

Solanas: documentário e militância em meio ao *nuevo cine argentino*

Denise Tavares

Universidade Federal Fluminense

denise.tavares@uol.com.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir a realização documentária recente do cineasta argentino Fernando "Pino" Solanas, a partir de *Memoria del Saqueo* até *La Próxima Estación*, considerando a coerência de seu projeto de cinema e de militância política, a adesão do diretor ao digital e, também, suas estratégias de criação e linguagem em relação ao *nuevo cine argentino*.

Palavras-chaves: documentário, cinema argentino, documentário político, documentário latinoamericano, Fernando Solanas.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo discutir la reciente realización documental del cineasta argentino Fernando "Pino" Solanas, desde la *Memoria del Saqueo* hasta *La proxima estación* considerando la coherencia de su proyecto de cine y militancia política, la adhesión del director a lo digital y también sus estrategias de creación y lenguaje en relación con el *nuevo cine argentino*.

Palabras clave: documental, cine argentino, documental político, documental latinoamericano, Fernando Solanas.

Abstract: This article aims to discuss the recent documentary film production of Argentinean filmmaker Fernando "Pino" Solanas, from *Memoria del Saqueo* to *La Estación*, considering the coherence of his work in cinema and political militancy, the director's utilization of the digital format and also his strategies of cinematic creation and language in relation to the *new argentine cinema*.

Keywords: documentary, Argentine cinema, political documentary, latin american documentary, Fernando Solanas.

Résumé: Cet article vise à discuter de la réalisation documentaire récente du cinéaste argentin Fernando "Pino" Solanas, de *Memoria del Saqueo* jusqu'à *La Próxima Estación*, en tenant compte de la cohérence de son cinéma et de son militantisme politique, de l'adhésion du réalisateur au cinéma digital et, également, de ses stratégies de création et d'expression par rapport au nouveau cinéma argentin.

Mots-clés: documentaire, cinéma argentin, documentaire politique, documentaire latinoaméricain, Fernando Solanas.

Introdução

Memoria del Saqueo estreou mundialmente no 54^o Festival Internacional de Cinema de Berlin, quando seu diretor, o argentino Fernando Ezequiel Solanas, também conhecido como “Pino” Solanas, foi homenageado com o Urso de Ouro pelo conjunto da obra. Uma obra cujo marco inicial para o mundo do cinema foi, sem dúvida, o documentário *La hora de los hornos*, de 1968, realizado em parceria com Octavio Getino. O filme articulava experimentação visual, denúncia da história de neocolonialismo e violência na Argentina e América Latina, e um projeto de exibição alternativo, justificado pela ideia de incorporar à obra as reações e críticas dos espectadores. Multipremiado e elevado à condição de mito¹ para a história do documentarismo latino-americano, *La hora de los hornos* impulsionou a criação do grupo *Cine Liberación*, liderado pelos diretores, e um dos protagonistas das inovações estéticas e políticas da década de 1960 estabelecidas pelo *nuevo cine latinoamericano* do qual se destacava com a proposta do *Tercer cine*.

Política e cinema, portanto, estão intimamente ligados na trajetória de Fernando Solanas. Mesmo em seus projetos de ficção que, na verdade, foram decisivos para a solidez de sua carreira de cineasta (pois foi com *El Exilio de Gardel* e *Sur* que conquistou os prêmios máximos no Festival de Veneza, em 1985 e Festival de Cannes, em 1988, respectivamente), o cineasta argentino nunca se afastou do que pode ser considerado matriz do seu cinema: um projeto político nacionalista, em uma concepção estruturada pelo peronismo e ampliada pela utopia de uma “grande pátria latinoamericana”, como sonhada pelos líderes da independência dos países da América do Sul espanhola.

E *Memoria del Saqueo* confirma estas escolhas. No entanto, agrega algumas estratégias de realização - mantidas nos próximos documen-

¹O que não quer dizer unanimidade. No mesmo IV Festival de Pesara (1968) que consagrou o filme de Solanas e Getino, houve a contundente voz dissonante de Fernando Lara: “Utilizar Che Guevara, Frantz Fanon, Fidel Castro, Sartre, Lenine ou o general San Martín para fazer um amplo panfleto a favor do peronismo, e apresentar Perón como precursor da revolução cubana de 59 é: a) antes de mais, uma imoralidade ética e política; b) um arrivismo ideológico; c) uma falta de informação e de exposição honesta da realidade latino-americana; d) uma loucura; e) um acto parafascista. Tudo isto nos parece “La Hora de Los Hornos”, de Fernando Ezequiel Solanas e Octavio Getino. (LARA, 1968, p. 109)

tários do diretor, que merecem ser discutidas tanto para um confronto com a sua obra quanto pelo que revelam em relação às possibilidades do documentário político contemporâneo no cenário argentino. Um cenário desenhado notadamente pela grande crise de dezembro de 2001, quando após dois dias de intensas revoltas populares, que resultaram em cerca de 30 mortos, o presidente do país, Fernando de la Rúa se viu obrigado a renunciar. Gesto que era, na verdade, o ápice de um processo político, econômico e social, cujo início tem que ser localizado na administração do presidente Carlos Menen, em 1989.

É com Menen que a Argentina adere à política neoliberal proposta pelo Consenso de Washington² - como também ocorreu com o Brasil, Venezuela, México e Peru, praticamente no mesmo período – que, entre outras medidas, apostou na privatização e abertura de mercado como estratégia de crescimento econômico. O resultado, para o país de Solanas, a crise de 2001 desvenda. “Seria difícil hallar un ejemplo más ilustrativo que el de la Argentina para dar evidencia de los fracasos del mercado libre tal como fue definido por el Consenso de Washington”, avalia a pesquisadora e professora argentina Kathryn Lehman (in Rangil, 2007, p.23). Para ela, o fracasso permitiu ao documentário argentino, entre outros fatos, resgatar a tradição de colar-se aos movimentos sociais de resistência como acontecia em 1960, o que pode ser constatado em 1996, quando é criado o *Movimiento de Documentalistas*, que repete uma estratégia conhecida do cinema militante: organização de workshops, promoção de festivais internacionais de cinema e

² “Em 1989, no bojo do reaganismo e do tatcherismo máximas expressões do neoliberalismo em ação, reuniram-se em Washington, convocados pelo Institute for International Economics, entidade de caráter privado, diversos economistas latino-americanos de perfil liberal, funcionários do Fundo Monetário Internacional (FMI), Banco Mundial e Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e do governo norte-americano. O tema do encontro *Latin Americ Adjustment: Howe Much has Happened?*, visava a avaliar as reformas econômicas em curso no âmbito da América Latina. John Willianson, economista inglês e diretor do instituto promotor do encontro, foi quem alinhou os dez pontos tidos como consensuais entre os participantes. E quem cunhou a expressão “Consenso de Washington”, através da qual ficaram conhecidas as conclusões daquele encontro” (Negrão, 1998, p.41). Vale ressaltar que há divergências quanto à utilização em bloco destas regras, nos países citados. No entanto, não vou me aprofundar sobre esta questão por não considerá-la prioritária para o que discutiremos aqui

vídeo, e produção documentária das resistências e atividades políticas contrárias ao governo.

Solanas inspira estes realizadores mas não participa diretamente do *Movimiento*. Sua opção é articular um novo projeto político e cinematográfico que chamou de *Sur*, cujo leque de atividades incluiu a tentativa de eleger o cineasta à presidência de seu país em 2007 e a conquista do cargo de Deputado Nacional pela Argentina, em dezembro de 2009, cargo que “Pino” já ocupara entre 1993 e 1997. E, também, que o cineasta realizasse filmes. Estes deveriam denunciar a atual realidade argentina, mantendo no horizonte o que Solanas considera ser a solução para o país. E assim estréia *Memoria del Saqueo*, em Berlim, 2004. Na sequência, faz *La Dignidad de los nadies* (2005); *Argentina Latente*(2007) e *La próxima estación* (2008).³ Em meio a uma produção cinematográfica argentina revitalizada tanto pela volta à democracia e reorganização dos movimentos sociais - com direito a manifestações de rua e confrontos -, como pelos questionamentos à tradição estética, à narrativa e aos modelos de realização do documentário político consagrados nas décadas anteriores, “Pino” Solanas opta por manter-se fiel a seu estilo de criação cinematográfica e às suas posições políticas. Afirmando-se tocado pelo que classificou de tragédia social, sua volta ao cinema segue na mesma trilha do contra hegemônico e é observada, com razoável rigor, por aqueles que o localizam deslocado da história, tanto da cinematográfica quanto a do seu país.

Em um processo de produção razoavelmente acelerado, que implicou adesão ao digital e apresenta menos experimentalismos formais, Solanas permanece em cena, tentando manter viva a épica dos anos 1960. Uma presença que pretendo discutir aqui, localizando-a em relação aos jovens cineastas do *nuevo cine argentino* e à própria obra de “Pino”.

As inovações no documentário argentino

Segundo Kriger (in Moore & Wolkowicz, 2007), ao longo do século XX a maior parte dos documentaristas argentinos se propôs como tarefa

³Deste projeto também fazem parte *Tierra Sublevada - Parte 1 - Oro impuro* (2009) que não será trabalhado aqui.

interpretar corretamente o passado e o presente do país. Subjacente a esta decisão, estava a ideia de que a realidade deveria ser abordada e descrita em sua totalidade, pois só deste modo o público a compreenderia integralmente. Neste viés, foram realizados filmes que abraçaram temáticas sociais e políticas sem, ainda segundo a autora, deixarem de lado “innovaciones para reforzar la verosimilitud y lograr una mayor eficacia comunicacional” (*op. cit.*: 33-34).

O foco de Kriger são os documentários que, para ela, introduzem no cenário cinematográfico argentino do final da década de 1990, “la particularidad de poner en tensión los supuestos epistemológicos del género” (*op. cit.*: 34). A mudança deve-se a a um processo de produção que abre mão das certezas e verdades que narra, para apresentar uma investigação que assume ser um ponto de vista subjetivo de seu diretor, também sujeito da ação e da busca fílmica. Não há dissimulação dos procedimentos de realização e o documentário, neste viés, incorpora os elementos pessoais tanto quanto os sociais, históricos, políticos e culturais.

No recorte do documentário político, um dos filmes que assume esta “subjetividade” é *Los rubios* (2003), de Albertina Carri. Pela classificação de Bill Nichols, trata-se de um documentário realizado no modo performático que, segundo o autor, provoca questões sobre o conhecimento.

Estaria o conhecimento mais bem descrito como algo abstrato e imaterial, baseado em generalizações e no que é típico, na tradição da filosofia ocidental? Ou estaria ele mais bem descrito como algo concreto e material, baseado nas especificidades da experiência pessoal, na tradição da poesia, da literatura e da retórica?” (Nichols, 2005: 169).

Los rubios representa a busca da diretora por sua própria história que ganhou novo rumo quando seus pais, Roberto Carri e Ana Maria Caruso, foram sequestrados e passaram a figurar na longa lista dos desaparecidos pela ditadura implantada na Argentina em 1973. Na época, Albertina tinha apenas 3 anos. A idade lhe deixou como legado – como não poderia ser de outro modo – uma memória imprecisa dos acontecimentos, o que funciona como elemento disparador para o seu filme. Este é, afinal, uma reconstrução dos movimentos que a diretora faz com o intuito de recuperar e religar os fragmentos que encontra, incluindo as

negativas que recebe quando tenta que lhe falem dos seus pais e de como eles sumiram.

Não bastasse a motivação e o percurso serem seus, Albertina Carri também oferece ao espectador o que esta travessia em busca da sua história lhe provoca: no filme, uma atriz a representa, estabelecendo um processo de mediação entre os bastidores da realização e os passos efetivamente dados em cena, estratégia que introduz elemento ficcional em *Los rubios*, ampliando sua carga dramática. A diretora também se vale de animação e de imagens de televisão, expondo, para o público, o quanto as suas memórias e a dos seus entrevistados estão atravessadas pela imprecisão e pelo esquecimento e, em contrapartida, o quanto somos afetados até por algo que não vivemos. Nossa identidade, apresenta *Los rubios*, só se completa quando os vazios e as impossibilidades são retiradas dos silêncios e compartilhadas. Neste sentido, o documentário é instrumento político e sua abrangência está colocada pela “história comum” que a ditadura argentina legou.

O filme de Albertina Carri, autobiográfico, sintoniza-se a uma geração que viveu as consequências da ditadura sem experimentá-la diretamente. De certo modo, é uma geração localizada no hiato entre as propostas estéticas e políticas dos anos 1960 ⁴ *Cine Liberación*, já citado, e a atual safra de filmes argentinos, reconhecidos dentro e fora do país, com padrões narrativos muitas vezes próximos à matriz hollywoodiana, o que não exclui projetos fora deste espectro, como a película de Carri. Uma geração que também voltou-se sobre o seu passado, afinada ao que Beatriz Sarlo chamou de “cultura da memória”:

“Vivemos uma época de forte subjetividade e, nesse sentido, as prerrogativas do testemunho se apóiam na visibilidade que o “pessoal” adquiriu como lugar não simplesmente de intimidade, mas de manifestação pública. Isso acontece não só entre os que foram vítimas, mas também e fundamentalmente nesse território de hegemonia simbólica que são os meios audiovisuais.” (Sarlo, 2007: 17).

Para Aguilar (2006), trata-se de um contexto que para críticos do *nuevo cine argentino* significa despolitização. No entanto, para ele, tal questionamento não procede e o que se coloca como imperativo é uma redefinição do estatuto político, que desde *La hora de los hornos* vin-

⁴Que, na Argentina, consolidou-se com a geração formada pela Escola de Santa Fé, sob a liderança de Fernando Birri e movimentos como o

culava a política ao poder e colocava as ações de transformação do espaço público e da vida privada sob a condição do Estado. Uma mudança que é percebida pelos jovens cineastas, para quem, segundo o autor: "...la subordinación de las prácticas artísticas a las luchas de la liberación nacional, que llevó a los autores del Cine Liberación, en los años sesenta, a cuestionar la institución cine en su conjunto, había caducado"(op.cit.: 136). Contundentes em suas decisões do que não querem fazer, os novos cineastas conseguiram impor a ideia de que houve, de fato, um corte e uma renovação a partir da década de 1990. Como *Los rubios*, outros filmes foram além, até mesmo, do que seria restritamente cinematográfico, como *Perón. Sinfonía del sentimiento*(1999), de Leonardo Fávio,⁵ aposta na hibridez do suporte e rompe com a montagem clássica, propondo manipulação eletrônica e digital do que filmou e também de arquivos audiovisuais, sem a qual a obra não ganha sentido. Ou, ainda, *La Libertad*(2001), de Lisandro Alonso, que segue o cotidiano de Misael, um lenhador cuja vida não tem maiores atrativos que não a sua rotina. A câmera de Alonso é observadora, sem intervenções e sem pretensões de transformar seu personagem em alguém típico. Ao contrário, é a sua singularidade que se sobressai: ele leva uma vida solitária, em contato com a natureza e com poucos vínculos sociais. Esta perspectiva individual como método para compreensão do mundo e processamento da memória, parece ter sido a escolha dos cineastas dos 1990. Mesmo que se possa pinçar projetos como *Cazadores de utopías* (1995), de David Blaustein, uma reflexão idealizada do passado - bastante colada ao modelo tradicional mas que tem o mérito de mostrar a versão dos montoneros, o grupo armado que enfrentou a ditadura militar -, o grosso desta produção questiona os modos de representação do gênero documentário. Vereda que levou, como ressalta Oubiña (in Moore & Wolkowicz, 2007), a uma aposta maior no documentário subjetivo, recebido como renovador pela crítica e defen-

⁵ Apesar de não fazer parte da nova geração, o filme de Savio é aqui citado justamente porque o nuevo cine argentino é assumido muito mais pela continuidade da produção do que por unidade estética. De todo modo, há uma predominância de jovens cineastas, o que não é o caso de Sávio, nascido em 1938, cuja estréia como diretor foi em 1960, com o curta-metragem *El Amigo*. Leonardo Sávio tem uma trajetória singular como artista, destacando-se, também, como cantor bastante popular enquanto sua obra cinematográfica, mais esporádica, foi reconhecida pela crítica como *Gatica, el Mono*(Prêmio Goya).

dido por esta jovem geração de cineasta que, no entanto, não formou um grupo homogêneo. “Cada película parecía proponer sus propias reglas, que tenían que ver seguramente con el hecho de que cada una había tenido que encontrar su propio camino para realizar-se”, analisa Andrés Di Tella (in Russo, 2008: 247), ele mesmo um destes jovens realizadores, diretor de *La televisión y yo* (2002) e criador, em 1999, do primeiro Festival de Cine Independiente, o BAFICI, realizado em Buenos Aires e considerado fundamental para o lançamento do *nuevo cine argentino*.

Pois é neste território em que esta geração busca consolidar o seu espaço e tenta se impor pelo reconhecimento de que os tempos atuais são resultantes de uma transformação profunda iniciada com Menem e que incluiu a Argentina no fenômeno da globalização, que Solanas retoma a política e o cinema documentário. Por afinidade, poderia ter se reunido ao *Cine Piquetero*, movimento inspirado no *Cine Liberación* mas que tem as vantagens de não ser clandestino e poder contar com a tecnologia digital, o que facilitou uma contínua e intensa produção em vídeo.⁶ Mas “Pino” investiu em seu próprio projeto, mantendo uma presença que se desdobra nos novos espaços da comunicação – as redes sociais – circulando pelos meios universitários para discutir seus filmes e com fôlego para criar obras que parecem não se contentar com lutas parciais e evocam uma Argentina gloriosa e rica, que o cineasta acredita ainda possível, como veremos em seguida.

O deslocamento da história

O primeiro personagem de *La Dignidad de los nadie* é Martín. Motoqueiro e escritor, ele é apresentado pelo diretor como alguém que “vai inventando seu caminho”. Como fez Martín Nunca, primeiro protagonista individual de Solanas, instigado pela história em quadrinhos de seu pai Nicolás Nunca, em *El Viaje* (1992), batizada de “O Inventor de Caminhos”. A referência, oferecida por um *off* com texto poético, estabelece um dos inúmeros diálogos estéticos e narrativos que o diretor argentino

⁶Um bom caminho para ter contato com o *Cine Piquetero* é acessar seu site <<http://www.revolutionvideo.org/alavio>> que, entre outras informações, contém boa parte da sua produção em vídeo.

constrói entre seus últimos filmes, documentários, e a obra que os precede.

A conversão de Martín, o motoqueiro, à luta, vem pela informação: ele vê, na televisão, no dia 21 de dezembro de 2001, as mães da Praça de Maio apanhando da polícia. Até aquele momento estava longe da política, desencantado. Mas a tela pequena da sala da sua casa o mobiliza e ele, junto com amigos, se dirige ao lugar onde acredita ter encontrado pessoas que são parecidas com ele.

A descoberta de Martín, para Solanas, também pode ter sido pela televisão. Personagem de uma travessia quase milagrosa, o jovem havia sido baleado na cabeça pela polícia e só se salvou porque um homem, corajosamente, investiu nesta empreitada, apostando em um movimento que parece hoje fora de lugar: a solidariedade acima de qualquer risco. O filme registra um novo encontro dos dois personagens que explicam ao cineasta (e ao público) o que ocorreu. Ilustram os testemunhos as imagens de arquivo da tv, que mostra Martín baleado e sendo salvo. O salvador é Toba, que também foi alvejado por uma bala no mesmo dia mas, mesmo assim, conseguiu, com a ajuda de um taxista, levar Martín ao hospital. No caminho, Martín ainda teve uma parada cardíaca.

Toba é um militante de outra geração. Lutou nos anos 1970 e foi perseguido político. É com esta história que justifica, em depoimento a Solanas, o que o motivou a salvar Martín: "...foi como dizer ao inimigo, este vocês não vão ter, porque perdi muitos companheiros..."

Toba, na verdade Hector Garcia, é professor e mora em um bairro construído nos arredores de Buenos Aires. É um assentamento. Solanas o filma caminhando de costas, e indo em direção ao sol, em mais um de seus atos simbólicos. Filho de anarquista, o professor sai de casa aos 14 anos, por desentendimento com o pai, que diz ser duro mas muito justo. Trabalha em Liniers onde coordena um projeto de educação formal e nos fins de semana oferece alimento a 170 crianças. "Hay rios subterráneos que estão gestando algo novo, diferente. Não acreditamos em receitas mágicas...", afirma Toba a Solanas.

La Dignidad de los nadies – Historias y relatos de esperanza, realizado após *Memoria del saqueo*, tem onze personagens que Solanas apresenta como detentores de duas qualidades fundamentais: a coragem e a dignidade. O início do filme dialoga, diretamente, com *La*

hora de los hornos usando o mesmo recurso de recorrer ao grafismo e à ambientação sonora para dramatizar os fatos e tornar a “contagem progressiva” dos momentos mais importantes dos protestos de dezembro de 2001 uma situação ainda mais impactante. Ao mesmo tempo, em *off*, confessa que seu desejo era se fundir a estes protestos, a este momento da história do seu país. Para tanto, vai às imagens de arquivo da televisão e usa sua *handcam* digital, sem se importar com os limites de captação da câmera. Ao contrário, aposta na mobilidade e na possibilidade que o recurso abre, que é colocá-lo em cena, testemunhando a história, em procedimento caro a tantos cineastas que acompanharam os movimentos sociais dos países da América do Sul.

Múltiplos deslocamentos pelo país, recorrência a imagens de arquivo cinematográfico e televisivo, captação com a minidigital e uso das grandes angulares formam as bases desta produção documental do cineasta argentino. No corpo a corpo que estabelece com seus personagens e situações, Solanas afasta-se do protagonismo coletivo, que investiu, em especial, nos seus filmes ficcionais. Sua concepção, agora, ajusta-se a uma estratégia de “repescagem” de indivíduos, quando busca localizar o que corrobora suas teses. Neste sentido, afina-se à tradição da poderosa voz *over*, mantida nestes filmes em modulação emocionada e serena, de quem tem certeza da história.

Dedicado a Fernando Birri e Valentino Orsini, *La Dignidad de los nadies*, como os outros filmes desta safra, apresenta trabalho de edição minucioso, que não desperdiça a chance de aproveitar todos os recursos da imagem. Manipula o arquivo, reenquadra, acrescenta ruído dramatizando a cena, enquanto mantém o tom da fala do diretor. A estrutura fílmica é a de oposições de imagens e sons, embalada no propósito de emocionar as pessoas e ampliar a empatia aos personagens, quase todos vivendo com poucos recursos.

Solanas não vê problema em filmar as ruas à noite com sua câmera com poucos recursos, sem luz suficiente. Faz da granulação da imagem, poesia. Resgata outro plano que lhe é caro: os prédios distantes, sob névoa e fumaça, em campo aberto, parecendo prestes a desmoronar, como ocorreu na simbologia mítica de *El Viaje*. E, outra vez, faz do bandoneón a marca emblemática de suas trilhas musicais, reforçando a concepção de um cinema sinfônico, grandiloquente, que

explora ao máximo os limites da tela com seus amplos planos abertos exteriores, quase sempre captados pela grande angular.

“Num mundo cada vez mais imagético o cinema tem uma multiplicidade de papéis, e a câmera pode ser utilizada como instrumento social e político tanto para fortalecer como para denunciar grupos sociais”, afirmou o jornalista e cineasta brasileiro, Evaldo Mocarzel, na IX Conferência Internacional de de Documentário, realizada em abril de 2009, no SESC Paulista, na cidade de São Paulo. Solanas aposta na denúncia dos governos de Menen e seus sucessores que, para ele, privatizaram o país e investiram num projeto que empobreceu a Argentina, jogando milhares de pessoas no desemprego e na miséria.

Para construir uma visão panorâmica deste percurso, o cineasta argentino recortou o que seriam os símbolos de um processo de transformação que recolocaria seu país no lugar que, a seu ver, ocupava no cenário econômico e social da América Latina. Mirou no passado, fisgando o que era orgulho nacional. Seu projeto político, expresso nestes filmes, é o de retomar o que foi arrancado pela política entreguista dos últimos governos do seu país, a partir de Menen. Também investe naqueles que sobreviveram ao que considera uma verdadeira catástrofe social, criando, principalmente em *Argentina Latente*, um espaço razoável para a classe média também se expressar e propor as soluções que acredita. Neste documentário, o terceiro desta fase, coloca, lado a lado, o mundo universitário e o que vive à margem deste e, neste sentido, a dupla que melhor sintetiza esta estratégia é o engenheiro Arboleya e seu parceiro leal, o operário Nicolás “russo” Mowczan.

Argentina Latente começa com uma longa sequência de tomadas aéreas no chamado “triângulo argentino”, ao sul do país. Mar, terra, plantações e um inesperado campo de moinhos de vento que remetem a Dom Quixote e sua desastrada utopia. Tantos recursos do território argentino, no entanto, afirma o diretor, são ignorados pelos mais jovens, mesmo que estes estejam frequentando escolas e universidades.

Solanas, como sempre, corrobora a sua tese, repetindo a estratégia jornalística de amostragem aleatória. A ambição de totalidade impõe esse recurso, desequilibrando um discurso que se pretende, exaustivamente, objetivo, factual, baseado em dados irrefutáveis. Por outro lado, quando mergulha no intimismo dos personagens que destaca, Solanas recupera o melhor desta tradição documentária que dá voz aos que

quase nunca são ouvidos, como mostram os testemunhos dos trabalhadores da indústria naval, que relatam os suicídios de colegas e a intensa resistência à privatização.

A proposta de *Argentina Latente* é percorrer o país em busca dos seus recursos científicos e tecnológicos, também abandonados ou mal aproveitados pela política neoliberal, conforme avalia o cineasta. A estrutura do filme é similar aos dois documentários que o precedem mas, talvez, nesta obra, seja mais evidente um paradoxo inevitável ao nacionalismo inquestionável do diretor. Concluída em 2007, o documentário abre um amplo espaço para a experiência da IMPA, fábrica que faliu com a crise de 2001 e foi recuperada pelos trabalhadores, em processo cooperativado. O fato é louvado por Solanas mesmo quando um dos personagens aponta a contradição embutida neste sucesso, que fortalece a economia capitalista neoliberal, sistema que o entrevistado sempre combateu. Talvez por este momento o cineasta, ao final da sua jornada, relembre o discurso da grande pátria latinoamericana, que cultivou particularmente em *El Viaje*, e aqui, citando os heróis de sempre: Tupac Amaru, San Martín, Bolívar, Artigas, Solano López, Zapata, Sandino, Perón, Gular, Allende, El Che, Fidel, e “os líderes do século XXI que retomam a bandeira da pátria grande”.

De qualquer modo, uma digressão do sucesso da IMPA significa sintonia fina à proposta de recuperação da economia do país, ditada por Solanas no viés da apropriação das riquezas pelo Estado, sem espaço para uma crítica que reconhecesse a complexidade econômica hoje. Retomemos Ferrocarril e também a Aerolíneas Argentinas, diz o diretor. Retomemos o petróleo e a indústria naval. Não à toa, em *La Próxima Estación*, os testemunhos vêm de quem acompanhou a trajetória de crescimento do sistema ferroviário do país. O filme, como também acontece nos outros documentários, parte em busca dos pioneiros, dos que investiram ousadamente no crescimento da economia. Didático, apresenta infográficos, não deixando margem para dúvidas quanto às asserções apresentadas por Solanas que pinça, da história, os momentos de inflexão positiva, destacando a chegada de Perón em filmes de arquivo identificados de forma limitada ou sem identificação, como as cenas de intensa alegria popular.

Como disse Hobsbawm, “a desconstrução de mitos políticos ou sociais disfarçados como história faz parte das obrigações profissionais

do historiador, independente de suas simpatias ”(2001, p. 288) Talvez não faça parte do cinema mas, agora lembrando Marc Ferro, “um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu próprio conteúdo”(1992: 56). Pensar neste caminho, é questionar a construção de um discurso fortemente articulado por dados que parecem inquestionáveis e se apresentam combinados a depoimentos testemunhais, incluindo os do próprio cineasta. Uma obra que parece ignorar as transformações históricas do país quando retoma, quase idilicamente, pioneiros e fatos do passado, localizados, quase todos, no primeiro peronismo. Mas é interessante, também, lembrar o que ressaltou Lehman, sobre a tese de Solanas em *Memoria del Saqueo*, quando afirmou ser possível retomar a estatal de petróleo argentina: “En vista de las recientes nacionalizaciones de los recursos en países vecinos, hoy esa propuesta suena menos idealista de lo que podría haber parecido en 2004” (in Rangil, 2007: 36).

Conclusão

Em artigo publicado pela *Contracampo*⁷ discuti a questão da autoria no documentário, a partir de *Memória del saqueo*, de Solanas. Interessava ali, recuperar o movimento recente do cineasta em direção ao filme ensaio que dialogava com seu *Tercer Cine*, sem deixar de incorporar uma filmagem que poderia ser vista como “subjativa”, em sua câmera participante. Deste conjunto de documentários recente, é o filme em que o cineasta mais expõe suas imagens íntimas, também investindo em memória pessoal sem conseguir, no entanto, livrar-se de apresentá-la em ponte com as críticas às ações governamentais do seu país.

Conforme segue em seu projeto de fazer filmes a partir da “busca” por respostas às suas indagações, metodologia fílmica que também havia utilizado para realizar *La hora de los hornos*, Solanas vai, a cada documentário, tornando-se mais “repórter” e mais se distancia do que parecia indicar uma aproximação com o cenário exposto pelo *nuevo cine argentino*. Talvez a consolidação da militância política tenha contribuído para este movimento. E talvez a sensação de *deja vú* restrinja a nossa percepção de outros sentidos que esta safra documentária de

⁷TAVARES, Denise. Autoria no documentário: o “filme ensaio” de Fernando Solanas. In *Contracampo*, n^o 17, 2^o semestre de 2007, pp 75-92.

“Pino” possa apresentar. Pois, se é verdade que houve reconhecimento dos filmes em festivais ⁸, a crítica, em especial a argentina, não deixou de apontar uma concepção cinematográfica que regressa “a un estilo narrativo tradicional y visualmente menos seductor” (Lehman in Rangil, 2007, p. 37) ou de questionar um cinema que ainda considera o “pueblo como sujeto político privilegiado y al cine como una de sus armas posibles” (Aguilar, 2006:144).

Lehman (*op.cit.*), no entanto, apesar da sua crítica, não deixa de valorizar o caudaloso nível informativo de *Memoria del saqueo*, estratégia que o cineasta mantém nos filmes posteriores. Em um cenário tão marcadamente inclinado à subjetividade e à valorização de uma memória resguardada pelo recorte do espaço íntimo, Solanas representa não apenas à volta a um modelo de documentário político que se estruturou como ensaio, análogo a um livro em capítulos, didático em sua concepção de informar e educar. Sua presença, na cena cinematográfica argentina, corroborada pelo reconhecimento internacional, recupera um papel que o jornalismo investigativo dizia ter, mas que, cada vez menos, apresenta: a capacidade de buscar dados e articulá-los em um discurso claro, estatístico e sem pudor de revelar nomes.

Enquanto boa parte dos jovens cineastas argentinos investe nos espaços privados que quase sempre ficaram ausentes na filmografia dos anos 1960 até 1980, “Pino” permanece atento a um modelo de realização que procura renovar, com o apoio do digital e da utilização de imagens dos meios de comunicação de massa, principalmente a televisão, que não sabia estar fazendo “arquivos da memória”. Ao recontextualizar estas cenas, sem precisar fazer qualquer manipulação – pois a garantia da impunidade e a arrogância pelo lugar que ocupavam, fez do fascínio de muitos políticos pela frequência na tv, um manancial de suas calhordices e insensibilidade política – o cineasta traz de volta ao primeiro plano da história de seu país, algo que ele não tem se recusado a fazer, que é olhar o passado, julgá-lo à luz do que poderia ser o futuro e que o hoje apresenta de forma dramática.

⁸Todos os quatro documentários abordados aqui foram premiados em Festivais. *La Dignidad de los nadies*, entre outros, ganhou o prêmio de “melhor documentário” em Veneza 2005; *Memoria del Saqueo*, melhor documentário latinoamericano em Los Angeles 2004; *Argentina Latente*, prêmio especial do Júri em Havana 2007 e *La Próxima Estación*, prêmio especial do Júri em Gramado 2009.

Nesta posição, talvez tenha realmente limitado o seu cinema e perdido a oportunidade de uma reflexão acerca das possibilidades reais de estratégias políticas que deem conta das contradições inerentes à sua posição nacionalista em um sistema globalizado. Entretanto, no cenário do documentário político militante, distancia-se do didatismo rasteiro justamente porque cumpre um papel de se contrapor ao universo informativo homogeneizado pela imprensa de massa, particularmente a televisão. Faz isso, sem desprezar o investimento no universo sensível da narrativa cinematográfica com uma câmera que passeia livremente em grandes palácios – como em *Memoria del saqueo* – e no canto mais obscuro de um hospital do interior do país, onde uma criança desnutrida luta pela vida.

Por último, arrisco dizer que a investida no documentário subjetivo também apresenta seus limites. Por um lado, seus filmes, que já não apostam nas alegorias nacionais, revelam a desmedida ambição de quem imaginava dar conta da história. Por outro, podem estar arredondando um projeto histórico que continua alargando suas fissuras. Pois, apesar de, a esta altura, reconhecermos no caminho democrático a, talvez, experiência possível, não deixa de ser sempre sedutor – e, ao mesmo tempo, um cultivo da impotência - ficarmos no limite do nosso espaço privado, fabulado, certamente, pelo profundo desencanto da militância política. Caminhando, assim, sem projetos utópicos abrangentes e convivendo com a profusão desmesurada – apesar de democrática – do excesso da imagem, quem sabe ainda devêssemos considerar neste momento, que ao cinema político e social talvez ainda seja urgente cultivar, em um mesmo patamar, sua própria trajetória até aqui.

Referências Bibliográficas

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

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

HOBBSAWM, Eric. *Sobre História*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

KRIGER, Clara. La experiencia del documental subjetivo en Argentina. In MOORE, María José & WOLKOWICZ, Paula. (Editoras).

Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo. Buenos Aires: Librería, 2007.

LARA, Fernando. "Pesaro, Ano IV – À Procura de uma nova dialéctica. In: SADOUL et al., *Novo Cinema, Cinema Novo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968.

LEHMAN, Kathryn. La crisis argentina y los medios de comunicación. In RANGIL, Viviana(org) *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007.

MARICONI, Lorena. Memoria y testimonio. Tensiones y tendencias del documental argentino. In LUSNICH, Ana Laura (edit.) *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Biblos, 2005.

OUBIÑA, David. Un mundo para las películas. In MOORE, María José & WOLKOWICZ, Pau-la.(Editoras). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería, 2007.

NEGRÃO, João José. *Para conhecer o Neoliberalismo*. São Paulo: Publisher Brasil, 1998.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Buenos Aires: Paidós Comunicación Cine, 1997.

_____. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado. Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. São Paulo: Cia das Letras/Editora UFMG.

TELLA, Andrés Di. Recuerdos del nuevo cine argentino. In RUSSO, Eduardo A. (Comp.). *Hacer Cine. Producción Audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Filmografía:

La hora de los hornos(1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino.

El Exilio de Gardel(1985), de Fernando Solanas.

Sur(1988), de Fernando Solanas.

El Viaje(1992), de Fernando Solanas.

Cazadores de Utopía(1995), de David Balustein.

Perón. Sinfonía del sentimiento(1999), de Leonardo Fávio.

La Libertad(2001), de Lisandro Alonso.

La televisión y yo(2002), de Andrés Di Tella

Los rubios(2003), de Albertina Carri.

Memoria del saqueo(2004), de Fernando Solanas.

*La Dignidad de los nadie*s(2005), de Fernando Solanas.

Argentina Latente(2007), de Fernando Solanas.

La Próxima Estación(2008), de Fernando Solanas.