um filme de Martel é uma grande oportunidade de reeducação do olhar (e acrescentaria agora: da audição). É bem verdade que o clima ambíguo e os finais abertos ou mesmo a ausência de um final são recorrentes no “cinema de autor” de hoje – no entanto, o diferencial de Martel, neste aspecto, é como isso não denota, nela, nenhuma adesão ao modismo mas se enquadra na própria visão de mundo que ela constrói. Martel é a senhora das atmosferas e das epifanias que se dão num mundo não só desencantado mas sumamente cruel, uma Argentina afundada em crise política e moral.

Em comparação com Alonso e Martel, o cinema de Carlos Sorín, ainda que se pretenda autoral, é muito menos complexo, no sentido de ser mais conforme a padrões narrativos já consolidados. Os filmes de Sorín – falo, naturalmente, apenas dos dois que vi – podem ser chamados de melodramas depurados. Controlar o “drama” com o tempero do riso é bem comum, mas a proposta de Sorín é bem mais difícil: permanecer na dimensão dramática sem cometer excessos, evitando a manipulação abusiva de nossas emoções. Talvez por isso alguns críticos o chamem – a meu ver equivocadamente – de minimalista. *A Janela* é um belíssimo filme, uma reconstituição sensível e contida dos últimos dias de um homem de idade avançada que aguarda seu filho. Um misto de rigor e aproveitamento dos acidentes casuais (a abelha na janela, o vento no campo etc) dão a esse filme uma atmosfera de lirismo e sutil melancolia que só os incautos julgariam fácil de atingir. A seqüência do passeio às escondidas do velho no pampa é antológica, resumindo em poucos minutos, e sem qualquer concessão ao sentimentalismo, o lado ruinoso da velhice.

Ao contrário do trio Alonso-Martel-Sorín, Juan Jose Campanella é o típico artesão competente sem qualquer prurido experimental. Seu cinema é acadêmico no melhor sentido do termo, e muitos poucos cineastas da atualidade conseguem deleitar e instruir como ele. Campanella, todos sabem, ganhou o Oscar com *O segredo dos teus olhos*. Mas de longe *O filho da noiva* é um filme muito melhor. Poucos filmes conseguem o que este *El hijo de la novia* consegue: dar o diagnóstico da crise de um país, sondar sem preconceitos a paixão sob o ângulo masculino e manter uma estrutura linear e simples, um tom lírico e bem humorado.

Dos demais cineastas argentinos só tive a oportunidade de assistir a um filme de cada. Borensztein não só segue o caminho de Campanella como lhe toma emprestado o grande ator Ricardo Darín; *Um conto chinês* é uma comédia com tons dramáticos deliciosa, mas com um roteiro repleto de soluções fáceis e forçadas, especialmente em seu final feliz. Um filme para não se despregar da tela, mas indubitavelmente capenga. Pablo Trapero forma, a meu ver, o trio de excelência do cinema argentino, ao lado de Lisandro Alonso e Lucrecia Martel. *Leonera* é, para mim, o melhor filme de prisão de década. Não sei o que mais louvar neste filme de Trapero: se a precisão cirúrgica da câmera, se sua capacidade de renovar clichês ou se a atuação da protagonista. Daniel Burman, como costumeiramente se enfatiza, é um parente espiritual de Woody Allen. Seu único filme a que assisti surpreende pela leveza e sutileza com que trata tanto a situação social de seu país como os dramas individuais, centrado, ainda que numa ótica universalista, em personagens e valores da comunidade judaica que vive na Argentina. Indubitavelmente, irei assistir a outros filmes desse cineasta cuja força, à primeira vista, encontra-se menos na imagem do que na sutileza e no bom humor posto nos encontros e desencontros humanos que o roteiro propõe. Finalizo com Mariano Cohn e Gastón Duprat. *O homem ao lado* é uma fina e sagaz sátira social que, sem ressentimentos de classe ou teses sociais previamente elaboradas, disseca as representações sociais que ricos e pobres (ou, noutra diapasão, artistas delicados e broncos de boa fé)

elaboram uns dos outros. Um filme que, não obstante a indiscutível qualidade artística, corre o risco de ficar na história pela discussão que traz à tona e pelo modo de tratá-la.

III

Realizada essa explanação dos filmes a que assisti, que posso dizer? Esse novo cinema argentino é mesmo assim tão superior ao brasileiro que lhe é contemporâneo? O que poderíamos aprender com os *hermanos*?

Se me reporto especificamente ao aspecto técnico, não penso que diretores brasileiros como Walter Salles, Fernando Meirelles, Karim Aïnouz, Cláudio Assis, Heitor Dhalia, Luiz Fernando de Carvalho, José Padilha, entre outros, estejam distantes dos *hermanos*. Claro, nenhum desses me parece ombrear Lucrecia Martel, mas ela seria um caso de exceção em quase qualquer cinematografia. O *plus ultra* do cinema argentino, em relação ao cinema brasileiro, está em outro lugar, não na filosofia da composição – mas, digamos, na filosofia de vida. Falta ao cinema brasileiro aquela variedade que se vê no cinema argentino, e de que falei em outra parte do texto. A maioria dos cineastas brasileiros contemporâneos se enquadra nessa rubrica estética ambígua – mas nem por isso menos esclarecedora – que é o “realismo”. E eles desenvolvem esse cinema realista ancorados ou numa perspectiva materialista ou numa perspectiva niilista. Isto resulta, em boa parte das vezes, em filmes denunciastas, que se regozijam com o feio, com a caricatura social, com a estetização da violência e com uma visão não poucas vezes esquemática dos conflitos sociais. Não é mero acaso que nossos cineastas amem tanto filmar a favela e o sertão, embora grande parte deles não tenham nem nascido nem crescido nestes espaços. Relativamente ao sertão, me impressiona que nenhum desses cineastas tenha lido (no sentido de absorver a lição) a Guimarães Rosa, a não ser dois ilustres desconhecidos do clã: o piauiense Douglas Machado (*Cipriano*, 2001) e o cearense Petrus Cariry (*Dos restos e das solidões*, 2006).

Não julgo negativamente o novo cinema brasileiro por motivo ideológico. Recordemos: com a mesma perspectiva materialista Néilson Pereira dos Santos fez filmes memoráveis; niilistas são quase todos os magníficos filmes de Rogério Sganzerla e muitos de Júlio Bressane. Mas estes novos materialistas não têm esperança, vivem sob a ressaca das utopias; e os novos niilistas não têm a coragem de mergulhar no abismo, portam um desespero existencial acanhado, sem nenhum drama metafísico, sem nenhuma ironia verdadeiramente desesperada: preferem disparar contra todos e evitar o auto-julgamento. Nossos materialistas e niilistas não vislumbram o cósmico, a única porção de vida que eles enxergam é a vida social e política. Aliás, são mais restritivos ainda: só conhecem a *vida social do pobre brasileiro*. Grande parte do nosso cinema de retomada é, pois, localista e miserabilista. E, atrelado a isso, elaboram muitas vezes um discurso que, senhor da verdade, é antes autoritário que visceral; não é de surpreender que muitos filmes desses diretores abafem o potencial co-autoral do espectador, que é uma das marcas distintivas do cinema mais inventivo que se faz no mundo hoje. O maior dono disso é, sem dúvida, Cláudio Assis, este talento de mentalidade adolescente. Um cinema lacunar e sugestivo como o de Lucrecia Martel, que lança um olhar sob o tema da culpa mas atrela-o às vicissitudes de seu país, seria muito bem-vindo ao Brasil. A ânsia de manipular o espectador em boa parte dos filmes brasileiros beira a desonestidade e se cumplicia quase sempre com o mau gosto estético – e olha que esse não é o caso apenas de *Lula, o filho do Brasil* (2009) e das comédias da Globo Filmes. Até em Walter Salles, que é bom cineasta, isso pode ser constatado em seus piores momentos.

A onda pós-moderna que pôs na ordem do dia o perspectivismo, o simulacro e o problema da representação, o retorno do sagrado e o problema do Outro afetou a poucos de nossos cineastas – só em nomes bem recentes, como Eduardo Valente e a dupla Felipe Bragança e Marina Meliande, estas aspectos se fazem sentir. Da exploração destas novas questões resultarão filmes melhores? Não necessariamente. Bons filmes podem se atrelar a

pressupostos modernos, anti-modernos ou pós-modernos. No entanto, aspectos como, por exemplo, o problema do Outro, a consciência co-participativa do espectador e o retorno do mito arejaram outras cinematografias. Vejo em Valente, em Bragança e Meliande, em Esmir Filho, em Douglas Machado, em Petrus Cariry, bem como em outros cineastas com carreira praticamente consolidada, como Karim Aïnouz e Luiz Fernando de Carvalho, germes de uma mudança.

Enfim, cotejado com o cinema argentino, o nosso sofre pela menor abertura (às experimentações formais, sim, mas principalmente à co-participação do espectador) e pelo repertório temático muito restrito. Há muitos brasis que o cinema brasileiro contemporâneo despreza, e muitas dimensões do ser brasileiro – dimensões forjadas pelas disputas simbólicas no espaço social, pela memória, pelos traumas históricos, pelos sonhos, pelo inconsciente, por experiências vitais como o amor, a morte e a velhice – que os nossos novos cineastas ainda não exploraram.

Wanderson Lima é escritor e professor da Universidade Estadual do Piauí - UESPI. Mantém o blog *O fazedor* [<http://blogdowandersonlima.blogspot.com/>], onde escreve sobre cinema e literatura.