

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

Eduardo Dias Fonseca

**A CONSTRUÇÃO DA NARRAÇÃO DO NACIONAL NO CINEMA BRASILEIRO E
ARGENTINO (1995-2002)**

BELO HORIZONTE

2019

Eduardo Dias Fonseca

**A CONSTRUÇÃO DA NARRAÇÃO DO NACIONAL NO CINEMA BRASILEIRO E
ARGENTINO (1995-2002)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa: Cinema

Orientador: Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha

BELO HORIZONTE

2019

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Fonseca, Eduardo Dias, 1974-

A construção da narração do nacional no cinema brasileiro e argentino (1995-2002) [manuscrito] / Eduardo Dias Fonseca. – 2019.

260 f.

Orientador: Evandro José Lemos da Cunha.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Cinema brasileiro – Séc. XX-XXI – Teses. 2. Cinema argentino

Dedico este trabalho a meu pai e minha mãe,
dos quais a perda, nos últimos quatro anos, foi
a mais sentida dentre todas as que eu tive.

Os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais. Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente, do performático. É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de *escrever a nação*.

(BHABHA, 2013, p. 237)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES



FOLHA DE APROVAÇÃO

A construção da narração do nacional no cinema brasileiro e argentino (1995-2002).

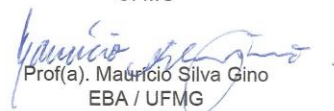
EDUARDO DIAS FONSECA

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ARTES, como requisito para obtenção do grau de Doutor em ARTES, área de concentração ARTES, linha de pesquisa Cinema.

Aprovada em 25 de fevereiro de 2019, pela banca constituída pelos membros:


Prof(a). Evandro José Lemos da Cunha - Orientador
EBA / UFMG


Prof(a). Carlos Henrique Rezende Falci
UFMG


Prof(a). Maurício Silva Gino
EBA / UFMG


Prof(a). Roberto Ribeiro Miranda Cotta
Universidade Federal de Pelotas


Prof(a). Fábio Allan Mendes Ramalho
Universidade Federal da Integração Latino American

Belo Horizonte, 25 de fevereiro de 2019.

AGRADECIMENTOS

Primeiro gostaria de agradecer ao meu orientador, Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha, pelo suporte e acolhimento do projeto. Obrigado às professoras e professores da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em especial, ao Prof. Dr. Carlos Falci e ao Prof. Dr. Maurício Gino. Uma grande menção deve ser feita aos meus companheiros e companheiras de docência e aos meus alunos e alunas da UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-americana. Agradeço aos meus amigos e amigas, assim como aos familiares que me deram muita força e estímulo para a realização deste trabalho. Gostaria também de registrar um agradecimento especial às bibliotecas da UFMG e da UNILA.

RESUMO

A partir das relações existentes entre o cinema, entendido como uma arte que se relaciona com a comunicação de massa, e a sociedade, a proposta desta tese é averiguar as interseções entre filmes de ficção e a narração da nação. Há dois recortes primordiais para se pensar a construção da narração da nação. O primeiro é territorial e o segundo temporal. O foco é na cinematografia brasileira e argentina no período de 1995 a 2002. Durante os anos de 1990, os dois territórios foram atravessados por uma série de linhas políticas e econômicas que reconfiguraram o fazer cinematográfico tanto nas narrativas e estéticas fílmicas como nas formas institucionais de fomento. Com este ambiente estabelecido, fez-se a pergunta: quais foram as formas de narrar a nação que emergiram de um grupo de filmes do recorte proposto? Iniciando com o debate em torno a uma diversidade de conceitos para circunscrever os parâmetros das narrações da nação, tais como identidade, representação, povo, nação e cultura nacional, esta pesquisa se debruça sobre relações entre o cinema, visto como sintoma para identificar as marcas dos discursos do nacional, e a construção da narração da nação. O corpus fílmico é o seguinte: *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil* (Brasil, 1995), dirigido por Carla Camuratti; *Pizza, birra, faso* (Argentina, 1998), dirigido por Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano; *Central do Brasil* (Brasil, 1998), dirigido por Walter Salles; *Garage Olimpo* (Argentina, 1999), dirigido por Marco Bechis; *Cronicamente inviável* (Brasil, 1999), dirigido por Sergio Bianchi; *Nueve reinas* (Argentina, 2000), dirigido por Fabian Bielinsky; *El bonaerense* (Argentina, 2002), dirigida por Pablo Trapero; *Cidade de Deus* (Brasil, 2002), dirigido por Fernando Meirelles e Katia Lund. Este trabalho está centrado tanto no texto fílmico como fonte para análise das marcas do nacional como nas instituições e legislações para fomento do cinema e as possíveis formas de manutenção do discurso do nacional.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro. Cinema Argentino. Nação. Narração do nacional. Instituições de fomento.

ABSTRACT

The proposal of this thesis is to study the intercessions between fiction films and nationhood narration taking into account the existing relations between cinema and society. Cinema is understood as an art that is related to mass communication. There are two primordial cutouts for thinking about the construction of the nationhood narration. The first is territorial and the second is a temporal. The focus is on Brazilian and Argentinean cinematography during the period from 1995 to 2002. During the 1990s, the two territories were crossed by a series of political and economic lines that reconfigure the cinematographic making, both in film narratives and aesthetics, as well as in the institutional forms. Based on this perspective arises our questioning: what are the ways of nationhood narration that emerge from a group of films in the mentioned period? Beginning with the debate around a diversity of concepts to circumscribe the parameters of nationhood narration such as identity, representation, people, nation and national culture this research focuses on relations between the cinema, seen as a symptom to identify the marks of speeches of the national, and the construction of the nationhood narration. The films analyzed are: *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil* (Brasil, 1995), directed by Carla Camuratti; *Pizza, birra, faso* (Argentina, 1998), directed by Bruno Stagnaro and Israel Adrián Caetano; *Central do Brasil* (Brasil, 1998), directed by Walter Salles; *Garage Olimpo* (Argentina, 1999), directed by Marco Bechis; *Cronicamente inviável* (Brasil, 1999), directed by Sergio Bianchi; *Nueve reinas* (Argentina, 2000), directed by Fabian Bielinsky; *El bonaerense* (Argentina, 2002), directed by Pablo Trapero; *Cidade de Deus* (Brasil, 2002), directed by Fernando Meirelles e Katia Lund. This thesis focuses both on the filmic text as a source for the analysis of national and on institutions and legislations for the promotion of cinema as possible ways of maintaining national discourse.

Key words: Brazilian Cinema. Argentinian Cinema. Nation. Nationhood narration. Institution.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADP – *Agrupación de Directores de Películas*

AGICA – *Asociación Gremial de la Industria Cinematografica Argentina*

ANCINE – *Agência Nacional do Cinema*

CBC – *Congresso Brasileiro de Cinema*

CFP SICA – *Centro de Formación Profesional del Sindicato de la Industria Cinematografica Argentina*

CNC – *Conselho Nacional de Cinema*

COMFER – *Comité Federal de Radiodifusión*

CSC – *Conselho Superior de Cinema*

DAC – *Directores Argentinos Cinematográficos*

DIP – *Departamento de Imprensa e Propaganda*

DNI – *Departamento Nacional de Informação*

DVD – *Digital Video Disc*

EBA – *Escola de Belas Artes*

EMBRAFILME – *Empresa Brasileira de Filmes*

FALTRAC – *Federación Argentina de Cooperativas de Trabajadores Cinematograficos*

INC – *Instituto Nacional de Cinema*

INCAA – *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*

INCE – *Instituto Nacional do Cinema Educativo*

MP – *Medida Provisória*

MPA – *Motion Pictures Association*

MPEAA – *Motion Pictures Export Association of America*

NCA – *Nuevo Cine Argentino*

PRONAC – *Programa Nacional de Cultura*

SADIR – *Sociedad Argentina de Directores Cinematograficos*

SAv – Secretaria do Audiovisual

SICA – *Sindicato de la Industria Cinematografica Argentina*

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFPel – Universidade Federal de Pelotas

UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-americana

VHS – *Video Home System*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1: O APARATO CINEMATOGRAFICO COMO PARTE DA NARRAÇÃO DO NACIONAL ..	32
1.1 A narração do nacional.....	32
1.2 Identidade e representação como parte da narração do nacional	42
1.3 O cinema e a potência para a narração do nacional	50
1.4 Imagem em ação: imagem-nação e imagem-povo	54
1.5 Cinema como mediação da cultura nacional.....	59
2 CINEMA NO BRASIL E NA ARGENTINA: NARRATIVAS, LEITURAS ESTÉTICAS E A RELAÇÃO COM A CONSTRUÇÃO DA NARRAÇÃO DO NACIONAL.....	63
2.1 Cinema no Brasil e na Argentina (1995-2002)	63
2.1.1 <i>Dois momentos no devir das cinematografias nacionais.</i>	67
2.1.1.1 <i>NCA - Nuevo Cine Argentino.</i>	67
2.1.1.2 <i>Cinema da Retomada no Brasil.</i>	70
2.2 Elementos da narração do nacional na Argentina.	73
2.2.1 <i>Nueve Reinas (2000): intertextualidade, reflexividade e transparência na posta em cena.</i>	76
2.2.1.1 <i>O sistema bancário e o prenúncio do debacle social.</i>	84
2.2.2 <i>Formas sociais na imageria: a ambiguidade em Pizza, birra, faso (1998).</i>	86
2.2.2.1 <i>O tautológico e o alegórico.</i>	88
2.2.3 <i>Garage Olimpo (1999): rastros e reconhecimento na imageria da ditadura argentina.</i> 95	
2.2.3.1 <i>Impulso criativo na imageria relacionada com a ditadura</i>	98
2.2.3.2 <i>Rastros e o movimento do reconhecimento nos elementos fílmicos de Garage Olimpo</i>	101
2.2.4. <i>El Bonaerense (2002) Imagem-povo como interrogante e a relação com a fragilidade institucional presente na imagem-nação</i>	105
2.3 Elementos da narração do nacional no Brasil	112
2.3.1 <i>Carlota Joaquina (1995): exemplo da passagem da alegoria para a ironia</i>	120
2.3.2 <i>Cronicamente inviável (1999): espaços de questionamento das políticas de mestiçagens e dos embates sociais</i>	126
2.3.3 <i>Central do Brasil (1998) como sintoma do esvaziamento do estético-político</i>	135
2.3.3.1 <i>A religiosidade como moldura, imagem-povo como fundo.</i>	140
2.3.4 <i>Cidade de Deus (2002): a violência como espetáculo.</i>	143
3 A ESTRUTURA INSTITUCIONAL E O APARATO LEGAL: DESAFIOS NA IDENTIFICAÇÃO DO NACIONAL.....	147
3.1 Processos de produção cinematográfica	148
3.1.1 <i>Meios e processos de produção: a relação fomento estatal, processo legislativo e instituições.</i>	150
3.2 A trajetória de instituições no Brasil e na Argentina para fomento do cinema	151
3.2.1 <i>Cultura nacional e educação: políticas de governo e inconstâncias nas instituições no Brasil</i>	152
3.2.1.1 <i>INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo.</i>	153
3.2.1.2 <i>INC – Instituto Nacional do Cinema e EMBRAFILME.</i>	158
3.2.1.3 <i>SDAv – Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual e SAV/ Minc – Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura.</i>	163

3.2.1.4 A criação da ANCINE – Agência Nacional de Cinema.....	165
3.2.2 Argentina: Instituições do campo cinematográfico e incrementalismo.....	169
3.3 Relação entre instituições, processo legislativo e a construção da narração do nacional.....	179
4 PROCESSOS DE MUNDIALIZAÇÃO DA CULTURA E A RELAÇÃO COM A NARRAÇÃO DO NACIONAL	186
4.1 A intensificação da globalização econômica e da mundialização das culturas....	186
4.2 Cinema transnacional, cinema global e <i>world cinema</i> como categorias que coexistem com o cinema nacional	196
4.3 A negociação do binômio civilização e barbárie com a cultura-mundo	200
4.4 Mundo-Brasil: interpenetrações Brasil e cultura-mundo.....	202
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	207
REFERÊNCIAS	209
REFERÊNCIAS FÍLMICAS	226
ANEXO A – QUANTIDADE DE FILMES BRASILEIROS LANÇADOS POR UF DA PRODUTORA 1995 A 2016	229
ANEXO B – RENDA, PÚBLICO, VALORES APROVADOS PARA CAPTAÇÃO VIA LEI DO AUDIOVISUAL VALORES CAPTADOS ATRAVÉS DE MECANISMO DE INCENTIVO.....	230
ANEXO C – VALORES CAPTADOS ATRAVÉS DE MECANISMOS DE INCENTIVO	231
ANEXO D – LEI DO FOMENTO DO CINEMA DA ARGENTINA COM AS MODIFICAÇÕES DE 1994 (LEI 24.377/94) E DE 2001.....	232
ANEXO E – LEI DO AUDIOVISUAL DO BRASIL, LEI Nº 8.685, DE 20 DE JULHO DE 1993.	253

INTRODUÇÃO

Este trabalho está relacionado com o projeto de pesquisa apresentado na seleção de 2015 sob o título *A produção para cinema e a construção da narração do nacional no Nuevo Cine Argentino e no Cinema da Retomada (1995-2002)*. Como todo desenvolvimento de uma pesquisa, a abertura para a adaptação de premissas a outras ideias que vão aparecendo ao longo da jornada é identificada na feitura deste trabalho. Partimos de ideias que, no desenvolvimento da pesquisa, foram comprovadas como inconsistentes para a sustentação das hipóteses. Uma delas foi a tematização de bases comparativas de dois momentos da cinematografia argentina (*Nuevo Cine Argentino*) e brasileira (Cinema da Retomada). Muito além do debate da existência desses momentos e de suas características, o processo nos evidenciou que a tematização das cinematografias nacionais, levando em conta a existência dos dois momentos como parte deste devir, se apresentava com maior produtividade. Os momentos sugeriam que faziam parte de um devir cinematográfico no/pelo qual necessitavam ser vistos desde sua amplitude relacional e não sob um recorte específico da tematização dos momentos em si. Por esta razão, tomamos como mais inclusiva a ideia de cinema argentino e cinema brasileiro, jogando com a potencialidade da tematização de cinemas nacionais como parte da experiência do nacional.

Outro aspecto relevante para a adaptação do percurso foi a tematização da produção para cinema. A modificação para relacionar o fato da existência de elementos significativos no fomento dos cinemas nacionais foi a opção que tivemos para recortar um tema bastante amplo. Encontramos na relação instituições e fomento para a realização cinematográfica maior produtividade panorâmica para identificar os agentes que irão atuar para a conformação de políticas para cinema.

A circunscrição ao tema foi motivada por uma série de elementos. Um deles foi a minha atuação como docente no curso de Cinema e Audiovisual, na subárea de Produção Audiovisual e Administração Cultural na América Latina, na Universidade da Integração Latino-americana (UNILA). O tema abarcava questionamentos que se relacionavam diretamente com a práxis docente em uma universidade que tinha (tem) como objetivo principal problematizar a questão da integração latino-americana. O

segundo elemento foi a continuidade do processo de pesquisa iniciado no mestrado, devido à trajetória peculiar nele realizada, a qual teve início no Programa *Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino*, na Facultad de Filosofía y Letras, da Universidad de Buenos Aires, Argentina. Após a realização dos créditos necessários e pelas características do projeto de pesquisa desenvolvido durante o Programa, foi aceita a minha transferência para a continuidade da pesquisa no Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais - EBA/UFMG. O trabalho defendido no mestrado apresentava a tematização de como os processos de mundialização da cultura se relacionavam com os textos fílmicos no Cinema da Retomada. A partir dos resultados obtidos com a pesquisa, surgiram questionamentos se esses processos também poderiam ser visualizados em outras cinematografias latino-americanas. Este recorte foi muito importante para a circunscrição ao tema proposto para este programa de doutoramento.

Partimos de ambientes comparativos para pesquisar as marcas da construção do nacional em tempos de globalização econômica e mundialização das culturas, em um momento específico da cinematografia nacional do Brasil e da Argentina. Quando se pensa na adoção do termo mundialização, se reflete em um amplo espectro de linhas de possíveis convergências (ou divergências, dependendo do caso) de um processo de hibridismo cultural, levando em conta a suposta queda de importância do Estado-nação, ou melhor, o declínio do projeto de ambições políticas de Estado-nação na territorialidade latino-americana e suas implicações no devir cultural da territorialidade mencionada. Além de se considerar o fato de que a mundialização está intimamente imbricada com as diásporas e os usos constantes dos dispositivos midiáticos disponíveis, levando-nos a concluir que está no âmbito da circulação a importância de sua articulação.

O recorte temporal é nos meados dos anos de 1990, o qual inclui o que ficou conhecido como Cinema da Retomada e *Nuevo Cine Argentino*. Esse recorte temporal se dá por dois âmbitos: o primeiro é a intensificação do processo de globalização econômica e de mundialização cultural que se aprofunda nos anos de 1990 (Ortiz, 2005; Hall, 2006; Bhabha, 2010, 2013; Appadurai, 1996; Garcia Canclini, 2007, 2008; Ianni, 2001; Martín-Barbero, 2015); e o segundo é a emergência de dois momentos da cinematografia dos territórios em questão (Oricchio, 2003; Nagib, 2006; Aguilar,

2010; Amatriain, 2009). Esteticamente falando, os dois momentos apresentam características extremamente heterogêneas no seu fazer tanto no que diz respeito à série de filmes integrantes no contexto nacional como no processo relacional entre as cinematografias nacionais. Porém, apesar das diferenças estéticas e artísticas, há, sim, elementos que podem ser vistos como paralelos nesses dois momentos das cinematografias analisadas.

O projeto inicial partiu de três grandes blocos temáticos. O primeiro seria a produção para cinema: os aspectos relacionados aos modos de produção instituídos nos territórios abordados na pesquisa que contribuíam para a existência dos momentos das duas cinematografias. O segundo seria o processo de análise fílmica, levando em conta as formas de narrar, os aspectos estéticos e políticos na construção das imagens e sons dos filmes do momento em questão. O terceiro já apresentaria um caráter aglutinador dos dois primeiros: a forma como poderíamos identificar marcas identitárias no processo da construção da narração do nacional neste momento das cinematografias do Brasil e da Argentina, seja nas estruturas que antecedem os sons e as imagens, seja no audiovisual em si.

Após o exame de qualificação, foi sugerida pela banca uma mudança na estrutura de visão do processo de pesquisa. Identificamos que havia um descompasso na maneira como os processos de produção estavam se relacionando com as hipóteses da pesquisa. Nesse sentido, a modificação estrutural que foi realizada pode ser vista da seguinte maneira: primeiro o debate teórico para visualizarmos o que chamamos de narração do nacional; no segundo momento, verificamos como poderíamos visualizar as marcas do nacional nos objetos, por meio do processo de análise fílmica, levando em conta o narrativo e o estético; na terceira parte da estrutura, o debate sobre as instituições e as formas de fomento estatal (como este fomento se relaciona com o nacional e se há ou não relação com a forma de narrar as nações presentes nos filmes) e, numa última parte, a relação entre as formas de narrar a nação e os cruzamentos com os processos híbridos transnacionais presentes nas estruturas da globalização econômica.

Tomando os aspectos estruturais em seu conjunto, por maior que seja a abrangência, existe a necessidade de constantes recortes e do escopo interdisciplinar para tentarmos dar conta de uma possível aproximação aos objetos; optamos, assim,

por partir da premissa que os filmes falam e que os processos relacionais com as estruturas governamentais e transnacionais também falam. A visualização das formas nas quais se apresentam e se articulam esses elementos, na estrutura armada da pesquisa, é o que propomos como caminho neste trabalho.

A hipótese geral é a de que os textos fílmicos desse recorte territorial e temporal apresentariam um modo de construção da narração do nacional distinto de outros momentos da cinematografia das nações tematizadas. Esta construção seria influenciada pelos modos de produção do fazer cinematográfico (a relação com as instituições de fomento), pelas tematizações presentes nas cinematografias nacionais tomadas como patrimônio cultural nacional, pelo avanço do processo de globalização econômica e pela mundialização das culturas. A forma de narrar o nacional seria distinta nos dois territórios, assim como nas cinematográficas, e caberia a nós identificar alguns elementos dos ditos modos de narrar o nacional. A elaboração da narrativa fílmica seria referenciada no patrimônio fílmico das nações abordadas, assim como no patrimônio fílmico de outros territórios, gerando um entrecruzamento das culturas do mundo.

Gostaríamos de ressaltar que, no caminho de realização do doutorado, a busca por aspectos interdisciplinares que existiam no projeto nos levou aos campos mais diversos, como, por exemplo, o da ciência política, e, mais especificamente, ao campo das análises de políticas públicas, por meio dos teóricos do institucionalismo. Este aspecto tangenciará a forma de apresentação e tematização das instituições e do fomento estatal nesta tese. Não pretendemos ter a profundidade de análise que os teóricos do institucionalismo apresentam, e, sim, objetivamos usar alguns de seus aspectos metodológicos, adaptados para o campo das artes, para a análise de atores nas arenas das políticas públicas e, também, nas instituições que estão associadas às estruturas que antecedem o som e a imagem para cinema.

O recorte nos momentos específicos da cinematografia argentina e brasileira, os quais incluem o *Nuevo Cine Argentino* (NCA) e o Cinema da Retomada, sugere o emergir de um fazer cinematográfico distinto de outros momentos. O cinema, no Brasil e na Argentina, durante a década de 1990, passou por um processo de reconfiguração tanto no aspecto dos processos produtivos como na estética e nos discursos formados. No Brasil ficou conformado à Retomada, pelo suporte da Lei do

Audiovisual¹ e da Lei Rouanet², com a diversidade de discursos e de propostas estéticas e com o reencontro com o público. Esse evento foi discutido por distintos autores, tais como: Oricchio (2003), Nagib (2006, 2006b, 2000), Nagib; Rosa (2002), entre outros. E, do ponto de vista da produção, temos a discussão de autores como Gatti (2003, 2005), Marson (2009), Silva (2009) Ikeda (2015) e Fonseca (2017).

Já, na Argentina, vimos a conformação do chamado *Nuevo Cine Argentino*. Podemos identificar nisso traços semelhantes na constituição do evento, se levamos em conta a existência do aparato legal renovado no mesmo período: na Argentina também foi revista a Lei de Fomento do Audiovisual. A lei 17.741/1968 foi revista pelo decreto 24.377/1994, no qual se criou o INCAA (*Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*)³. Outra questão seria o encontro com o público dos dois circuitos (o mais amplo e o mais restrito)⁴ e a legitimação dos filmes, por meio da constante presença nos principais festivais internacionais (AGUILAR, 2010). Podemos averiguar a tematização desse momento do cinema argentino nos trabalhos de Maranghello (2005), Amatriain (2009), Amado (2009), Aguilar (2010) Daicich (2015) e Andermann (2015).

Para além dos trabalhos citados acima, Andrea Molfeta (2008) nos apresenta uma possível leitura econômica e política para o surgimento de um cinema com as características estéticas do *Nuevo Cine Argentino*, da seguinte maneira:

O Novo Cinema Argentino (NCA) nasceu dentre as fendas criadas ao longo de um ciclo econômico neo-liberal selvagem. Em dez anos, o “menemismo” desarticulou as redes sociais e aprisionou a economia num regime de conversibilidade da moeda que levou ao extremo suas consequências mais perversas: de fato, a base econômica do país (indústria, energia e agropecuária) se empobrecia e destruía suas infra-estruturas pela falta de manutenção e investimentos generalizada (MOLFETA, 2008, p. 144).

A citação acima é notável por apresentar elementos que se fundem em um ambiente político e social e porque nos abre possibilidades para podermos pensar e tematizar os giros da presença do nacional em textos fílmicos do recorte proposto.

¹ Anexo E

² Lei nº 8313 do dia 23 de dezembro de 1991, criada por Sérgio Paulo Rouanet, que visa promover o fomento à cultura brasileira através da renúncia fiscal.

³ Anexo D

⁴ Tematizaremos a questão do circuito amplo e do circuito restrito mais adiante quando nos aproximarmos do debate da indústria cultural.

A América Latina, durante décadas, baseou suas políticas em torno da ideia de Estado-nação forte, nas quais os processos de desenvolvimento e de melhorias sociais passariam pela modernização e fortalecimento desses Estados (Garcia Canclini, 2007, 2008; Ortiz, 2005; Ianni, 2001). Porém, o fortalecimento dos processos da globalização econômica, associado ao surgimento de governos com tendências neoliberais, muda o panorama para as narrativas do nacional e do regional do continente.

Entendendo a arte, e conseqüentemente o cinema, como um campo profundamente produtivo para pensar vetores estéticos, sociais, políticos e econômicos, podemos partir de perguntas essenciais para os passos desta pesquisa: quais são as propostas de narração do nacional que emergem dos filmes? Há uma renovação no campo cinematográfico da forma de narrar o nacional? Se, sim, quais são os aspectos dessa renovação? Quais são as condições institucionais e a relação dessas condições para a emergência de um novo momento nas cinematografias nacionais? Como o ambiente institucional afeta as narrativas construídas pelos cineastas neste recorte? E como ele é afetado por elas?

A partir de perguntas como as supracitadas é que podemos dar seguimento aos resultados desta pesquisa, tendo em foco a existência de processos comparativos nos mais diferentes âmbitos da interdisciplinaridade. Tais processos não se debruçam sobre a necessidade de respostas no binômio procedimentos melhores/procedimentos piores. Apenas joga luz sobre os problemas de maneira “perspectivista”⁵, objetivando clarear tais questões e abrir portas para outras trajetórias do conhecimento. Neste sentido, não propomos traçar uma metodologia comparativa sem a consciência da problematização do próprio processo de comparação. Na verdade, o que é interessante pensar é como as linhas problematizadas se formam, se tangenciam, se tornam paralelas e antagônicas. Para tanto, buscamos a direção de uma tecnologia interdisciplinar, que parte do campo das artes como uma expressão holística de elementos sociais, políticos e econômicos. A arte cinematográfica, com as suas características, que estão postas em debate neste

⁵ Fazendo aqui uma alusão direta ao trabalho de Eduardo Viveiros de Castro, assumindo a potencialidade do termo e não toda a sua estrutura metodológica. CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena**. In: CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 345-399.

trabalho, nos serve como ponto de inflexão para um percurso em que os filmes são o centro. Inicia-se com o chamamento que os filmes têm para com o tema e se desenvolve para as estruturas que antecedem a imagem, o som e os diálogos armados entre esses filmes em um recorte das cinematografias nacionais da Argentina e do Brasil. A questão aqui colocada está diretamente ligada à existência da categoria cinema nacional e as interpelações de possíveis “transnacionalidades”, como apontam os trabalhos de Appadurai (1996), França e Lopes (2010), França (2003), Brandão; Juliano e Lira (2012).

Apresentada esta primeira abordagem, percebemos a necessidade de trazer para a problematização presente neste trabalho pensadores de uma sociologia da cultura e da comunicação (Pierre Bourdieu, 1983, 2007; Homi Bhabha, 2010, 2013; Stuart Hall 2006, 2014; Jesús Martín-Barbero, 2015; Arjun Appadurai, 1996; Néstor Garcia Canclini 2007, 2008; Renato Ortiz 1988, 2005, 2009, 2012), de uma filosofia que leva em conta questões relacionadas à arte e o capital (Adorno 1985, 2002; Benjamin 2012; Guy Debord, 1997), uma filosofia da imagem (Georges Didi-Huberman 2010, 2012, 2013, 2014, 2015; Jacques Rancière 2012), e de uma economia que se debruça sobre a relação capital e cultura (Octavio Getino, 1994, 1998, 2012; Anita Simis, 2008; Alessandra Meleiro, 2010, Marcelo Ikeda, 2015), além das questões que estão mais relacionadas aos elementos da *diegesis*, em específico a narratologia e a gramática de obras cinematográficas nos procedimentos fílmicos (David Bordwell, 1993, 1995, 1996; Gaudreault & Jost, 2005; Genette, 1997, 1998).

Outro âmbito a ser levando em conta é a questão do fomento da produção de cinema, em conjunto com a análise das instituições que atuam no campo das políticas públicas e da sociologia da cultura, as quais vão apresentar possíveis relações com a construção dos discursos presentes para a elaboração de políticas culturais que, por sua vez, implicam e são implicadas no fazer cinematográfico. Um âmbito que tem várias facetas, algumas relacionadas à sistematização de processos culturais e outras que se abrem para a análise de discursos existentes do que é canônico ou não no cerne das realizações culturais. Esse processo de análise nos leva a verificar como essas instituições corroboram com o(s) modo(s) de narrar o nacional e se há um direcionamento do(s) modo(s) deste narrar.

Relacionando com o cinematográfico, podemos averiguar que a associação das formas das estratégias narrativas presentes nas imagens e sons gerados neste recorte constitui um parâmetro para a construção da narração do nacional. Para além das narrações fílmicas, podemos pensar em quais aspectos as formas de existência das instituições atravessam o nacional.

Após estas palavras iniciais, podemos partir para o tópico da construção dos campos sociais e políticos que se relacionam com a feitura dos filmes. Para tanto, evocaremos o desenvolvimento das teorias de Pierre Bourdieu (2007) relacionadas a esses campos na economia das trocas de bens simbólicos. Para o autor, podemos relacionar diretamente o desenvolvimento das estruturas capitalistas com o da indústria cultural, delineando dois campos a serem observados: o campo de produção erudita e o campo de produção da indústria cultural. O que Bourdieu (2007) nos apresenta é o funcionamento dessas estruturas e dos aspectos inter-relacionais dos distintos atores nos campos, para a consolidação de uma cultura nos termos eruditos e industriais, chegando a afirmar que:

O sistema de produção e circulação de bens simbólicos define-se como o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão de trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos (BOURDIEU, 2007, p. 105).

Neste enunciado, extraímos que os bens simbólicos podem estar ligados diretamente à ordem do capital, tendo em uma das suas estratégias a divisão de trabalho para a sua produção. Poderíamos até pensar que esta referência nos abriria para um caminho de pensamento fordista⁶, no qual a extrema especialização de partes dos processos de produção levaria a uma qualidade de finalização do produto, com poucos questionamentos. Sobre a industrialização do cinema, trabalhos como o de Sá Neto (2004) e de Getino (1998) apresentam fatores importantes para podermos adentrar a tematização. Em linhas gerais, Sá Neto (2004) discorre sobre o pensamento que circula a ideia de formação de indústria incorporada na cinematografia brasileira. O autor identifica claramente os pilares e os princípios de distintas fases do fazer cinematográfico brasileiro apontando os elementos primordiais do pensamento industrial. De maneira correlata, mas metodologicamente distinta,

⁶ Modelo englobado/ inserido na teoria geral da administração, criado por Henry Ford, no início do século XX, cujo objetivo principal era a produção em massa de bens através da extrema especialização do trabalho.

Getino (1998) discorre sobre a conformação dos campos relacionados ao cinematográfico na Argentina, apresentando elementos que o autor considera possível e desejável na conformação dessa cinematografia. Ambos os trabalhos estão, de alguma forma, tangenciando e debatendo com a conformação de uma indústria e evidenciando uma demanda no campo do cinema que tem como um importante outro: as formas e modelos de consolidação da indústria estadunidense, esta, sim, uma indústria que vemos, na “época de ouro” dos estúdios e do *star system*, uma forte influência do sistema fordista de produção de bens. O que todos estes trabalhos deixam claro é a relação direta entre capital e produção de bens culturais e simbólicos, corroborando com as ideias de Bourdieu (2007).

Outra observação relevante seria a constatação de um sistema bem relacionado ao ciclo de produção para cinema que autores como Rodrigues (2007), Marques (2007), Furió (2012) e Mónaco (2013), dentre outros, tematizam em seus trabalhos. Os ditos ciclos e fases de criação de um produto audiovisual levam em conta a questão da produção, da circulação e da exibição (e não podemos negligenciar a preservação), de maneira bem correlata ao debatido por Bourdieu (2007) no que se refere à circulação e legitimação dos bens simbólicos. Ou seja, não se pode descartar a ideia da adesão da arte cinematográfica, seja no âmbito do erudito ou da indústria cultural, aos preceitos da circulação do capital econômico, porém, com distintas reflexões na conformação do capital simbólico. Mesmo quando ao longo deste trabalho formos averiguar e analisar a questão da relação entre Estado e cinema, mais diretamente por intermédio das instituições nas arenas das políticas públicas, veremos a forte presença desta lógica do capital econômico, apontada por Pierre Bourdieu na citação acima. Doravante, o cinema, como parte do sistema de mercado de bens simbólicos, pode ser fortemente tematizado tendo em vista o ciclo de produção, a exibição e a circulação, presentes na lógica do capital.

Relacionando o trabalho de Bourdieu (2007), mais especificamente quando o autor tematiza os processos de construção e legitimação de bens simbólicos, no campo erudito e no campo da indústria cultural, com o trabalho de Algranti (2009), identificamos possibilidades inseridas na produção cinematográfica para analisar o seu processo de produção, circulação e exibição. Algranti (2009) relaciona a teoria dos campos de Bourdieu (2007) com pensamentos de outros autores que tematizam a circulação da comunicação eletrônica contemporânea em processos avançados de

globalização, como Martín-Barbero (2015) e Appadurai (1996), entre outros. Como cruzamento dos trabalhos, ele identifica a existência de dois tipos de circuitos relacionados à produção e à circulação de obras cinematográficas. O primeiro seria o campo restrito, no qual os trabalhos cinematográficos estariam em negociação com as formas de produção, circulação e legitimação do campo erudito. O segundo campo seria o ampliado que se relaciona diretamente com Bourdieu (2007) no que diz respeito ao campo da indústria cultural. A relação entre o trabalho de Bourdieu (2007) e de Algranti (2009), levando em conta a constituição de modelos de produção e de circulação tanto daqueles que estão presentes nas políticas públicas para o cinema como daqueles modelos das iniciativas não relacionadas ao Estado, aparece para que possamos visualizar as formas e modelos do circuito restrito e do circuito ampliado tanto no Brasil como na Argentina.

A questão da teoria dos campos pode ser tomada como um aporte teórico tangencial à estrutura de análise dos processos da relação Estado e cinema tanto no que se refere ao processo de legitimação das obras cinematográficas como nas formas que o campo do cinema se relaciona com a arena das políticas culturais (as instituições que identificamos como *players* no fomento estatal). As trocas de bens simbólicos são a base para se pensar a estruturação do campo cinematográfico e sua produção de discurso. Nesta área, podemos ressaltar que realizamos um recorte na produção de discurso nas instituições, vislumbrando o aspecto da construção da narração do nacional presente nos textos fílmicos trabalhados.

Base metodológica para a análise dos filmes.

A partir deste ponto, nos ocuparemos com a seguinte questão: como a construção narrativa e estilística opera nos filmes que são o objeto deste trabalho? Buscamos apresentar textos fílmicos que estivessem em correspondência com a diversidade das formas que vêm surgindo nesse momento das cinematografias do Brasil e da Argentina, o qual é retratado nesta tese. Por meio dessa diversidade, recortamos para um conjunto de textos fílmicos que tematizaram o nacional desde distintos lugares de fala. A escolha dos filmes foi pautada em uma diversidade, ainda

que aparentemente restrita a certos temas, para podermos visualizar uma amplitude de lugares de fala quanto ao nacional. As operações e procedimentos visaram dialogar com a construção da narrativa do nacional e com qual tipo de construção se referia: os efeitos que identificamos na narrativa, como parte do processo de construção do nacional, e quais elementos na condução dessa narrativa e da proposta estilística poderiam estar relacionados com tal construção. Assumimos a potencialidade do cinema como plataforma de encontro entre sujeitos. O que buscamos foi verificar as linhas de conexão entre as construções fílmicas, suas relações com o procedimento da construção da narração do nacional e as formas de implicações dos sujeitos.

Podemos partir do que David Bordwell (1996) apresenta como uma alternativa cognitiva a outras teorias do cinema, como a semiótica, por exemplo, para relacionar a maneira de recepção do cinema e como se elaboram significados para os textos fílmicos, por meio da narração. Para ele, a narração é um processo mediante o qual os filmes oferecem indicações aos espectadores que empregam esquemas interpretativos, a fim de construir histórias ordenadas e inteligíveis em suas mentes. Desde o ponto de vista da recepção, os espectadores consideram, elaboram e, em certas ocasiões, suspendem e modificam suas hipóteses sobre os espaços imagéticos e sonoros provenientes da tela.

Desde o ponto de vista do texto fílmico, e de acordo com os postulados de Bordwell (1996), teríamos a operação em dois níveis:

1. A forma como se contam os acontecimentos, por mais fragmentados e desordenados que estejam;
2. O argumento, quer dizer, a história ideal, organizada desde o ponto de vista lógico e cronológico, que o filme sugere e que o espectador reconstrói, partindo das próprias indicações que o filme oferece.

Sob essa ótica operativa do filme, a forma como se contam os acontecimentos guia a atividade narrativa do espectador, oferecendo várias maneiras de informações pertinentes vinculadas à causalidade e às relações espaciais e temporais. Seguindo a premissa da forma, a maneira de ordenar o material fílmico (edição e montagem) e as formas estéticas utilizadas nas possibilidades de plano, enquadramento, posta em

cena, fora de plano e outras formas são pontos importantes a serem observados na construção fílmica.

Já o segundo nível é uma construção formal, caracterizada pela unidade e pela coerência dos/nos princípios narrativos para a construção do argumento. Nesse segundo nível, nota-se a força dos elementos diegéticos e extradiegéticos para a conformação da coerência do percurso narrativo. O que pretendemos utilizar dessas proposições do autor é a identificação dos dois níveis e a forma com que estes operam para a construção de linhas que possam ser identificadas com o nacional.

Bordwell (1996) ainda faz um estudo criterioso do que seriam as diversas formas narrativas no cinema ficcional, dividindo-as em modos históricos de narração e dedicando um capítulo do livro *La narración en el cine de ficción* (1996) ao estudo da narratividade clássica, o qual é organizado em três partes fundamentais: a narração canônica, estilo clássico e o espectador clássico.

Considera-se narração clássica canônica aquela que apresenta indivíduos psicologicamente definidos que lutam para resolver um conflito claramente indicado ou para conseguir um objetivo específico. A história se delineia para a resolução do problema, para a execução ou não dos objetivos alcançados. As personagens são bem delineadas, coerentes com seu perfil e com o objetivo proposto no argumento. Temos uma personagem principal que é a agente causal dos movimentos da trama, com possibilidades de ampla identificação com o público. Ou seja, no seu modo histórico, a narração canônica depende da causalidade centrada na personagem e a definição da ação com o intuito de conseguir um objetivo específico. Numa estrutura do argumento, a ação narrativa se estabelece sequencialmente a partir de uma situação inalterada, uma perturbação da ordem, a luta e a eliminação dessa perturbação. É uma herança dos modos narrativos que se assumem de outras artes, como o Teatro e a Literatura, em que a causalidade é o primeiro princípio unificador. Geralmente, há uma estrutura causal dupla, com duas esferas definidas: uma que implica um romance e outra que implica outra esfera, trabalho, missão, guerra, busca, ou outras reações pessoais (BORDWELL, 1996).

A narração clássica é onisciente e sabe de tudo sobre as personagens; não obstante, os realizadores podem usar de estratégias, como narração por omissão, por exemplo, para conduzir o público à formação de hipóteses que se convertem em

surpresas. Trata-se de uma maneira altamente comunicativa de contar uma história e comumente relacionada a uma narração mais transparente.

Tomamos a narração clássica e os aspectos transparentes como ponto de partida para averiguar possíveis adaptações, ou modificações, existentes nela. Usamos como um referencial para as análises, principalmente quando identificamos elementos outros na narrativa, como construção de diálogos, identificação e análise de planos, as possíveis leituras dos discursos criados pela montagem, edição de imagens e sons, por exemplo. Podemos tomá-la, assim, como ignição para processos de identificação de estilos narrativos para a análise fílmica.

Na questão da utilização do espaço profílmico, se nota o uso da câmera e da montagem para gerar o que Bordwell chama de “tendência do cinema clássico em representar a onisciência narrativa como onipresença espacial” (BORDWELL, 1996, p. 161). Os cortes, privilegiando o reconhecimento espacial, o uso de campo/contracampo e montagem paralela, por exemplo, ajudam na construção do espaço em total acordo com os propósitos narrativos. São outros exemplos do/no processo de construção das possibilidades de armado das imagens em movimento que, de alguma maneira, observamos.

Quando abrimos para o ponto das diferenças entre o ficcional e a potência da imagem como documento, Gaudeault; Jost (2009) problematizam a questão no campo profílmico ficcional, em detrimento ao documental, em termos de “estando lá” e “ter estado lá” enunciando que “[...] a atitude fictivizante – e é justamente essa a ficção primeira para a qual o cinema nos convida – nos encoraje a encarar como ‘estando lá’ estes ‘ter estado lá’ que são todos os objetos profílmicos exibidos diante da câmera” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 48). Essa problematização é pertinente em filmes de ficção que elaboram estratégias para trabalhar a relação entre o ficcional e o documental. O que se nota na narratividade clássica é uma total imersão no aspecto de “ter estado lá” (as personagens) e o “estando lá” (o espectador) que segue os passos dados pela narrativa. Este trabalho assume que há no ficcional a possibilidade de imaginarmos aspectos da imagem como documento, sabendo das distintas problematizações que este fator pode trazer. Porém, nas análises de alguns aspectos para se imaginar o ficcional como possibilidade de documento estão presentes o que

nos abre para pensar essa problematização desde a narração, como nos apresentam os autores mencionados.

Ressalta-se a moderação ou a naturalidade com que transcorre a narrativa clássica apresentada por Bordwell (1996) nas três seguintes proposições:

1. Em sua totalidade, a narrativa clássica trata a técnica fílmica como um veículo para a transmissão da informação da história por meio do argumento;
2. Na narração clássica, o estilo habitualmente estimula o espectador a construir um tempo e um espaço coerentes e consistentes para a ação da história;
3. O estilo clássico usa um número limitado de recursos técnicos organizados em um paradigma estável e preparado segundo as demandas do argumento (BORDWELL, 1996, p. 163-164).

Ainda que possamos debater com Bordwell a existência de um número limitado de recursos técnicos, pensando principalmente na miríade de possibilidades técnicas cinematográficas para a construção da narração, assumimos a construção espacial e temporal mencionada. A construção de uma lógica espacial temporal se conecta com as formas de narrar a nação, as quais iremos definir no capítulo 1 por intermédio da articulação espaço-temporal na narrativa na qual localizamos espaços específicos, dentro e fora da diégesis, assim como os tempos da narrativa intra e extradiégetica para as possibilidades da construção da narração da nação.

Bordwell, em razão da influência dos estudos de linguística dos formalistas russos, elabora a sua teoria que imbrica na área da teoria cognitiva, e estuda criteriosamente como o espectador receberia os textos fílmicos. Neste sentido, podemos nos colocar no lugar da experiência espectral, em conjunto com a experiência analítica, porém, neste trabalho, iremos focar na experiência analítica. Como um primeiro passo, podemos tomar os níveis de inferência interpretativa que postula Bordwell. A elaboração de significado do filme passa por dois aspectos: o primeiro é o aspecto da compreensão e o segundo da interpretação. Para Bordwell (1995), a elaboração do significado de um filme teria quatro tipos possíveis:

- A construção referencial, que é um extenso processo que busca a identificação de referentes imaginários ou reais, nos quais o observador utiliza os conhecimentos e convenções fílmicas e extrafílmicas, além de concepções de causalidade, espaço e tempo. São pontos concretos das informações.

- A construção explícita, quando o observador considera que o filme (argumento e diegese) está manifestando significados abstratos, na diegese, com signos diretos. Seriam significados literais.

- A construção implícita, em que podemos identificar os temas, os problemas, assuntos ou questões, podendo-se introduzir o impulso simbólico.

- A construção reprimida ou sintomática, na qual se identifica o processo sintomático consequente das obsessões dos artistas. É uma parte da dinâmica social que pode rastrear os processos econômicos, políticos ou ideológicos.

Os dois primeiros estão nivelados com a compreensão e os dois últimos estão na instância de interpretação. O processo de análise fílmica leva em conta a totalidade dos passos de construção referidos por Bordwell (1995). Porém, uma atenção especial é dada aos passos de identificação dos processos de construção reprimida, ou sintomática, para a identificação dos processos de construção da narração da nação no âmbito do recorte proposto na cinematografia produzida na Argentina e no Brasil. Portanto, a identificação de marcas que conduzem aos elementos da narração da nação se encontra de modo sintomático, o qual corrobora com a noção de sintoma trabalhado por Didi-Hubberman (2013). A inferência interpretativa do nível da construção reprimida ou sintomática é o acidente soberano, o gesto insensato, informal, incompreensível, “não icônico” (DIDI-HUBBERMAN, 2013, p. 333). A busca pela análise da construção reprimida é um caminho para nos aproximarmos das linhas evocadas pelos sintomas.

[...] sintoma é um acontecimento crítico, uma singularidade, uma intrusão, mas é também a instauração de uma estrutura significante, de um sistema que o acontecimento tem por tarefa fazer surgir, mas parcialmente, contraditoriamente, de modo que o sentido advenha apenas como enigma ou fenômeno-índice, não como conjunto estável de significações. [...] O sintoma é, portanto, uma entidade semiótica de dupla face: entre o estilhaço e a dissimulação, entre o acidente e a soberania, entre o acontecimento e a estrutura (DIDI-HUBBERMAN, 2013, p. 334-335).

Associando as duas formas de ver o sintoma a de Bordwell (1995) e de Didi-Hubberman (2013), por mais distintas que possam parecer, se localizam em um lugar de cruzamento de olhares entre diferentes possibilidades. De um lado, a potência de uma identificação da construção narrativa proposta a partir de elementos identificáveis para a análise fílmica. Em outra visão, a existência de um conjunto não estável de significações que oferece a ambiguidade como fator de excelência. Adotaremos

ambos os sentidos do sintoma para vermos as possibilidades de construção da narração do nacional, lugar de ambiguidade por natureza.

Apesar da produtividade da base metodológica acima explicitada estar presente no processo de análise, julgamos essencial mencionar que todo um aspecto culturalista atravessa as análises. Não apenas as questões presentes em Bordwell (1996), mas também parâmetros analíticos de autores como Xavier (1983, 1993, 2005, 2006), Nagib (2002, 2006), Andermann (2015), Amado (2009), Aguilar (2009, 2010, 2015) atravessam os passos metodológicos, levando a assumir um caráter diversificado nas formas e metodologias de análise fílmicas adotadas nesta tese. As análises fílmicas levam a diversidade pensada e pedida pelos textos fílmicos indo para além da identificação dos sintomas.

Percurso estrutural da tese

Imbuídos na notável ambiguidade presente na discussão proposta neste trabalho, trilhamos o seguinte caminho. No capítulo 1, intitulado “O aparato cinematográfico como parte da narração do nacional”, dissertamos sobre o tema da narração do nacional, o que entendemos por narração do nacional e os elementos próprios da ordem do aparato cinematográfico, os quais pudemos/ podemos relacionar para a potencialidade da narrativa do nacional. A metodologia utilizada foi uma pesquisa bibliográfica, pela qual buscou-se a circularidade de debates epistemológicos dos temas que estão presentes nas análises ao longo da tese. Partimos do trabalho de Bhabha (2010) que nos oferece a perspectiva e a centralidade para outros desdobramentos, na busca de conceitos que se relacionavam/ relacionam.

Já no capítulo 2, que recebeu o título “Cinema no Brasil e na Argentina: narrativa, leituras estéticas e a relação com a construção da narração do nacional”, partimos para o uso das definições metodológicas de análise fílmica, mencionadas no apartado “Base metodológica para a análise fílmica”, para identificarmos as formas nas quais estavam impressas as narrações do nacional no recorte temporal proposto. O corpus fílmico foi o seguinte conjunto de filmes de ficção: *Carlota Joaquina*, a

princesa do Brasil (Brasil, 1995), dirigido por Carla Camuratti; *Pizza, birra, faso* (Argentina, 1998), dirigido por Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano; *Central do Brasil* (Brasil, 1998), dirigido por Walter Salles; *Garage Olimpo* (Argentina, 1999), dirigido por Marco Bechis; *Cronicamente inviável* (Brasil, 1999), dirigido por Serio Bianchi; *Nueve reinas* (Argentina, 2000), dirigido por Fabian Bielinsky; *El bonaerense* (Argentina, 2002), dirigida por Pablo Trapero; *Cidade de Deus* (Brasil, 2002), dirigido por Fernando Meirelles e Katia Lund. A partir deste conjunto de filmes, identificamos questões que se nos sugerem como sintomáticas para o estabelecimento de uma narrativa do nacional. É conveniente dizer que as análises nesta tese estão atravessadas por uma série de autoras e autores que oferecem suporte às questões abordadas criando, assim, um cruzamento entre o processo fílmico e suas possíveis leituras.

No seguinte capítulo, a identificação de instituições e suas produtividades para se pensar o cinema nacional no interior de cada território analisado nesta tese é o eixo norteador. Este eixo funciona em conjunto com o processo legislativo para a conformação de um ambiente de fomento dos cinemas brasileiro e argentino. Aqui pensamos em como algumas das instituições mais proeminentes para o fomento do cinema atuam e se elas se relacionam na conformação de uma maneira de narrar o nacional. Seriam elas, portanto, os ambientes anteriores para a conformação de imagens e sons dentro das cinematografias nacionais. E por último, no capítulo 4, propomos uma síntese analítica dos momentos e a abertura para a tematização de mecanismos mundializantes das culturas, fator amplamente relacionado com a existência de um contexto de globalização econômica.

Vale ressaltar que sempre que falarmos de capitalismo avançado estaremos fazendo alusão ao trabalho de Boltanski; Chiapello (2005). Os autores ressaltam que as sociedades contemporâneas tomam a visão de sociedades de consumo, em que as organizações capitalistas que outrora eram calcadas na questão da produção mudam o seu norte para a valorização do consumo (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2005). Este ponto é particularmente sugestivo no momento de ampliação dos mercados, tendo em vista os preceitos da globalização econômica. Encontramos este processo em ebulição, ao longo do recorte temporal desta tese, e tomamos os períodos a que se refere como aprofundamento da valorização do consumo.

Outro ponto importante para mencionar é o conceito de dispositivo que será empregado ao longo deste trabalho. Quando nos referimos a este conceito, pensamos em conjunto com o que Agamben (2009) estabelece:

É um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas, etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos. O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber (AGAMBEN, 2009, p. 29).

No sentido de imaginar as linhas do dispositivo, assumimos o cinema e suas distintas potencialidades como um dispositivo que evidencia uma série de outros. Ou seja, um conjunto de imagens em movimento que chamaremos de imageria, como está trabalhado em Rancière (2012). Para este último, as imagens têm uma questão de alteridade central que as torna “outros” em diversas formas. Não está a questão apenas atrelada ao visível. Há uma combinação constante entre o visível e o dizível que joga com a sua analogia e dessemelhança. Este conjunto de imagens se relaciona com a criação de imaginários e são operações que evidenciam dispositivos, levando o autor afirmar que “são operações: relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las.” (RANCIÈRE, 2012, p. 11-12).

Uma questão com relação ao recorte temporal que escolhemos para esta tese é um fator que, aparentemente, pode gerar questionamento, principalmente se tomarmos em consideração o devir político e econômico. O que vimos, de fato, no recorte temporal é um momento de efervescência de questões sociais e políticas e abruptos rompantes no que tange a tais efervescências.

Tanto na Argentina como no Brasil não podemos ignorar o fato de que, na década de 1990, a predominância de políticas em torno do Consenso de Washington foi uma realidade. Porém, considerando este mesmo aspecto, a ruína do sistema cambiário e bancário, na Argentina, no ano de 2001, foi um forte elemento para podermos pensar a transição do que estaria por vir. Os filmes dialogavam com este panorama e poderiam ser vistos como sintoma de um momento político, econômico e social. Havia uma considerável ruptura no sistema que evocava uma discursividade que estava presente nos filmes. Já no Brasil, as questões de uma ruptura com o sistema político não se davam no seio de uma severa crise econômica e social, como

na Argentina, em 2001. Davam-se na mudança das políticas cambiais, em 1999, e posteriormente, nas eleições de 2002, quando Luiz Inácio Lula da Silva venceu o pleito e iniciava seu mandato na Presidência no ano posterior. A transição pode ser identificada no aspecto institucional da criação da ANCINE (Agência Nacional de Cinema), via MP (Medida Provisória) 2228-1/2001. Gostaríamos de ressaltar a presença das leis nos anexos como forma de evidenciar qual é o marco legal que estamos nos referindo, visto que há uma possibilidade de encontrar diferentes bases legais dependendo da fonte consultada, principalmente na legislação argentina.

Estes elementos introdutórios já nos abrem as portas para podermos tematizar o que viria a ser a construção da narração do nacional nos filmes escolhidos do período em questão, propiciando às leitoras e leitores relacionarem-se com a escrita da nação presente nesses filmes e nas instituições analisadas.

1 O APARATO CINEMATOGRAFICO COMO PARTE DA NARRAÇÃO DO NACIONAL

1.1 A narração do nacional

O nacional é um grande desafio para podermos iniciar o nosso percurso. Em épocas de capitalismo avançado, nas quais os processos que se relacionam com o tema se tornam bem difusos – tanto se pensarmos nos movimentos de globalização econômica e de mundialização das culturas (APPADURAI, 1996, ORTIZ, 2005, IANNI, 2001) como se considerarmos as opções que aparentam não ser consonantes com esses movimentos, como os separatistas, no caso da Catalunha, e as eminentes saídas de blocos de mercados comuns, no caso do *Brexit*⁷ – é bastante desafiador tematiza-lo. Mas, o significativo dos processos aqui mencionados, é que, apesar de politicamente apontarem vetores que podem ser lidos como opostos, todos apresentam a potencialidade que a nação e os seus discursos possuem. Potencialidade esta que se encontra no próprio debate da produtividade de se pensar o nacional. Os movimentos que parecem antagônicos ao nacional estão imbricados na ambivalência do nacional, e o debate que propomos é justamente em torno da potência dessa ambivalência na construção da narração do nacional.

Uma primeira aproximação a um conceito de nação, para além das implicações das instituições e do aparato legal do Estado-nacional, é a proposição que Ernest Renan (2010) traz em seu ensaio intitulado *¿Qué es una nación?*. Para ele, a nação pode ser vista como um princípio espiritual; é o resultado de muitas complicações da história sobre um grupo de sujeitos e determinado pelo território onde habitam (RENAN, 2010, p. 35). Esta aproximação espiritual retira a centralidade do caráter institucional da constituição da nação por intermédio dos Estados-nação. Atrela os sujeitos a um tipo de pertencimento que é da ordem espiritual e do afeto, da comunhão, de recordações em comum, como o autor afirma, porém, de uma forma territorializada. Um vasto legado de esforços, sacrifícios e devoção abre o espaço para a tematização do nacional, por meio do *pathos*, da comunhão. É a partir desta

⁷ Como ficou conhecido o processo de saída do Reino Unido da Comunidade Econômica Europeia, decidida em plebiscito no dia 23 de junho de 2016.

proposição de Renan (2010), de uma nação além dos processos do aparato legal, que podemos abrir o escopo do nosso debate para identificar os passos de construção de narrativas que podem ter a nação e os atributos do nacional impressos nas suas escrituras e articulações.

Depurar com a nação tal como está escrita implica ressaltar uma temporalidade da cultura e da consciência social mais relacionada com o processo parcial, sobre determinado, pelo qual o significado textual se produz mediante a articulação da diferença de linguagem, algo que se ajusta mais ao problema de fechamento, que desempenha um papel enigmático no discurso do signo. (BHABHA, 2010, p.13).⁸

Nesta citação de Bhabha (2010), nos encontramos com o desafio de identificar alguns elementos que se articulam para a concepção da narrativa do nacional em relação aos estudos culturais. O primeiro que destacamos é a temporalidade da cultura. Pensando a cultura como um dispositivo que evidencia o fator relacional entre indivíduos, que negocia sua articulação entre representação, memória e identidade (CANDAU, 2016), a presença do fator temporal, ligado ao fluxo do devir, é um elemento significativo na constituição da narrativa do nacional. Este fator é um marco no que tange à elaboração de um eixo diacrônico para se pensar os distintos momentos temporais desta construção.

Na perspectiva do eixo diacrônico, a sucessão dos fatos que marcam a potencialidade para a construção da historicidade da nação é o ato constitutivo em si. As guerras, as lutas, as perdas, as glórias, as marcas dos fatos constitutivos do nacional se tornam uma sucessão de eventos que vão criar a conexão entre esses fatos compondo o caráter simbólico incorporado na potência historicista. Evidente que este eixo diacrônico está marcado pela relação com o sincrônico, e neste último é que podemos tematizar a possibilidade de uma consciência social como segundo elemento articulador para a concepção da narrativa do nacional. Em outras palavras, os movimentos históricos, sociais e políticos diacrônicos estão articulados com a existência de um eixo sincrônico da possibilidade de consciência social. Fatores como a identidade e a memória são outros expressivos agentes que vão de encontro com a constituição de uma consciência social. Ou seja, a relação entre eixo sincrônico e eixo diacrônico torna a sucessão dos fatos uma grande potencialidade para processos de identidade e de constituição de memória.

⁸ Original em Espanhol (Tradução do autor).

Neste fluxo de elementos há pontuações feitas por Bhabha (2010) que podem vir a ser de caráter desafiante. Uma delas é a questão da parcialidade do processo relacional sincrônico e diacrônico que influencia diretamente na questão do fechamento da construção do signo nacional. Aqui Bhabha ressalta o lacunar presente no encontro dos eixos que, possivelmente, através das diferentes leituras/ articulação dos signos (relacionados à escritura da nação), possa coexistir com a própria concepção da narrativa do nacional. Relacionando esta pontuação com a teoria dos campos de poder de Bourdieu (2007), pode-se pensar tangencialmente que as leituras/articulações dos signos para a concepção da narração do nacional estão vinculadas ao posicionamento do sujeito nos campos de poder, por meio do processo de acúmulo de capital cultural. A relação dos sujeitos com a narração do nacional (fechamento dos signos) depende de sua centralidade ou periferia nos mais diversos campos de poder identificáveis no processo. Dessa forma, o problema de fechamento dos signos sofre a interferência da posição dos sujeitos no campo de poder, assim como diretamente influencia a sua produtividade e continuidade. A circularidade da conformação e fechamento dos signos do nacional está atrelada à centralidade dos discursos dos sujeitos tanto no núcleo ativo do poder como nas periferias dos campos.

Revisitar o tema do nacional e da identidade nacional, olhando para os marcos no interior do cinema brasileiro e argentino, nos parece apropriado para visualizar as linhas discursivas presentes na temporalidade do eixo diacrônico e as suas relações com o eixo sincrônico, assim como a possibilidade de circularidade de uma forma de narrar o nacional. Seria uma maneira de averiguar um horizonte interno aos campos relacionados às imagens em movimento do modo sincrônico da consciência social, por meio do dispositivo cinematográfico. Os filmes de um recorte temporal estão falando e se articulando em redes discursivas para um constructo de narrações nas quais estão impressas as marcas de uma forma de narrar a nação. Dessa forma, estaríamos evidenciando uma das possibilidades da temporalidade no cerne da cultura.

Há algo nos processos nacionais que forma um compêndio que os movimentos culturais, políticos e econômicos, com frequência, retomam e utilizam da produtividade do discurso do nacional. Talvez este algo resida no fato que Benedict Anderson (1983) chama de comunidades imaginadas.

Anderson (1983) ressalta que há um trabalho de imaginação constante na conformação dos processos nacionais. As comunidades imaginadas são intrinsecamente soberanas e partem do princípio que há um elo entre os seus participantes, o qual as une, mais do que nada, no que seria um processo de imaginação. Os membros das comunidades nunca se encontrarão fisicamente em sua totalidade, o que potencializa o aspecto imaginário da comunhão do nacional.

A materialização física é a brecha para poder pensar, imaginar e discursar sobre o que pode ser o encontro. Podemos afirmar que os encontros podem ser categorizados e pensados de formas díspares e que, apesar da dimensão do contato corpóreo ser a base categórica e analítica da fala de Anderson (1983), outras categorias de encontro podem ser estabelecidas para que, de alguma forma, se efetive, ou não, o trabalho de imaginação do nacional. Pensar o cinema como parte do campo das artes e da comunicação, e como uma potência da dimensão do encontro, ainda que mediado e mediatizado (MARTÍN-BARBERO, 2015), nos parece bastante produtivo para ressaltar as potencialidades do discurso do nacional.

Dessa forma, parte do campo das artes que se avoca a tematizar o nacional estabelecerá uma rede de discursos de profunda produtividade para o debate sobre o imaginário relacionado à nação, tornando-se, assim, o lugar de encontro. Claro está que esta rede é fortemente atravessada por ideologias e posições políticas, e, por conseguinte, a localização do discurso no campo de poder (BOURDIEU, 2007), ideologias e posições estas que vão se locupletar com a narração da nação. Neste aspecto ideológico, os pressupostos de Guy Debord (1997) parecem bastante apropriados para se pensar o cruzamento entre as bases de uma sociedade do espetáculo e os discursos da nação. “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente se tornou uma representação” (DEBORD, 1997, p.13). Esta citação de Guy Debord nos leva diretamente a pensar a potência da representação que podemos encontrar quando nos referimos às comunidades imaginadas no contemporâneo. Seriam comunidades imaginadas

mediadas por representações⁹, com o cuidado da visualização e a consciência dos aspectos espetaculares quase inerentes ao contemporâneo.

Não se trata de um cruzamento inocente. Partimos das bases do capitalismo avançado para poder retomar o pensamento de Debord (1997), trazendo toda a sua dimensão crítica dos processos espetaculares atrelados a uma ideologia.

O conceito de espetáculo unifica e explica uma grande diversidade de fenômenos aparentes. Suas diversidades e contrastes são as aparências dessa aparência organizada socialmente, que deve ser reconhecida em sua verdade geral. Considerado de acordo com seus próprios termos, o espetáculo é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda a vida humana – isto é social – como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo o descobre como a *negação* visível da vida; como negação da vida que *se tornou visível* (DEBORD, 1997, pg. 16).

O reconhecimento de uma verdade organizada pelos aspectos espetaculares a que se refere Debord (1997) atua como um forte vetor na brecha do encontro que pensamos a partir de Anderson (1983). Desta forma, a possibilidade de afirmação da vida humana em uma comunidade – imaginada, mediada, mediatizada, espetacularizada e atravessada por distintas linhas tangentes ao político, ao econômico e ao cultural – faz com que o discurso do nacional esteja cada vez mais influenciado por vetores que, por sua vez, parecem antagônicos. O próprio cinema, como elemento das sociedades espetacularizadas, apresenta antagonismos de distintas linhas. Se pensarmos com Bourdieu (2007), a localização do cinema como parte do campo erudito e do campo da indústria cultural, ao mesmo tempo, já é a presença do antagonismo. Assim, as ambiguidades e antagonismos são parte tanto da tematização do cinema como da tematização do nacional. O lugar do nacional se torna um lugar do encontro de confluências antagônicas, ambíguas e, por vezes, confusas para todos os agentes envolvidos. O que se torna factível é a identificação de um tipo de discurso do nacional. A sua finalidade é uma questão à parte, na qual não iremos nos deter neste trabalho. O que nos interpela é o lugar de encontro do nacional e o cinema, como parte do campo das artes de massa, como uma potência deste lugar de encontro.

Timothy Brennan (2010) afirma, em conjunto com Anderson (1983), que a nação é uma construção imaginária e que a sua perpetuação está condicionada a um

⁹ O debate sobre as distintas maneiras de pensar o conceito de representação se encontra mais adiante neste capítulo.

aparato cultural. Brennan (2010) ressalta a dimensão histórica do termo nação: ele afirma que o termo se refere tanto à constituição dos Estados-nação modernos quanto a uma noção mais antiga que é *natio*. O termo se refere a algo mais relacionado à questão de afetos e territórios, pode ser atrelado ao que Renan (2010) postula como relação espiritual. Seria a condição do pertencimento relativa ao lugar, à família, à comunidade, enfim, a um domicílio (BRENNAN, 2010). A partir do que é apresentado por ele, o afeto, na concepção da *natio*, se sobrepõe a qualquer forma de institucionalidade legal para os sujeitos. Sendo assim, a constituição da *natio* está condicionada a elementos profundamente afetivos, possibilitando uma construção muito diferente da construção do aparato legal. O lugar, a família, a comunidade e o domicílio podem ser desterritorializados, indo além do limite e da fronteira física/jurisdicional do Estado-nação, o que entra em consonância com os processos diaspóricos e de nações sem Estado-nação, o que se diferencia do discurso de Renan (2010)¹⁰. Em conjunto com Foucault (1971), Brennan (2010) afirma que a nação é uma formação discursiva “no simplesmente una alegoría o una visión imaginada, sino una estructura política gestadora que el artista del tercer mundo construye conscientemente o de cuya falta padece” (BRENNAN, 2010, p. 68). Interessante notar que, dentre os objetos do trabalho de Timothy Brennan, estão textos literários ligados ao que ele chama de Terceiro Mundo. Ele trabalha com uma série de autores, dentre os quais latino-americanos, localizando estes textos em um universo discursivo do Terceiro Mundo. Um gesto que localiza seu lugar de fala, e que, de alguma maneira, pode ter o cruzamento com os textos fílmicos presentes neste trabalho. Ainda que aqui não seja produtivo pensar a ideia de um cinema do Terceiro Mundo, estamos cientes da existência do debate teórico em Stam (2005) e Avellar (1995), entre outros, de uma provocação do pensar teoricamente sobre o cinema do Terceiro Mundo.¹¹. Todavia, o que nos interpela é a construção discursiva a partir de cinematografias nacionais e não entrar no debate de uma construção teórica sobre o dito cinema do Terceiro Mundo, ainda que tenhamos a consciência do atravessamento desta linha de

¹⁰ Lembrando que o texto de Ernest Renan foi escrito entre 1855 e 1863, momento no qual a institucionalização dos processos de desterritorialização, como a conhecemos hoje, ainda se encontrava de maneira embrionária.

¹¹ Este debate de Stam está presente em STAM, Robert. **Teorías del Cine. Barcelona:** Paidós, 2005. Mais especificamente, os capítulos Cine y teoría en el Tercer Mundo, Revisión del tercer cine e Cine e discurso poscolonial.

pensamento na própria constituição de um certo tipo de cinema feito na América Latina.

Um ponto a ser ressaltado no que Brennan (2010) traz para a discussão é o fato da ambivalência estar incluída tanto no discurso da presença como no da falta que permeia a questão da nação. O lugar da falta que padece, como dito pelo autor, é um lugar onde se faz premente a imaginação deste preenchimento, ou o desejo de se tornar nação. Na tematização do autor, esse desejo de se tornar nação pode estar contido em narrações que vão dar conta de uma falta de arranjo centralizador para a identificação com a comunidade imaginada, narrada.

Retomando a ideia da *natio*, a qual Brennan (2010) apresenta em seu trabalho, podemos fazer um paralelo com o conceito de *nationness*, o qual Bhabha (2013) cunha. Apesar de o termo ter sido traduzido para o português como nacionalidade, usaremos o conceito em inglês para acentuar o seu caráter distintivo, pois o uso da palavra nacionalidade pode incorrer em certa confusão conceitual. Para Bhabha (2013), *nationness* seria uma forma de afiliação social e textual pensada para mais além das questões do Estado-nação. Seriam linhas e “estratégias complexas de identificação cultural e de interpelação discursiva que funcionam em nome do ‘povo’ ou da ‘nação’ e os tornam sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias” (BHABHA, 2013, p. 229). O que *natio* e *nationness* têm em comum é o fato de tais termos se referirem a uma adesão simbólica e afetiva que vai além das conformações do Estado-nação, a qual está imbricada no seio da formação do pertencimento, via conformações discursivas e textuais, que vão estar presentes nas produções culturais como marcas indelévels das formas de narrar as nações.

Na junção do pensamento de Brennan (2010) e Bhabha (2013), podemos destacar que está a ambivalência temporal como uma característica marcante da forma de narrar as nações. O presente está implicado tanto no passado como no futuro, em outras palavras, a presença da teleologia do progresso coabitando com as glórias do passado, as tradições inventadas, o mito da origem do nacional e dos fatos que agenciam a conformação do cultural. Os fatos que operam para a construção histórica se tornam simbólicos e negociam com a ambivalência da temporalidade nas narrações das nações.

Os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais. Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente do performático. É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de escrever a nação (BHABHA, 2013, p. 237).

A partir da citação de Bhabha (2013), outros dois elementos são evidenciados para podermos tematizar a construção da narração do nacional: a performance e a pedagogia. O processo de imaginação que já havíamos apresentado anteriormente se locupleta com esses dois elementos essenciais para se pensar as ambiguidades da escritura das nações. Butler e Spivak (2009) analisam o ato performático de imigrantes latino-americanos cantando o hino dos Estados Unidos da América, na televisão estadunidense, durante um ato em favor de medidas pró-imigração. A instalação deste ato performático entra em choque com uma série de questões que se relacionam com o processo de imaginação e representação. De um lado, está o conhecido nos parâmetros legais e institucionais que estão presentes intrinsecamente nos preceitos do Estado-nação. A participação na comunidade Estado-nação se dá pela adesão aos requisitos legais e institucionais, como a documentação necessária e comprobatória de pertencimento, assim como o reconhecimento das instituições do pertencimento dos membros. Por outro lado, está o processo de pertencimento à comunidade imaginada, que se relaciona com o que Brennan (2010) e Bhabha (2013) apresentam como *natio* e *nationness*. Vai para além dos preceitos institucionais e legais do Estado-Nação. O ato performativo instituído pelos imigrantes latinos evidencia a amplitude do performático no processo de construção da narração da nação. Neste caso, uma construção baseada na já existente corrente discursiva estadunidense de terra de imigrantes, lugar de liberdade e de construção do sonho americano (BURGOYNE, 2002). Os/as ativistas “performam” o hino e se colocam dentro do constructo da imaginação da comunidade estadunidense afirmando, pelas suas vozes e suas entoações do cântico, o seu pertencimento. É um processo relacionado a *natio* e ao *nationness*. Sujeitos desterritorializados, os quais, a partir do afeto e do simbólico da construção do pertencimento em diáspora, afirmam o seu novo domicílio. Porém, este ato performativo não colide com o fato da existência do afeto e da força do simbólico de suas origens latinas. É um acúmulo que a diáspora os possibilita. É o ser latino em condições diaspóricas nos Estados Unidos. O que cabe ressaltar é a força da performance enquanto ato constitutivo de abertura para a *natio*

e o *nationness*, em outras palavras, é como a performance está imbricada na construção da narração do nacional para as comunidades imaginadas.

A pedagogia, segundo a citação de Bhabha (2013), encontra-se no eixo diacrônico. Os fatos e as formas de narrar os eventos que ocorrem na potencialidade histórica da nação são cumulativos e envolvem diretamente os sujeitos no aprendizado do que seja a nação. Os mais variados elementos utilizados para a pedagogia da nação se encontram com a força dos mecanismos de construção indentitária. Algo relevante a ressaltar é que estas categorias não podem ser pensadas como estanques. Em todo ato performático há um componente de pedagogia implicado. E em toda a força dos atos pedagógicos está incluída a performance. Desta forma, a construção da narração da nação está em um potente “entre lugar”: entre a pedagogia do ensino do que seja a nação e os atos performáticos para com esta.

A tensão entre pedagógico e performático é convertida na referência ao “povo”, segundo Bhabha (2013). Quando se tematiza a questão do povo, o assunto se torna complexo, devido às várias conotações que se pode tomar. Badiou (2014) ressalta este caráter enunciando que “la verdade es que hoy dia ‘pueblo’ es un termino neutro, como tantos otros vocábulos del léxico político” (BADIOU, 2014, p. 10). Em seu texto *“Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra Pueblo”*, o autor reflete sobre as mudanças de conotação, dentre as quais ressaltamos a das guerras de liberação nacional, em contextos pós-coloniais em que “povo” se alia ao adjetivo nacional. O texto de Badiou (2014) tangencia postulados de Didi-Huberman (2014), quando tematiza a questão do “povo” e a relaciona com uma minoria a qual declara e não representa. A questão dos povos expostos e as maneiras de exposição dos povos seguem como tema no discurso de Didi-Huberman (2014). Em sua filosofia da imagem, o autor analisa as questões do povo como imagem, e o cinema aparece fortemente, quando o pensamento se direciona à questão do povo como performance figurante. Retomaremos este ponto mais adiante. Aquilo que os três autores apresentam como ideia da performatividade e da pedagogia da nação que se encontra no elemento “povo” pode ser sucintamente descrito pela seguinte proposição:

O povo não é nem o princípio nem o fim da narrativa do nacional; ele representa o tênue limite entre os poderes totalizadores do social como comunidade homogênea, consensual, e as forças que significam a

interpelação mais específica a interesses e identidades contenciosos, desiguais, no interior de uma população (BHABHA, 2013, p. 238).

Nesta citação, para além da sintetização da inserção do elemento povo relacionado à nação, ressaltamos uma questão importante: a passagem de uma ideia de nação via símbolo da modernidade para uma ideia da nação como forma de sintoma de uma etnografia da contemporaneidade. O símbolo da modernidade está pensado na teleologia do progresso, na qual os benefícios de pertencimento a esta ou aquela comunidade imaginada estão diretamente ligados a uma melhora da condição de vida dos sujeitos. Já como forma de sintoma na contemporaneidade, o povo, como representação da nação, seria um armado de linhas discursivas nas quais cabem operações próximas à etnografia para dar conta de uma aproximação da identificação desta.

Para Bhabha (2013), principalmente quando ele evoca outros teóricos, tais como Said (1983), Jameson (1986) e Kristeva (1986)¹², a ideia de nação oferece uma espécie de sombra que acompanha os sujeitos e que os segue em todas as suas condições, seja dentro da territorialidade, ou em diáspora. Neste sentido, o autor evoca uma série de nomes dados a essa sombra e os identifica tanto no ato de nomear as nacionalidades (chinês, indiano, estadunidense, brasileiro, argentino e etc) como nas narrativas literárias sobre os aspectos dados às sombras, elevando o termo a uma categoria metafórica do discurso sobre a *nationness*. Ampliamos o que é relativo aos aspectos metafóricos para o discurso das imagens em movimento, tomando o cinema como parte de um aparato discursivo para se pensar a metáfora da nação. Evocaremos, assim, o cinema e o discurso gerado pelo aparato cinema como forma de visualização da metáfora para com a nação, tal como o autor pensa nas existentes em “amor, pátria, terra natal, terra madrastra, língua materna, Matigari, Middlemarch, Os filhos da meia-noite, Cem anos de solidão, Guerra e Paz, Os noivos, Kanthapura, Moby Dick, A montanha mágica, O mundo se despedaça” (BHABHA, 2013, p. 230). Desta forma, pensaremos o cinema como um sintoma do evento do cotidiano (performance) e o advento do memorável (pedagogia) imbuído da potência metafórica para narrar a nação.

¹² Bhabha faz menção aos trabalhos de: SAID, Edward. **The World, The Text and The Critic**. Cambridge: Harvard University Press, 1983; JAMESON, Frederic. **Third World literature in the era of the multinational capitalism**. Social text, Fall, 1986; KRISTEVA, Julia. **A new type of intellectual**. In. MOI, T.(Ed.) the Kristeva reader. Oxford: Blackwell, 1986.

1.2 Identidade e representação como parte da narração nacional.

Outra linha de intercessão que deve ser observada é a relação do nacional com a identidade. Uma miríade de trabalhos das ciências humanas e sociais adentram esta seara e como uma forma de recorte, dentre as perspectivas existentes, podemos pensar no que Candau (2016), Berger e Luckmann (2014), Stuart Hall (2006, 2014) e Manuel Castells (2010) propõem para poder fazer o apontamento da intercessão da identidade com a narração do nacional. Este compêndio de autores não apresenta homogeneidade no seu lugar de discurso, mas, através do embate epistemológico de suas ideias, podemos articular questões relativas à identidade e à representação.

Candau (2016) infere que “as noções de ‘identidade’ e ‘memória’ são ambíguas, pois ambas estão subsumidas no termo *representações*, um conceito operatório [...] referindo-se a um *estado* em relação a primeira e a uma *faculdade* em relação a segunda” (CANDAU, 2016, p.21). No caso da identidade e sua relação com a representação, o autor deixa claro que está no âmbito de um “tenho ideia do que sou”, ou seja, um processo constante de negociação com a alteridade e o relato de si (BUTLER, 2015). O chamativo deste pensar é a ideia de um estado (condição) referindo-se à identidade. Para circunscrever este estado (condição), no roll das ambiguidades contemporâneas, o processo de identidade para Candau (2016) é pensado, inicialmente, em uma instância administradora; os documentos que estabelecem a altura, idade, endereço e etc, ou seja, um conjunto de representações para dar conta da ideia de quem somos. Posteriormente, Candau (2016) amplia o exposto para as representações que vão entrar em contato com o metafórico da identidade cultural e coletiva. Os grupos produzem diversas representações relacionadas à sua origem, à sucessão dos fatos e à própria natureza do existir deste grupo. A partir estas representações, tomam corpo as ações políticas que vão estabelecer os projetos identitários. Para o autor, uma das maneiras de averiguar os projetos identitários é pesquisar as coletividades territoriais, as formas dos Estados e dos museus e as instituições de práticas patrimoniais (CANDAU, 2016). O autor oferece passos metodológicos para visualizar os processos identitários, sendo bastante operativo o conceito de representações na mediação dos processos.

Outro aporte para o que seriam teorias relacionadas à identidade é o que Berger e Luckmann (2014) tratam em uma disciplina que eles denominam como sociologia do conhecimento. Para os autores,

a identidade é um fenômeno que deriva da dialética entre um indivíduo e a sociedade. Os tipos de identidade, por outro lado, são produtos sociais *tout court*, elementos relativamente estáveis da realidade social objetiva (sendo o grau de estabilidade evidentemente determinado socialmente, por sua vez) (BERGER E LUCKMANN, 2014, p. 222).

A abordagem tematizada coloca em relevância a fricção entre indivíduos e sociedade, ou seja, a construção dos processos identitários estaria intimamente entrelaçada aos processos relacionais dos dispositivos sociais. A interação entre indivíduo e sociedade propicia a abertura para os processos identitários que, por sua vez, são produtos do constructo social. As relações de construção buscariam a estabilidade de um sistema de produção de políticas identitárias que, segundo os autores, sempre vai ser uma determinação social. Apesar de não estar mencionado diretamente, podemos inferir disso que a representação é o seio de uma mediação entre o indivíduo e o grupo, ou seja, é a liga discursiva para a imaginação do constructo social.

Se retomarmos o que Debord (1997) menciona a respeito das representações e seu lugar central nas sociedades espetaculares, podemos traçar um paralelo com o que Candau (2016) debate sobre representação e identidade. Inferimos que a representação é um fator preponderante no quesito identidade e na mediação entre o indivíduo e o grupo, e que o cinema é um forte elemento de encontro entre os indivíduos, e opera, semantiza e ressemantiza representações constantes para fortalecer o encontro. A representação para Debord (1997) está no que ele chama de aparência da vida real e para Candau (2016) está presente no ato constitutivo da identidade. Ambos apontam para um processo de mediação, porém para Debord (1997), a discussão é para outro lado, para o ponto político das mediações, já Candau (2016) está no ato de representar como constituição da identidade, ou seja, a passagem do indivíduo para o coletivo. Não são vias tão opostas assim, são discussões que estão em ordens distintas, mas uma questão que está alinhada é o potencial da representação para a construção de comunidades imaginadas. As maneiras de construção dessa representação é que vai ser o ponto-chave para a identificação da narração do nacional.

Castells (2010) define identidade relacionada ao contexto de um grupo social da seguinte forma:

Entende-se por identidade a fonte de significado e experiências de um povo. [...] No que diz respeito a atores sociais, entendo por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre outras fontes de significado (CASTELLS, p. 22, 2010).

A perspectiva de Castells (2010), assim como a de Candeau (2016), aponta a relação entre identidade e atributos culturais. A partir do ponto de vista da interação entre indivíduos e a conformação de atributos culturais, nos perguntamos: como prevalecem os atributos sobre as outras fontes de significado que menciona Castells (2010)? Quais são os discursos de maior adesão pelos indivíduos para uma conformação de atributos culturais identificáveis para a geração do pertencimento? Perguntas estas que nos parecem complexas, ainda mais no contexto contemporâneo. Agamben (2009) aponta para uma temporalidade do contemporâneo que podemos perceber como vertebras quebradas. As fraturas do tempo na contemporaneidade podem ser um fator decisivo nas fontes de significado. A rapidez com que nos relacionamos com os aparatos culturais de massa apresentam de maneira dilacerante as fraturas temporais e, por que não incluirmos, também, as fraturas espaciais. O espaço-tempo nos aparatos culturais, principalmente se tomarmos as mídias eletrônicas, oferece a experiência da fratura do tempo e do espaço de intensas formas. São linhas de dispositivos que vão, por meio das junções com as linhas de poder, fortalecer os discursos de conformação de algo, neste caso, o discurso da identidade e o discurso de adesão a uma comunidade imaginada.

Podemos nos valer de um exemplo para nos aproximarmos um pouco mais da questão da adesão aos discursos de identidade presentes nas narrativas do nacional. A publicidade e a programação presentes nos canais públicos de televisão na América Latina¹³, por exemplo, reforçam um tipo de adesão ao nacional de forma territorializada e de uma aparente estabilidade tempo-espaço. Dizemos aparente, pois, em geral, consideram o território do Estado-nação de uma forma unificada, ainda

¹³ A título de exemplo, a seleção dos canais públicos de alguns países da América Latina pode ilustrar o que debatemos. Consulta em 19/01/2018. Tv pública Argentina <https://www.youtube.com/user/TVPublicaArgentina/videos>; Paraguay TV <https://www.youtube.com/user/TvPublicaParaguay1/videos>; TVN de Chile <https://www.youtube.com/user/tvn/videos>; TNU de Uruguai <https://www.youtube.com/channel/UCMHQqhtbpxfcnPPYpryapHA/videos>; IRTP Peru <https://www.youtube.com/user/TVPeru7/videos>;

que com todos os processos de hibridismo presentes no interior deste (GARCÍA CANCLINI, 2008). De certa forma, a estabilização do espaço-tempo se refere claramente a uma intencionalidade de conformar a construção do pertencimento, via mediação da televisão. Usando o dispositivo televisivo, trabalhos de Rincon Rodriguez (1994, 1995, 2002) apontam para uma pedagogia do nacional inserida nos canais públicos que constroem discursivamente um modo do nacional. Principalmente, em Ricon Rodriguez (1995), vemos o autor debater a televisão pública educativa na Colômbia como o lugar de encontro para a conformação de um discurso do nacional. São exemplos de uma das linhas de poder que podemos imaginar para a construção de um discurso que ambiciona prevalecer no âmbito cultural. Aqui, especificamente, a linha de poder que podemos ver atrelada a esse discurso é proveniente da mediação feita pela escolha dos Estados-nação para o uso deste espaço de construção (a televisão pública). Em sua maioria, o discurso está bastante territorializado e cheio de símbolos de identificação do nacional, compreendendo imagens e sons que fazem referência aos fatos de determinação do eixo diacrônico de construção do nacional. As conquistas, as batalhas vencidas, as comidas, as danças, as raças, as personagens culturais e políticas são um exemplo das performances que os canais públicos apresentam com suas imagens e sons.

O que nos parece marcante é ver o amoldamento de um dos dispositivos para a conformação de processos de atributos culturais, aos quais se refere Castells (2010). Neste caso, as televisões públicas são atores atrelados a marcas de poder que vão contribuir para prevalecer um tipo de discurso de adesão ao nacional. A possibilidade de maior ou menor adesão ao discurso está intimamente ligada à pedagogia do ensino de o que seja a nação. Se há uma forte ênfase a este processo de pedagogia dos aspectos nacionais, definitivamente, possibilita-se maior adesão ao discurso e maior será a probabilidade de sensação de pertencimento. O que este exemplo nos traz é um horizonte de visualização de um modo de adesão a um discurso do nacional, perpetrado a partir de um aparato audiovisual público, o qual tenha impacto no processo identitário dos membros da comunidade imaginada.

Hall (2014), a partir da pergunta presente no título do seu trabalho (quem precisa da identidade?), busca alguns referenciais teóricos para discorrer sobre a questão da identidade. Ele se propõe a pensar fundamentado na ideia de intervalo, conceito que traz de Derrida, afirmando que a identidade é um conceito que não está

dialeticamente superado e que, aparentemente, não surgiram outros conceitos que o tenham superado. Hall (2014) decide dialogar com outros pensadores para aproximar-se da resposta para a pergunta título. Ele afirma que:

A identidade é um desses conceitos que operam “sob rasura”, no intervalo entre a inversão e a emergência: uma ideia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões-chaves não podem ser sequer pensadas (HALL, p. 104, 2014).

A necessidade de tematizar e problematizar a questão da identidade seria uma base epistemológica da qual derivaria uma série de questões que teriam contato com o tema. Para Hall (2014), a questão passa pela agência, elemento ativo da ação individual, e pela política, levando o autor a afirmar que as formas contemporâneas de vida evidenciam dificuldades e instabilidades para o que ele afirma serem as políticas de identidade. Ele revisita questões trabalhadas por Foucault (1971) no que concerne à “teoria do sujeito” e introduz a questão da identificação.

A identificação é um ponto de força no discurso para ampliar a visão da necessidade da identidade. O autor em pauta ainda faz uso de definições de Freud para afirmar que o conceito de identificação herda um rico legado semântico sendo “a mais remota expressão de um lado emocional com outra pessoa” (HALL, p. 107, 2014). O caminho escolhido pelo teórico foi o de usar tanto a filosofia de Derrida como a de Foucault e a psicanálise de Freud para colocar em evidência o tema da identidade. Um dos pontos que o autor ressalta é a questão do processo de identificação. A alteridade joga um papel fundamental para o processo de identificação, segundo o autor. Este processo de identificação se liga diretamente com a amplitude que o discurso da identidade pode tomar. Quanto mais abarcativo, mais propício para sustentar as políticas identitárias, mais sujeitos podem ser cooptados no/pelo processo de identificação ao discurso da identidade. A seguinte afirmação clareia o percurso de Hall (2014) para o tema:

[...] um eu coletivo capaz de estabilizar, fixar ou garantir o pertencimento cultural ou uma “unidade” imutável que se sobrepõe a todas as outras diferenças – supostamente superficiais. Essa concepção aceita de que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo dos discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e de transformação (HALL, p. 108, 2014).

Esta parte do trabalho de Hall (2014) está diretamente ligada a outro trabalho deste autor. Em Hall (2006), a questão da historicização radical é parte do capítulo em que ele trata das três concepções de identidade, a saber: o sujeito do iluminismo; o sujeito sociológico; e o sujeito pós-moderno. A questão de uma identidade fragmentada e fraturada seria o momento o qual estaria claramente relacionado com a modernidade tardia. Não seria uma exclusividade desse autor a articulação do conceito mais fragmentado do sujeito na modernidade tardia (ou capitalismo avançado)¹⁴. Autores, como Rolnik (2009), Guattari; Rolnik (2005), Butler (2015), Agamben (2009), Appadurai (1996), entre outros, de uma forma ou de outra, abordam a questão da identidade do sujeito na modernidade tardia com similaridades: um sujeito fragmentado e fraturado encontrando os diferentes dispositivos e se relacionando com eles no/pelo contemporâneo.

No trabalho de Hall (2006), o autor atrela a identidade cultural à identidade nacional e faz uma análise de como as identidades culturais nacionais estão sendo afetadas ou deslocadas na modernidade tardia. Para Stuart Hall (2006) as culturas nacionais são uma das principais fontes de identidade cultural. Neste sentido, temos aqui, via a teorização desse autor, a constituição da identidade cultural por meio da produtividade do nacional. Assim sendo, ele ressalta a questão das identidades nacionais estarem atreladas ao interior da representação sendo produzidas e alimentadas através dos processos intrínsecos a ela. A representação surge como o lugar onde o processo de imaginação da comunidade imaginada se dá com maior intensidade. Hall (2006) entende a representação como um amálgama de dispositivos que se unem para a construção do discurso do nacional. Seria um sistema de representação cultural no qual a ideia do nacional estaria sendo agenciada e trabalhada na forma de constituição do discurso. Nesta inter-relação entre os sujeitos e os dispositivos produtores da ideia do nacional que estaria o potencial da criação da narração do nacional. Juntamente com o processo de identificação, este jogo se forma para a criação de uma lealdade ao projeto de discurso do nacional.

Mais uma vez, aparece a representação como elemento de amálgama da criação dos discursos de identidade e, por conseguinte, parte do discurso nacional.

¹⁴ Quando nos referirmos à modernidade, tardia estamos assumindo a ideia de capitalismo avançado. Assumimos os dois termos como sinônimos e sendo ambos produtivos para se pensar aspectos da contemporaneidade.

De maneira similar, tratado por Candau (2016) e Debord (1997), ainda que com a perspectiva deste último sendo diferente no que concerne ao processo, encontramos a representação como elemento forte nesse processo de passagem do indivíduo ao coletivo. Em outras palavras, a representação é operativa para a identificação dos discursos da identidade e do nacional.

Devemos estabelecer, também, que estamos lidando no campo do simbólico, como nos lembra Renato Ortiz (2012, p.8). “[...] toda identidade é uma construção simbólica (a meu ver necessária), o que elimina, portanto, as dúvidas sobre a veracidade ou a falsidade do que é produzido”. O campo do simbólico é um dos temas centrais trabalhados por Pierre Bourdieu (2007), principalmente no que tange à forma de estruturação dos campos e o poder estruturante destes, quando Bourdieu tematiza os mercados de bens simbólicos. Ambos ressaltam a produtividade do discurso no campo simbólico e a identidade é um dos fatores que se atrelam diretamente à produtividade do simbólico.

O simbólico opera como as constantes tentativas de identificação pelos membros da comunidade imaginada. A língua, por exemplo, seria um dos vetores simbólicos que estaria unificando um processo de identificação dos membros. Neste ponto, Hall (2006) enfraquece o seu discurso e diz que a língua criaria uma cultura homogênea. Mesmo em aspectos linguísticos, podemos dizer que essa unificação é uma falácia. A língua, como outros meios usados para o encontro dos membros da comunidade imaginada, funciona como uma mediação do encontro. De maneira nenhuma, implica que há uma homogeneidade de cultura, como Hall (2006) chega a afirmar. Pelo contrário, a língua tem o potencial de mediar as diferenças culturais de uma forma inequívoca. Os trabalhos de Garcia Canclini (2007, 2008), por exemplo, enfatizam o teor dos processos de hibridismo e coloca o foco no processo de reconversão¹⁵ para identificar o caráter não homogêneo das culturas. As línguas

¹⁵ Para Néstor García Canclini, o termo reconversão se refere ao seguinte: “[...] este termo é utilizado para explicar as estratégias mediante as quais um pintor se converte em designer, ou as burguesias nacionais adquirem os idiomas e outras competências necessárias para reinvestir seus capitais econômicos e simbólicos em circuitos transnacionais. Também são encontradas estratégias de reconversão econômica e simbólica nos setores populares: os migrantes camponeses que adaptam seus saberes para trabalhar e consumir na cidade ou que vinculam seu artesanato a usos modernos para interessar compradores urbanos; os operários que reformulam sua cultura de trabalho ante as novas tecnologias produtivas; os movimentos indígenas que reinserem suas demandas na política transnacional ou em um discurso ecológico e aprendem a comunicá-las por rádio, televisão e internet” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. XXII)

seriam ferramentas de mediação no processo de reconversão. E não um fator preponderante para dizer que há um fato homogeneizador de culturas. Neste mesmo sentido, Renato Ortiz (2009) aponta questões do uso do inglês, nas ciências sociais, como uma forma de mediação em momentos de capitalismo avançado. Apenas um pequeno descompasso em um trabalho de profunda produtividade para se pensar a identidade na contemporaneidade.

Outra ponte com o nosso debate é o fato de Hall (2006) apresentar a ponte com os trabalhos de Homi Bhabha (2010, 2013) para introduzir a questão do nacional. Em suas palavras,

uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentido sobre a “nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades (HALL, p. 51, 2006).

Considerando a vasta produtividade que as culturas nacionais têm, em termos de produção em diversos campos do saber, e para sermos mais diretos em alguns trabalhos nos territórios em questão, Argentina e Brasil, podemos citar Jesse Souza (2015), Renato Ortiz (2012), Maristella Svampa (2006, 2012) e Beatriz Sarlo (1999, 2007), como exemplo de autoras e autores que apresentam e analisam a potência tanto do discurso da identidade como do nacional, ainda que tangenciados e mediados por outros objetos nas/das ciências sociais. Os trabalhos, em geral, vão dialogar com os cinco elementos principais, se considerados os pilares da narração do nacional, a saber: 1- a existência de uma narrativa da nação, através das histórias e literaturas nacionais, da mídia e da cultura popular; 2- A ênfase nas origens e nas continuidades, assim como na tradição e na intemporalidade das nações; 3 - a invenção das tradições nacionais; 4- o mito fundacional; 5 - o povo, como puro e original na constituição dos membros da comunidade imaginada (HALL, 2006).

O cinema se liga aos elementos anteriores, principalmente no quesito das histórias, literaturas, línguas, mídias e culturas populares, mas não deixando de corroborar, por meio de cada discurso fílmico, a possibilidade de tematizar outros elementos. Destarte, podemos falar de uma representação específica na arte cinematográfica, a qual vai mediar outros processos de representação. Por representação, no caso da arte cinematográfica, entendemos que esteja relacionada com todas as ligações e intermediações que o cinema traz, como, por exemplo, os

procedimentos para a conformação de imagens e sons, a posta em cena e a performatividade intrínseca na diégesis, os discursos criados, e, por que não incluir, o fora de campo, como potência para o trabalho de imaginação, e o agenciamento estatal, para a feitura de obras. Sendo assim, atribuímos ao cinema um forte vetor para a identificação das questões relacionadas com a representação e com a identidade, o que nos leva a averiguar mais de perto a sua relação com a narração do nacional.

1.3 O cinema e a potência para a narração do nacional

Para que possamos elucidar a ideia do cinema como parte de um aparato cultural que negocia com a conformação de um imaginário do nacional, propomos fazer um trajeto por algumas das teorias do cinema que se relacionam com a potência do imaginário e que possam alimentar o debate sobre a relação entre o cinema e a constituição de imagens e sons que estão em consonância com a narração do nacional.

No primeiro capítulo do livro “O discurso cinematográfico: a opacidade e transparência”, Ismail Xavier (2005), sob o título de “A janela do cinema e a identificação”, trabalha questões importantes para pensarmos o cinema como parte do aparato cultural e sua potência para a narração da nação. A partir de teóricos como Bela Balazs, Christian Metz, André Bazin, Edgar Morin, Jean Mity, Noel Burch, entre outros, Xavier ressaltava pontos importantes para pensar o cinema e o processo de identificação. O cinema é composto por imagens em movimento, e uma das suas primeiras indagações volta-se para o estatuto da imagem, quanto à questão Pierciana do ícone e do índice. Xavier assume que o cinema é ícone e índice ao mesmo tempo, ou seja, se refere a um signo referente ao objeto que representa e “pode ser encarado como um documento apontando para a pré-existência do elemento que denota” (XAVIER 2005, p. 18). Uma das primeiras aberturas para se pensar os processos de identificação se encontra nesse enunciado quando o relacionamos com a questão da captura de uma realidade objetiva por parte da câmera. Essa captura está na

conformação de imagens que são referentes ao objeto representado e também uma documentação da existência desse objeto. A partir disso, Xavier acrescenta outro elemento que é a montagem das imagens para a conformação do movimento, uma das características essenciais do cinema (imagens em movimento). Por meio dos processos de montagem, a intervenção humana nas imagens é maior ainda e, deste ponto em diante, a conformação da justaposição de imagens ganha uma força bem diferente das imagens estáticas.

Outros elementos são postos em evidência, como o dentro e fora de campo. A partir das escolhas de enquadramento para a posta em cena, o que fica de fora também fala, uma discussão dentro/fora de campo que Noel Burch (2011) faz enfaticamente e que terá bastante produtividade no nosso processo de análise, nos capítulos vindouros. O que nos interpela fortemente é a maneira de fechamento do primeiro capítulo que traz Edgar Morin (2014), Christian Metz (2007), Jean Mitry (1983), e, neste ponto, podemos incluir a Jean-Louis Baudry (1983), para a tematização do processo de identificação no cinema.

Morin (2014) reflete sobre o processo que ele chama de projeção-identificação, o qual consiste em um estado subjetivo (sujeitos) e a interpelação pela coisa mágica (imagens em movimento) chegando a dizer que:

O complexo projeção-identificação comanda todos os fenômenos psicológicos ditos subjetivos, ou seja, que traem ou deformam a realidade objetiva das coisas, ou que se situam deliberadamente fora dessa realidade (estados da alma, devaneios). [...] Em outros termos, o estado subjetivo e a coisa mágica são dois momentos da projeção-identificação. Um é o momento nascente, indefinido, vaporoso, "inefável". O outro, o momento em que a identificação é levada ao pé da letra, substancializada :quando se acredita realmente nos duplos, nos fantasmas, nos deuses, na feitiçaria, na possessão, na metamorfose (MORIN, 2014, p 111.).

Um processo quase místico que leva os sujeitos a estarem em uma comunhão de afeto em plena potência. O desenvolvimento de Morin (2014) o conduz a cunhar um elemento a mais que ele chama de as projeções-identificações imaginárias. No aspecto ficcional das imagens em movimento, todo o sistema de iluminação do espírito humano, via cinema e vice-versa, projeta um processo de profunda atividade no imaginário. O processo de Morin é curioso e coloca um componente mágico na relação imagens em movimento e sujeitos. Para Morin, a identificação se relaciona muito diretamente com o processo cinema, o autor postula que a identificação é a alma do cinema. O cinema é um lugar do preenchimento do desejo, chegando a formar

um binômio que Morin trabalha, qual seja, cinema/imaginário. Em Morin (2014) o cinema tem uma força na constituição dos imaginários, por intermédio dos processos de identificação que ocorrem na intercessão sujeito/dispositivo cinematográfico.

O componente mágico é colocado por Christian Metz (2007), sob outra perspectiva, pois ele vai cunhar a ideia da impressão da realidade:

De todos estes problemas de teoria do filme, um dos mais importantes é o da impressão de realidade vivida pelo espectador do filme. Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real. Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de “participação”[...] encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, como que usando o convincente “é assim”, alcança sem dificuldade um tipo de enunciado que o linguista qualificaria de plenamente afirmativo e que, além do mais, consegue ser levado em geral a sério (METZ, 2007, p. 17).

Metz (2007) pontua o convite à participação do espectador que adere às imagens em movimento em um sentimento de um espetáculo quase real. Ainda que aqui não entremos nas questões mais trabalhadas pelo autor, voltadas para a língua ou linguagem cinematográfica, e tampouco nas questões semióticas¹⁶ que envolvem a discussão, presenciamos um debate que é a sensação de realidade do espectador, o mesmo ponto sobre o qual as projeções-identificações imaginárias de Morin (2014) fazem referência, ou seja, a potência das imagens em movimento para gerar processos de identificação e adesão ao discurso cinematográfico, um paralelo interessante com os teóricos da identidade que mencionamos anteriormente. Nos dois autores vemos a teorização sobre o processo de adesão afetiva como parte do pertencimento, como vimos em alguns teóricos da identidade no apartado anterior, mas, neste caso, o pertencimento e adesão se processam com relação à linguagem cinematográfica.

Por outro lado, o sistema de análise, feito por Baudry (1983), do aparelho de base toma uma trajetória singular ao pensar um esquema que se inicia na realidade objetiva, captada pela câmera e transformada pelos processos de montagem e afins, usados no cinema. Para Baudry (1983), a câmera é o olhar subjetivo que vai captar os processos da realidade objetiva. Ele atribui ao movimento das imagens o que ele chama de realidade alucinatória, uma sensação de realidade que a pintura, por

¹⁶ Referimos à parte específica do trabalho de Metz (2007) intitulada “Problemas de semiologia no Cinema”, na qual o autor discute a grande sintagmática e a problematização do cinema como língua ou linguagem.

exemplo, não seria capaz de gerar. Baudry (1983) sugere que há, nos procedimentos das imagens em movimento, uma diferença negada, que se refere aos paradoxos de continuidade existente nos filmes. O espectador pactua com as regras do cinema, como, para usar o exemplo citado por ele, as elipses temporais. São regras que, a partir de uma educação das leituras de obras audiovisuais, ficam cada vez mais naturalizadas para o espectador; e justo aqui se encontra o paradoxo: apesar de rupturas na linha temporal, o que poderia gerar estranhamento com relação à realidade objetiva, o cinema consegue naturalizar mecanismos que não deixam o espectador questionar a possibilidade de não adesão ao discurso da ficção. O sujeito de recepção das imagens em movimento seriam “sujeitos transcendentais”, um sujeito que trabalha na “fantasmática” da realidade objetiva (BAUDRY, 1983 p. 392). O autor joga a continuidade como atributo do sujeito e não como atributo das imagens em movimento, ou seja, o sujeito, ainda que transcendental, semantiza e ressemantiza os procedimentos fílmicos relacionados ao espaço-tempo na sua consciência, a partir do conhecimento adquirido dos procedimentos cinematográficos. O filme sugere, nos seus processos de montagem, as operações de continuidade e estas são completadas na consciência do sujeito.

Outro ponto abordado por Baudry (1983) é colocado em termos de tela-espelho. Os processos de identificação primária e secundária, trazidos dos estudos de Jaques Lacan, levam o teórico a afirmar que as condições de sala escura e a completude de uma câmera olho e uma tela que funciona como projeção/ espelho propiciam os procedimentos de identificação dos ditos sujeitos transcendentais. O autor afirma que: “pouco importa, no fundo, as formas do enunciado adotadas, os conteúdos da imagem, desde que uma identificação permaneça possível” (BAUDRY, 1983, p. 397). A tela-espelho é a potência da adesão a uma ideologia exposta, narrada e construída através do aparelho de base cinema.

Nesta articulação entre Metz (2007), Baudry (1983) e Morin (2014), o que podemos visualizar em comum é uma teorização que leva em conta a potência do cinema como dispositivo que atua na construção de discursos. A partir dos estudos dos autores, vemos a atuação do aparelho de base para uma possibilidade de identificação por parte dos sujeitos, tendo uma ideologia, como nos coloca Baudry (1983), que pode ser identificada ao longo do processo de captação da realidade objetiva. No mundo ficcional, um dos maiores atrativos, para além do gozo estético, é

o processo de identificação por parte dos sujeitos. Aqui podemos retomar a ideia de encontro, a qual tematizamos nos apartados anteriores; o cinema, por meio dos processos de identificação e do gozo estético, tem uma potencialidade enorme para promover o encontro entre os sujeitos e, conseqüentemente, alimentar a imaginação das comunidades.

1.4 Imagem em ação: imagem-nação e imagem-povo

Robert Burgoyne (2002) pensa na importância do cinema para a construção da imaginação da nação e, conseqüentemente, para a sua narração, como uma potente ferramenta que, ainda assim, se encontra vulnerável em duas questões: a primeira seria a questão da relação ficcional com a potência histórica e a segunda, a posição do cinema como dispositivo com as linhas diretas para a articulação de sentido na construção do discurso do nacional. Vamos nos ater primeiro na questão da articulação do nacional, no dispositivo cinema, em obras ficcionais. A relação entre a potência histórica e os aspectos da narrativa ficcional iremos abordar, ainda que transversalmente, ao longo do capítulo posterior.

Para ele:

Os debates sobre o cinema e sua responsabilidade para com o passado obscurecem, em grande medida, o que creio serem questões mais significativas – a posição central ocupada pelo cinema na articulação da identidade nacional e a capacidade do cinema de resistir ao escrutínio e dar destino certo ao significado emocional da comunidade imaginada e de suas lacerantes inadequações (BURGOYNE, 2002, p. 19).

Este trabalho intitulado “A nação do filme” joga com vetores relacionais aos que abordamos, porém a partir do olhar da indústria do cinema estadunidense. Para Burgoyne (2002), Hollywood é um modo de expressão sem paralelos na cultura dos Estados Unidos e funciona de maneira independente de apoios financeiros do Estado ou de diretrizes de fomento do governo. Não nos confundamos com o conceito de cinema independente nos Estados Unidos que se refere à produção de filmes fora do

ambiente dos grandes estúdios (*Majors*)¹⁷. A relação posta aqui é de total força do mercado na produção de filmes. Uma engrenagem que funciona sem a presença direta do fomento do Estado e com as diretrizes mercadológicas do governo (usando o termo indústria constantemente). A pujança global da indústria cinematográfica estadunidense é um ambiente de claras relações com o que Adorno (2002) define como indústria cultural. Burgoyne (2002) trabalha com um material fílmico que está no seio da indústria cultural global que é Hollywood, diferente dos filmes analisados neste trabalho. É importante ressaltar esta questão, pois, como veremos mais adiante, a própria conformação dos ambientes de produção dos filmes no Brasil e na Argentina já geram outro caráter de discussão do nacional.

Há, em Burgoyne (2002), o estabelecimento da amplitude do discurso gerado pelos filmes estadunidenses que atinge a dimensão do mercado interno e a dimensão do mercado externo. Tais dimensões se locupletam e fazem da potência global do discurso dos filmes estadunidenses uma das maiores forças para a sedimentação da indústria cinematográfica daquele país. O próprio estabelecimento da narrativa clássica como, de certa maneira, atrelada ao modo dominante de narração do cinema de ficção (BORDWELL, 1996), usada fortemente no interior da indústria estadunidense, coloca este modo de fazer cinema mais passível de assimilações massivas transnacionais. Neste sentido, os filmes que aparecem como objeto do trabalho de Bugoyne (2002) são aqueles¹⁸ que tiveram uma projeção interna e externa à nação, de forma a conformar um duplo discurso de nação: o discurso de nação para os que aderem à comunidade imaginada e os que imaginam a comunidade imaginada externamente. Neste sentido, temos a conformação de uma imagem-nação que trabalha tanto na conformação para a adesão direta ao discurso da mesma como para a imaginação dos que não aderem às formas desta comunidade imaginada.

¹⁷ Conjunto das maiores empresas de cinema estadunidenses que, desde o período de conformação do sistema de estúdios 1910/1920, atuam fortemente na produção, distribuição e exibição de filmes. Seriam elas: Columbia Pictures/Sony, 20th. Century Fox, Walt Disney/Touchstone Pictures, Warner Bros. Pictures, Paramount Pictures e Universal Pictures. Fonte: MELEIRO, Alessandra (org.) **Cinema no mundo: Indústria, política e mercado – Estados Unidos**, Volume IV. São Paulo: Escrituras, 2007.

¹⁸ Os filmes são: Tempo de glória (*Glory*, 1989, USA), dirigido por Edward Zwick; Coração de trovão (*Thunderheart*, 1992, USA), dirigido por Michael Apted; Nascido em 4 de julho (*Born on the Fourth of July*, 1989, USA), dirigido por Oliver Stone; JFK – a pergunta que não quer calar (*JFK*, 1991, USA), dirigido por Oliver Stone; Forrest Gump – o contador de histórias (*Forrest Gump*, 1994, USA), dirigido por Robert Zemeckis.

Uma imagem-nação são todos os dispositivos contidos na posta em cena, na diégese, nos atributos da narração e nas inferências extrafílmicas que armam o discurso de uma nação, contida na imagem em movimento. São vetores que coexistem na ambiguidade da nação que vão potencializar o discurso para a conformação de adesões às comunidades imaginadas. Nesse dispositivo, podemos ver a potência da *natio* e do *nationness* para a conformação da construção do discurso do nacional.

Com a junção da imagem-nação e os seus atrativos para o discurso do nacional nos referimos ao trabalho de Hennebelle (1978), que, ainda que tenha um forte apelo de construção de uma teorização via embate entre cinematografia hegemônica estadunidense contra o mundo, podemos extrair postulados interessantes para o debate. O que prevalece no discurso de Hennebelle (1978) é a conformação de movimentos baseados em cinematografias nacionais, movimentos nacionais e, conseqüentemente, imagens-nação para fazer frente à força comercial do cinema estadunidense. Na primeira parte, o autor descreve minuciosamente a relação capital e cinema Hollywoodiano. Já na segunda e na terceira partes, é que se encontra a força para se pensar nas construções de cinematografias e movimentos nacionais, para a contraposição ao cinema realizado nos Estados Unidos. Para o autor, é como se houvesse uma insurreição nas cinematografias nacionais¹⁹ para fazer frente ao poder hegemônico da cinematografia produzida nos Estados Unidos. Há posições que podemos pensar que são questionáveis, como, por exemplo, a falta de uma dimensão teórica corpulenta para trabalhar a questão das diferenças de aspectos de produção no seio da indústria cultural e as propostas que estão mais atreladas ao cinema erudito. Porém, o diferencial do trabalho de Hannabelle (1978) é mostrar um vetor de pensamento por meio da construção de cinematografias nacionais que está fortemente calcado na ideia de uma imagem-nação. O nacional sugerido são movimentos locais que, segundo sua visão, fazem a contraposição ao produto estadunidense.

Neste amalgama que é o cinema na construção de significados da comunidade imaginada é que encontramos o paralelo para poder debater questões relacionadas

¹⁹Dentre os movimentos que Hannabelle (1978) analisa, estão o Neorealismo italiano, a nouvelle Vague Francesa, o free cinema inglês, o Jungue Deutsche film, o cinema jovem Suíço, o Cinema de Quebec, o cinema Cubano, o Cinema Novo Brasileiro, o cinema Vietnamita e o cinema iraniano entre outros.

ao nacional e como o cinema contribui para o processo de construção da narração do nacional. Um caminho que podemos pensar é a relação entre imagem-povo e imagem-nação, e, a partir da contraposição de Hannabelle (1978), pensar como o cinema realizado na América Latina, em especial no Brasil e na Argentina, se posiciona com relação à conformação de suas imagens.

Didi-Huberman (2014) aponta uma série de questões interessantes para podermos pensar nas representações do povo pelo viés da arte cinematográfica. Uma das primeiras que nos cabe versar sobre é a questão do retorno a uma suposta origem na primeira projeção dos irmãos Lumière, em 1895, mais especificamente no filme *La sortie des usines* dos Lumière. Na estrutura armada do discurso do autor, este retorno não se dá pela questão de um ponto de partida, e, sim, da potência que apresenta para a abertura de muitas das questões que vão atravessar a arte cinematográfica, uma delas a representação do povo:

Esta origem, para terminar, não tem, por mais curioso que pareça, nada de um “ponto” de partida: aparece como um território ainda impreciso, um campo de possibilidades abertas e relativas, não ao valor intrínseco do novo meio técnico, mas sim a múltiplos valores de uso dentre os quais de pouco a pouco iam ter um investimento. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 149)²⁰

Uma trajetória que o leva a explorar, de uma forma não totalizadora, no interior da história do cinema mundial, porém, sublinhando momentos importantes no devir historiográfico, para uma possível história da exposição dos povos. O que esse momento de origem traz é a abertura para vermos a exposição dos povos e como cinema vai tematizar essa exposição. Neste ponto o autor elenca a presença e o uso de figurantes (extras), relaciona a sua questão léxica, econômica, política e de participação de construção autoral, apontando momentos em que os figurantes podem deixar de ser o fundo na concepção das imagens, apenas como figuras que conformam uma decoração de cena, para se transformar em forma estética. Os cinemas latino-americanos, nos anos de 1960, podem ser um exemplo deste giro do fundo à forma que se refere Didi-Huberman (2014). O que cineastas como Glauber Rocha, Fernando Solanas, Raymundo Gleyzer, Jorge Sanjinés, Santiago Alvarez, Patricio Guzman, entre outros, propõem é uma saída dessa maneira de representação do povo, como fundo, para a construção cinematográfica do povo, mas como forma estética. É um tema de ampla profundidade para o estudo do cinema na América

²⁰ Original em Espanhol (Tradução do autor)

Latina, como trabalham, por exemplo, Mestman (2016), Lusnich e Piedras (2011), Avellar (1995), Paranaguá (1985), uma maneira, a contrapelo, de colocar a imagem-povo no centro da discussão do relato cinematográfico, refletindo sobre o giro da presença da imagem-povo como forma e não como fundo. A imagem-povo seria, então, uma síntese de uma série de dispositivos que evidenciam a presença de um corpo político na conformação do discurso, na maioria das vezes, tidos como excluídos.

A crítica ao homem imaginário de Morin (2014) é o contraponto para se pensar em um cinema que tematiza a imagem-povo como forma e que não está dentro da fuga, da ilusão, do irreal, do desconhecimento, do apolítico e da indiferença ao mundo (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 150). A imagem-povo deve ser pensada como encontro, não apenas como a representação de uma massa de corpos para um fim estético/decorativo. Neste sentido a imagem-povo é o local onde podemos localizar a potência para a subversão de binômios estruturais como civilização/barbárie, dominante/dominado, fundo/forma, por exemplo. Não deve ser pensada como uma massa de corpos. O uso de uma massa de corpos com fins decorativos cabe bem ao cinema de propaganda, ou a um cinema espetáculo, no qual a guerra é o tema central. Para exemplificar o que seria o contraponto deste fim decorativo, poderíamos pensar em um cinema de arquivo, por exemplo, que consiste em “remontar a história em busca dos rostos perdidos” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.153). Outro cinema que o autor apresenta como contraponto é o de Serguei M. Eisenstein que, através de sua teorização e prática fílmica, ressalta os corpos e individualiza o que seriam os figurantes, sublinhando toda a questão política da apresentação e representação do povo em seus filmes. E acrescentamos aqui outra possibilidade de giro que seriam os cinemas novos latino-americanos dos anos de 1960.

Observamos a substituição, por Didi-Huberman (2014), da questão da representação pela questão do encontro, aspecto que podemos relacionar diretamente com o que apresentamos anteriormente: o cinema como possibilidade de encontro para a construção da comunidade imaginada. Neste sentido, quando nos referirmos à imagem-povo, estaremos nos referindo à potencialidade do encontro político, alinhado com as questões colocadas por Didi-Huberman (2014). E, quando nos referirmos à representação, estaremos pensando com Hall (2014, 2006), Bhabha (2013), Debord (1997) e Candau (2016).

1.5 Cinema como mediação da cultura nacional

Após articular o cinema como projeção, vendo a potencialidade das imagens em movimento para a geração de projeções e imaginários, e depois pensar nas relações entre as imagens-nação e imagens-povo, podemos lançar-nos para a questão da mediação no território latino-americano.

Outro olhar que podemos ressaltar sobre o cinema é a sua presença como um dos elementos da cultura de massa que tem a possibilidade de atuação no que seria uma “unidade” do nacional. Martín-Barbero (2015) faz uma genealogia dos meios e das mediações para pensar em uma “coesão nacional” analisando as matrizes históricas das mediações de massa na América Latina. O autor localiza o cinema na terceira parte do seu trabalho avocada ao debate sobre a modernidade e a mediação de massa.

O caminho proposto por Martín-Barbero (2015) apresenta interpelações importantes para este trabalho. Uma delas é a força do binômio nacional-popular presente nas mediações de massa na América Latina. A construção do binômio nacional-popular está presente em autores como Ortiz (1988), Sarlo (1999), Svampa (2012), sendo amplamente produtiva para se pensar, também, a construção da cultura nacional. Assim, podemos averiguar o uso do popular para a conformação de um discurso nacional.

Mas de que popular estamos falando? A relação com a cultura popular é a força de um amalgama para potencializar os projetos de “unificação” do discurso do nacional. Martín-Barbero (2015) localiza duas etapas diferentes no processo de implementação e de constituição do massivo no território. A primeira se estendeu de 1930 a 1950 e sobre ela o autor afirma que:

Em outras palavras, o papel decisivo que os meios massivos desempenham neste período residiu em sua capacidade de se apresentarem como porta-vozes da interpelação que a partir do populismo convertia as massas em povo e o povo em Nação (MARTÍN-BARBERO, 2015, p 233).

A forma de apresentação desta ideia destaca uma concepção política e social da nação, a qual é atravessada por projetos políticos nacionais calcados na transformação do povo como elemento central no discurso da nação. Nesta

periodização apresentada pelo autor, ele destaca que o cinema e o rádio eram responsáveis, em quase todos os países da América, por essa primeira vivência cotidiana da nação. Ou seja, seria a “transmutação da ideia política de nação em vivência, em sentimento e cotidianidade” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 234). Aqui neste ponto, mais uma vez, podemos ressaltar o caráter de encontro relacionado à construção da comunidade imaginada, via cinema. O cinema, nesta fase identificada por Martín-Barbero (2015), é a ordem da vivência, a ordem do encontro e da construção dos afetos para a geração do pertencimento.

A partir dos anos de 1960, o autor aponta que se inicia outra etapa. A ideologia se transforma em informadora de um discurso de massa, que localiza a força dos embates presentes naquele então. Uma consolidação de interesses capitalistas atrelados ao desenvolvimentismo, o que leva o autor a afirmar que:

O massivo então, ver-se-á atravessado por novas tensões nacionais que remetem ao seu alcance e seu sentido às diversas representações nacionais do popular, à multiplicidade de matrizes culturais e aos novos conflitos e resistências que a transnacionalização mobiliza (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 235).

As mediações tematizadas através das redes de massa colocam o cinema como parte de um constructo que merece um aspecto relacional no debate presente neste trabalho. O que o autor coloca são vetores que podem nortear uma maneira de se narrar as nações nos períodos mencionados, que podemos ver atrelados ao processo do cinema na Argentina e no Brasil. Este segundo período mencionado por Martín-Barbero casa com o nascer dos novos cinemas dos anos de 1960, no qual aspectos das multiplicidades de matrizes culturais e o forte discurso ideológico estavam presentes. Podemos pensar em obras como *Macunaima* (1969), dirigida por Joaquim Pedro de Andrade; *Terra em Transe* (1967), dirigida por Glauber Rocha, *Cronica de um niño solo* (1965), dirigida por Leonardo Favio, *Tire Die* (1960), dirigida por Fernando Birri, entre outras, para visualizar a forte presença de uma forma de mediação ideológica e de múltiplas matrizes culturais presentes nos territórios, um modo de construir o nacional mediante paradigmas distintos da primeira fase (1930-1950). Na primeira fase, vemos o que elabora Martín-Barbero (2015), atrelado a textos fílmicos da época de ouro do cinema argentino (usando a periodização de Maranghello, 2005) e das chanchadas e comédias da Atlântida e Vera Cruz, como uma tentativa de dar coesão ao que se chamava de cultura nacional, fortemente

permeada pelo rádio e a música. Também este se configurou como um período no qual a música popular e fortes aspectos das matrizes culturais do rural se fizeram presentes para ser a interpelação da construção de massa em povo e de povo em nação. O caráter ideológico transforma o binômio popular-nacional de fundo para forma, como já dito anteriormente, dando maior força às imagens-povo para o caso do cinema.

De acordo com os postulados do autor em questão, a massificação é um projeto que, na América Latina, se constituiu como uma forma de integração das classes populares à “sociedade”, gerando, assim, um compêndio do nacional abarcativo a uma maior possibilidade de identificações e adesão à comunidade imaginada. O cinema como parte deste movimento de massificação atinge e é atingido pela questão do popular. Estamos falando do cinema como um todo, não especificamente de alguns filmes, ou de algum movimento estético. Quando recortarmos, para alguns textos fílmicos, os modos de aparição da tematização do popular, seja pelas imagens-povo, ou alusão, desde outras perspectivas ideológicas, é que poderemos visualizar as estratégias usadas para a relação de construção com o nacional. Assim sendo, verificarmos as maneiras de construção e quais os elementos constitutivos da narração do nacional podem ser identificados por meio do processo de análise dos filmes, discursando sobre qual tipo de nação está sendo construída.

Este debate nos é muito caro para analisar como alguns filmes foram produzidos na Argentina e no Brasil nos anos de 1990 e começo dos anos 2000, e verificar as formas que as estratégias de representação e apresentação do povo são assumidas (e se é que são assumidas), seja pela figuração, pela ascensão de figurantes ao papel ativo no sistema actancial da estrutura do relato, ou por outros elementos constituintes da posta em cena e da narração. Claro que, neste momento do devir cinematográfico, como iremos atestar nos capítulos posteriores, temos a junção de um enorme capital cultural relacionado ao cinematográfico. As relações entre as escolhas de construção estética se configuram em um traçado muito complexo e híbrido, tornando a questão bastante ampliada na identificação dos elementos. Por esta razão, propomos uma análise das narrativas, das estéticas e dos aparatos legais e institucionais para nos aproximarmos da diversidade das formas de aparecimento das imagens-nação e imagens-povo, em parte da cinematografia de ficção feita no Brasil e na Argentina, no período supracitado. Nosso objetivo é

averiguar e atestar as formas de narrar a nação, as relações das imagens em movimento com a construção da comunidade imaginada e como o cinema contribui para as configurações da *natio* e do *nationess* em uma perspectiva posterior às periodizações de Martín-Barbero (2015), criando uma terceira etapa na periodização que seria a junção das tradições inventadas nas narrativas presentes nas cinematografias nacionais com o processo de mundialização das culturas.

2 CINEMA NO BRASIL E NA ARGENTINA: NARRATIVA, LEITURAS ESTÉTICAS E A RELAÇÃO COM A CONSTRUÇÃO DA NARRAÇÃO DO NACIONAL.

Após o debate conceitual dos elementos e atributos da narração do nacional e do cinema como parte da construção do relato metafórico da nação, gostaríamos de nos concentrar nos aspectos da cinematografia brasileira e argentina no recorte proposto para esta pesquisa. Neste capítulo iremos atrelar as construções da narrativa e as estéticas do processo de análise fílmica ao nacional para, no capítulo seguinte, analisarmos se o Estado e suas políticas para o cinema contribuem para um tipo de narração do nacional.

2.1 Cinema no Brasil e na Argentina (1995-2002)

Algumas características similares podem ser encontradas entre os dois momentos do recorte temporal e territorial que apresentamos. Brasil e Argentina, durante os anos de 1990, passaram por momentos de reconversão (GARCÍA CANCLINI, 2008) no seu fazer cinematográfico. Os processos de reconversão podem ser visualizados tanto nos aspectos institucionais e de produção como nos aspectos fílmicos propriamente ditos, os quais estão presentes neste capítulo. Uma vez mais ressaltamos que nosso recorte se relaciona a filmes de ficção feitos inicialmente para a janela cinema e que os modelos relacionados ao documentário não fazem parte diretamente do escopo do trabalho.

Muito distinto da maneira como Burgoyne (2002) identifica a nação do filme no território estadunidense, através do sistema consolidado dos gêneros cinematográficos, o cinema no Brasil e na Argentina não apresenta um gênero específico para a construção da nação no período em questão. Burgoyne (2002) afirma que o faroeste e os filmes de guerra são essencialmente gêneros cinematográficos que vão dar conta de um modelo de narração do nacional nos Estados Unidos. Ainda que possamos imaginar momentos anteriores dentro do devir

cinematográfico argentino e brasileiro como momentos-chave para a narração do nacional em um recorte diacrônico/sincrônico, o cinema dos anos de 1990 nos dois países em questão tem como característica essencial a diversidade de formas fílmicas. Não nos encontramos, como em momentos anteriores, quando a chanchada, os filmes de gaúchos, os musicais tangueros, cinemas novos, entre outros, podem ser lidos como uma 'busca de gênero', ou de movimento pela estética, que coaduna com uma proposta clara de narração da nação.²¹

A partir da diversidade é que encontramos as variadas formas fílmicas que vão se delinear no horizonte do cinema feito no Brasil e na Argentina nos anos de 1990. Essa diversidade é mencionada por uma série de autores como um dos pontos importantes para se pensar tais cinematografias. Autores e autoras como Nagib (2002, 2006), Ikeda (2015), Fonseca (2017), Oricchio (2003), Avellar (2015), Aguilar (2010), Andermann (2015), Molfeta (2008), Daicich (2015) e Amatriain (2009) recalcam a potencialidade do sortimento nos textos fílmicos de então.

Mas como se conforma esta diversidade de propostas fílmicas e quais os fatores que podem propiciá-la? Um primeiro elemento possível para aproximarmos da resposta a esta pergunta está no que Nagib (2006b) postula para o cinema brasileiro e no que Daicich (2015) e Aguilar (2010), por sua vez, postulam para o cinema Argentino no que tange ao fomento. Os três autores dissertam que há uma malha nacional e internacional formada para fomentar tanto no aspecto de criação de filmes com características para festivais como em formas de financiamento transnacional que fortalecem as bases de produção para os filmes.

O que acrescentamos é o fato de ser um momento de forte reconversão no qual a presença de capitais transnacionais, recursos técnicos e formação de um circuito transnacional de circulação dos filmes, principalmente em festivais de distintos territórios, são ferramentas fundamentais para visualizar a diversidade dessas cinematografias. Agregamos também o fator de mercado interno de exibição na janela cinema como um elemento a mais para a diversidade, criando filmes com apelo mercadológico, com vista ao mercado interno. Neste sentido, os processos

²¹ Ainda que tenhamos trabalhos como de CAETANO, Maria do Rosário (Org.). **Cangaço**: o *nordestern* no cinema brasileiro. Brasília: Avathar, 2005, como uma possibilidade de tangenciamento a um sistema de gêneros, partimos da ideia de que no sistema geral de gêneros não encontramos tão especificado como apontado por Burgoyne (2002).

relacionados com os passos existentes para a conformação da representação da nação estão em uma via de duplo sentido tanto no que se refere às condições de produção e circulação do cinema nas plataformas internacionais como no que tange ao encontro e fortalecimento do mercado doméstico.

A tematização das malhas nacionais e internacionais para a produção, circulação e exibição do cinema realizado na América Latina está presente no trabalho de Copertari e Sitnisky (2015). Na introdução do livro organizado pelas duas autoras, está toda uma tematização tangencial a que fazemos referência. Uma das questões importantes é a produtividade da categoria de nacional e a interpelação da transnacionalidade nos aspectos tanto de produção, circulação e exibição dos textos fílmicos como das estéticas apresentadas pelos filmes. A intercessão das duas categorias contempla a discussão das ambiguidades do nacional tanto na narrativa como nas condições de produção, circulação e exibição. As autoras afirmam, e corroboramos, que a categoria de cinema nacional está vigente e é bastante produtiva para os estudos em cinema, por algumas razões, as quais elencamos a seguir.

As interrogantes voltadas para os aspectos diegético e estético de questões como diferenças étnicas, multiplicidades religiosas, sociais e culturais têm características relevantes no que concerne à performance e à pedagogia do nacional. São questões que Bhabha (2013) ressalta como intrínsecas da ambivalência do nacional, servindo para uma espécie de etnografia do contemporâneo das nações. Por este prisma, a relevância da categoria de análise de cinemas nacionais segue vigente e é amplamente produtiva para se pensar os processos de hibridismo (GARCÍA CANCLINI, 2007, 2008) presentes nas culturas como também nos textos fílmicos. São características existentes em certas territorialidades, desde o ponto de vista das relações com as forças do híbrido atuantes nelas e não do ponto de vista de uma defesa da relação do binômio território/nação, que faz com que visualizemos os processos de hibridismo identificáveis com certa territorialidade e que se ajustam no ponto de vista da conformação de uma cultura. Ou seja, algumas questões são vistas especificamente com relação a uma nação/comunidade imaginada, numa construção para a identificação do etnografismo cultural desta. Assim, os textos fílmicos, como sintoma de processos culturais e sociais, se afirmam como potente fonte de análise para averiguar a problemática do nacional de um certa territorialidade.

Ainda que tenhamos toda uma rede de interposições dos processos globalizantes e transnacionalizantes, verificamos alguns pontos que se ligam ao Estado-nação, seja pela produtividade legal e institucional, seja pela construção de uma etnografia cultural e afetiva específica (tomando a nação para além dos aspectos institucionais), para a realização de cinema nos dois territórios. Como será mais bem analisado no capítulo seguinte, as instituições e o aparato legal conformam a atividade e a produtividade do nacional de modo atrelado aos preceitos de pertencimento ao Estado-nação, entendido como produtor e validador dos membros. Ainda que os processos transnacionais estejam presentes, o Estado o faz pelas regras que vão constranger os seus membros, a partir do ponto de vista legal para o armado das produções.

A noção de “cinema nacional” aplica-se normalmente aos filmes de produção local, sejam filmados em uma locação ou língua particular de uma nação ou produzidos através de subvenções estatais, e também que suas equipes de produção, direção e atores pertençam a uma determinada nação (COPERTARI; SITNISKY, 2015, p.6).²²

Na citação das autoras, alinhamos o fato da adesão ao Estado-Nação na potencialidade de suas instituições de fomento do cinema em relação aos seus membros. Muitos dos aspectos legislativos para a realização de cinema, nos dois países, como veremos adiante, têm como base a força dos aspectos legais ligados aos documentos gerados e validados pelos Estados. Para ter acesso aos fomentos de atividades no cinema, os sujeitos devem seguir as regras impostas pelas leis que determinam quem pode ter acesso a eles. As leis de fomento estão muito calcadas na adesão ao Estado, legislando, por exemplo, sobre o quantitativo de equipe técnica, atores nacionais, línguas faladas e locações de filmagem, além de realizar uma análise subjetiva do que seja de interesse cultural para a nação, como forma de acesso à captação de recursos financeiros, os quais podem ou não ser suficientes para a realização do filme, e a entrada de recursos proveniente de capital transnacional é um dos pontos de intercessão entre o nacional e o transnacional no que tange ao fomento da produção de cinema, que se intensifica ao longo dos anos de 1990. O debate da diversidade é a título introdutório e sob o ponto de vista da conformação dos momentos cinematográficos nos dois territórios, Argentina e Brasil. A partir das peculiaridades de cada território, poderemos traçar um horizonte para a

²² Original em Espanhol (Tradução do autor)

visualização dos momentos na cinematografia realizada nesses países. Há dois momentos importantes para se relacionar com o recorte temporal proposto: o *Nuevo Cine Argentino* e o Cinema da Retomada no Brasil. Ainda que nem todos os filmes presentes e analisados neste trabalho estejam em total conformidade com uma renovação estética e de circulação proposta pelos momentos, principalmente se levarmos em conta as características do *Nuevo Cine Argentino*, acreditamos ser importante delinear as especificidades destes momentos como referências de uma nova maneira de apresentação da cinematografia realizada nos dois países, na qual as marcas do nacional se relacionam com os aspectos mundializantes.

2.1.1 Dois momentos no devir das cinematografias nacionais

2.1.1.1 NCA – Nuevo Cine Argentino

A partir de uma literatura existente sobre o tema, podemos mapear as questões que são mais centrais para a existência do momento na cinematografia Argentina. Compartilhamos com os trabalhos de Aguilar (2010), Daicich (2015), Amatriain (2009), Verardi (2009), Andermann (2015) e Amado (2009) a proposição de que podemos relacionar uma série de fatores estruturais para o surgimento do momento do NCA – *Nuevo Cine Argentino*.

Um dos pilares importantes é a questão do fomento. Desde a reformulação da Lei do Audiovisual, em 1994, em conjunto com uma série de fomentos advindos de

outros países, como o *Hubert Bals Fund*²³, *Sundance*²⁴, *Produire au sud*²⁵, *Ibermedia*²⁶, entre outros, iniciou-se uma maneira distinta de produção de conteúdo para cinema que tem impactado nos procedimentos fílmicos. Neste momento, é possível associar o INCAA – *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* – como um gestor e centralizador dos procedimentos de produção, circulação e exibição. E, como afirma Aguilar (2010), por mais que não sejam os fundos totalmente advindos do governo argentino, os filmes necessariamente, em algum momento, passam pelo INCAA no seu processo.

Outro pilar importante são as escolas de cinema na Argentina, mais especificamente na cidade de Buenos Aires. Elas têm um papel muito importante na formação de profissionais e pensadores de cinema, levando Verardi (2009) a afirmar que:

As transformações no plano de produção se relacionaram também com o surgimento de numerosas escolas de cinema que tiveram protagonismo durante a década de noventa. Em 1991, Manuel Antin criou a *Fundación Universidad del Cine* (FUC) que teria um papel central na promoção e no desenvolvimento de vários dos novos projetos. Por outro lado aumentou o número de alunos da escola de cinema vinculada ao INCAA, *Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica* (ENERC); também no *Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine* (CIEVYC), assim como cresceram os cursos de *Diseño de Imagen y Sonido* e de *Artes Combinadas* (ambas da *Universidad de Buenos Aires*) (VERARDI, 2009, p. 182-183).²⁷

Essas escolas se constituíram como uma plataforma de formação de grupos de profissionais, dentre os quais destacamos um grupo que atuou no projeto *Histórias Breves I*, no ano de 1995, formado por nomes como: Daniel Burman, Israel Adrián Caetano, Jorge Gaggero, Tristán Gicovate, Sandra Gugliotta, Paula Hernández,

²³ Fundo de fomento em distintas etapas do processo de produção, vinculado ao Festival de Rotterdam. Fonte: <https://iffrr.com/en/hubert-bals-fund-0>
Consulta em: 28/04/2018

²⁴ Fundo de fomento ligado ao Festival de Sundance nos Estados Unidos da América. Fonte: <https://www.sundance.org/festivals/sundance-film-festival/industry#/>
Consulta em 28/04/2018.

²⁵ Fundo de fomento ligado ao Festival des 3 continents, na França. .Fonte: <http://www.3continents.com/fr/produire-au-sud/>
Consulta em 28/04/2018

²⁶ Fundo de fomento gerenciado pela CACI – Conferência de Autoridades Cinematográficas da Ibero-América. Fonte: <http://www.programaibermedia.com/pt/>
Consulta em 28/04/2018

²⁷ Original em Espanhol (Tradução do autor).

Lucrecia Martel, Pablo Ramos, Ulises Rosell, Bruno Stagnaro e Andrés Tambornino – todos estavam envolvidos em um processo de formação nas escolas supracitadas e produziram curtas-metragens que fizeram parte do copilado *Histórias Breves I*. Este copilado é considerado um dos pontos que formam parte de uma conjuntura fílmica inicial para o momento do NCA.

Tentando abarcar de uma forma ampla o que ela chama de “movimento”, em conjunto com Aguilar (2010) e Verardi (2009), a autora lista uma série de características desse momento da cinematografia argentina que dariam conta de explicitar o “movimento”. São elas: o pilar, já mencionado, de mudança nos modos de produção, via fomento estatal, em conjunto com fomentos internacionais; as transformações na estrutura narrativa dos filmes; o emergir de novos corpos, novos discursos e novos espaços na construção fílmica com a pujança do “realismo”.

As questões dadas por Verardi (2009), assim como aquelas levantadas pelos outros autores que versam sobre esse momento da cinematografia argentina, estão em conformidade com uma comparação com momentos anteriores do devir cinematográfico argentino. O cinema produzido naquele país, no período pós-ditadura, mais especificamente, seguindo a periodização de Maranghello (2005), que nomeia-o como o cinema do retorno da democracia (1984-1989) e crise quase terminal (1990-1996), foi a base de comparação para a afirmação das características do NCA que foi, em sua maior força, a contraposição das características do período anterior. O realismo, por exemplo, vê-se tomando a feitura de textos fílmicos, como *La Historia Oficial* (1985), dirigido por Luis Puenzo, e *Camila* (1984), dirigido por Maria Luisa Bemberg, os quais se enquadram em uma série de filmes que tomam a potência do ficcional em um estilo e estética que valorizam uma forma de condução fílmica e do relato no conjunto de aspectos que tocam o real, desde outro lugar. Este lugar seria o da utilização daqueles aspectos profundamente ficcionais, em termos de posta em cena, atuação e direção que nos levam a uma série de filmes, os quais se relacionam a uma maneira de produção mais próxima a dos filmes realizados nas épocas de tentativa de cinema industrial de estúdio na Argentina.

Talvez resida no ponto de uma forma de tocar o real, a partir de uma estética que difere do momento anterior, que o “movimento” tenha uma relação com o novo cinema argentino dos anos de 1960. Outro debate bastante comum do momento da

cinematografia argentina, iniciado em meados dos anos de 1990, é a sua relação com a geração dos anos de 1960, que tinha em uma de suas formas de denominação *el nuevo cine argentino*. Não apenas o aspecto da busca de um realismo latente, mas as influências que muitos dos realizadores dos anos de 1960 exerceram sob os/as realizadores/as do momento de meados de 1990. A questão referencial e de similaridade da nomenclatura levou a Fernando Martín Peña (2003) ser curador de uma mostra no MALBA – *Museo de Arte Latino-americano de Buenos Aires* – e, posteriormente, lançar um livro de entrevistas e críticas de filmes dos dois momentos, chamado *60/Generaciones /90*.

O debate inaugural desse momento se dá com a redução do número de filmes lançados nos anos 1991 e 1992 (16 e 12, respectivamente), a reformulação da Lei do Audiovisual, a abertura das escolas de cinema e o lançamento de filmes como *Rapado* (1992), dirigido por Martín Rejtman²⁸; *Histórias Breves I* (1995), compilação de curtas-metragens dirigido por alunos egressos das escolas de cinema, e, finalmente, o lançamento e repercussão de *Pizza, Birra, Faso* (1998), dirigido por Bruno Stagnaro e Israel Adrian Caetano. Após ganhar uma série de prêmios, como o *Condor de Plata*, da 47ª edição em 1999, o Festival de Gramado, de 1998, e o Festival de Toulouse, de 1998, ficou demarcado um novo momento na cinematografia argentina.

Portanto, o que podemos ressaltar é um momento na cinematografia argentina em que uma conjuntura de fatores faz com que haja um espírito renovador de preceitos e procedimentos fílmicos. Este momento enquadra-se no recorte temporal que propomos e se apresenta como um dos possíveis retratos da reconversão na cinematografia desse país.

2.1.1.2 Cinema da Retomada no Brasil

O fim da EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes S.A) e o início do chamado Cinema da Retomada no Brasil estão intimamente traçados na relação entre

²⁸ Filme que teve um áspero caminho de lançamento: sua feitura se deu em 1992 e suas primeiras projeções aconteceram fora do território argentino. O filme não recebeu, inicialmente, o aval de interesse de circulação pelas instituições de fomento e regulação e apenas em 1996 ganhou este aval, tendo iniciado sua circulação no território argentino.

a falência de um modelo de fomento estatal ao cinema, a crise econômica e a perda considerável do interesse pelo público com os filmes brasileiros.

As decisões tomadas, na ascensão ao poder federal do Presidente Fernando Collor de Mello, em 1990, de abertura do país às importações, planos econômicos de tentativa de controle inflacionário (Plano Brasil Novo) e de corte da presença do Estado no gerenciamento de diversas áreas (chamado de “enxugamento da máquina”, destacando-se a extinção do Ministério da Cultura) foram estratégias intimamente ligadas à corrente do pensamento neoliberal. O governo Collor jogou a cultura como problema de mercado e, como consequência, o cinema produzido no Brasil foi afetado diretamente, como afirma Marson (2009):

No caso do cinema, deixou de haver fiscalização sobre a entrada do filme estrangeiro e obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro. O Brasil, de forma apressada e desestruturada, entrou na nova fase do capitalismo, em que os bens culturais tornavam-se cada vez mais importantes, graças à nova configuração do capital que fez do consumo o elemento central (MARSON, 2009, p. 31).

O governo Collor de Mello trouxe consequências na cadeia de produção do cinema brasileiro, dependente do Estado para sua realização. As extinções da EMBRAFILME e do CONCINE (Conselho Nacional de Cinema), em março de 1990, findaram um modo de produção em que o cinema brasileiro estava dependente do Estado. Esse corte da intervenção direta do Estado na produção fílmica resultou na quase extinção do fazer cinematográfico no Brasil, de sua exibição e de sua distribuição. Levando em conta que a produção de um filme ocorre, em média, em um ano e meio, o resultado desse corte abrupto pode ser visualizado no lançamento de apenas três filmes em 1992.

Uma historiografia baseada no debate de ciclos de produção, exibição e circulação e sua relação com o Estado nos permite afirmar que, com a extinção desses dois órgãos governamentais e com as mudanças geradas na cadeia produtiva, findou-se um ciclo produtivo, o da EMBRAFILME, para uma fase de total deriva da produção e, posteriormente, o surgimento de um novo formato. A este novo formato de modos de produção se convencionou chamar de Retomada do Cinema Brasileiro ou Cinema da Retomada.

Esse novo momento de produção, iniciado com a promulgação da Lei do Audiovisual e da Lei Rouanet, localiza o Estado como um propulsor da mediação do

incentivo do fazer cinematográfico, na qual tem como objetivo futuro que o mercado seja o grande regulador do fomento. Nos processos apresentados está imbricado o caráter de reconversão no cerne do campo cinematográfico que, além de suas estratégias de relacionamento com as instituições de fomento da produção, apresenta características pontuais de diversidade de temas e de roteiros como estratégia nessa nova fase. A reconversão também pode ser vista desde o lugar onde o cinema brasileiro (considerando o ponto de vista dos atores do campo cinematográfico) estava: em uma conformação cuja relação cinema-arte seria mais profícua que a relação cinema-mercado. A reconversão operou no seio do dispositivo legal, reorientando o saber patrimonial da realização fílmica no Brasil (direcionada mais fortemente à relação cinema-arte) para a possibilidade de transformá-lo em produto de consumo (relação cinema-mercado), ou seja, seria uma reviravolta entre os eixos cinema-arte para a tentativa de, a partir dos dispositivos legais, criar a ponte com o eixo cinema-consumo. Este ponto pode ser comprovado pela existência, no dispositivo legal, mais especificamente na Lei do Audiovisual²⁹, do quesito de autossustentabilidade do mercado, ou seja, um mercado que, a partir de suas receitas, gere novos produtos que se retroalimentam, sempre. Importante dizer que a Lei do Audiovisual previa, na sua instância inicial, o prazo de 10 anos para a autossustentabilidade do mercado de cinema produzido no Brasil. Nesse sentido, a Lei do Audiovisual, em conjunto com a Lei Rouanet, entrariam para discutir o patrimônio, visando intervir na maneira como os processos de produção e exibição seriam realizados no cinema produzido no Brasil.

Nagib (2006), Marson (2009), Ikeda (2015) e Fonseca (2017) ressaltam que, para além da questão das leis promulgadas, há um reencontro com o público e maior interesse de distribuição e exibição de uma série de filmes produzidos naquele então. Outro fator relevante na circulação dos filmes é que eles retornam a uma circulação internacional, através de festivais e exibições estrangeiras que fazem com que o momento seja legitimado por meio de instancias do circuito internacional de cinema. Nomes estabelecidos no campo do cinema e nomes novos passaram a estar lado a lado neste momento que alavancou um volume de produção, ainda que inferior ao das

²⁹ Ver Anexo E

décadas anteriores, que conferiu um corpo substancial de lançamentos, compondo um novo momento na cinematografia realizada no Brasil.

Após esta sucinta exposição dos dois momentos das cinematografias brasileiras e argentinas, realizaremos um recorte nos elementos da narração do nacional de ambos os territórios, a fim de estabelecer certos parâmetros para a definição de formas de narrar que estão presentes nos filmes desta pesquisa, no período de 1995 a 2002.

2.2 ELEMENTOS DA NARRAÇÃO DO NACIONAL NA ARGENTINA

Partiremos do debate provocado ao longo do devir argentino em torno da obra *Facundo*, lançada por Domingo Faustino Sarmiento em 1845. Esta obra literária é considerada como um texto fundador da dicotomia civilização e barbárie que vai percorrer o devir cultural e político da Argentina. Em linhas gerais, e para abrir a discussão a partir de um denominador comum, ainda que passível de problematização, podemos dizer que a ideia de civilização está ligada à cidade, a um governo republicano, a um tipo de cultura, ao progresso teleológico centrado nas experiências europeias e ao ingresso à modernidade das sociedades industrializadas. Por outro lado, a visão da barbárie está ligada às atividades rurais, às autoridades déspotas, à brutalidade, ao atraso e a uma formação de tradição autóctone. A presença do debate nestes termos gera um polo positivo e um polo negativo para se pensar o devir cultural e político do território em questão.

Muitos pesquisadores relacionados ao campo literário e das ciências sociais tomam *Facundo* como uma obra-chave para questões relacionadas à narração do nacional. Dentre esses pesquisadores, destacamos o trabalho de Svampa (2006), autora que aparece em vários momentos desta tese. A metodologia de uso da obra de Sarmiento como ponto de partida para a abertura do debate sobre a civilização e a barbárie fez com que a pesquisa de Svampa (2006) se relacionasse historicamente com períodos bem-marcados da constituição cultural e política argentina, a saber:

1880 a 1913, primeiro momento, o qual inclui a denominada geração de 80³⁰, os processos modernizadores (pensando em termos de progresso modernizador relacionado com o devir europeu), a celebração do primeiro centenário da independência e a Primeira Guerra Mundial. O segundo momento engloba o período entreguerras, de 1916 até 1940, no qual as questões da imigração, a conformação da variedade racial e o acirramento das diferenças econômicas e sociais estão presentes. O terceiro momento, por sua vez, se refere ao aparecimento e à ascensão de Juan Domingo Perón³¹, também ao destaque dado, na política e na cultura local, aos projetos peronistas ligados às tradições discursivas de Perón, e, ainda, à existência de projetos antiperonistas.

Retrocedendo temporalmente, Svampa (2006) apresenta um caminho comum, datado do século XIX, percorrido na América que esteve sob a colonização espanhola, no qual as elites letradas estavam se declinando para modelos europeus que não preconizavam a continuidade do modelo espanhol. Ou seja, um rechaço pós-colonial, porém, com questões eurocêntricas baseadas em modelos diferentes da matriz espanhola.

Sem dúvidas, a Europa era para a elite letrada hispano americana a encarnação da civilização, em especial Inglaterra e França. Mas o modelo pela antonomásia dos reformadores latino-americanos foram os Estados Unidos, entendendo como o novo país havia superado o estado de barbárie e conquistado o estado de civilização. Movidos por esta esperança, os reformadores tentaram pensar as diferenças que separavam as Américas (SVAMPA, 2006, p. 31).³²

A discussão das questões civilizatórias passavam por um crivo das elites que se atrelavam a modelos existentes na Europa, conformando um desejo de construção

³⁰ A geração de 80 se refere a um contingente no interior da elite política e cultural argentina, durante os anos de 1880 e 1916, que se alinhava tanto na Capital Federal quanto nas Províncias (forma que os entes estaduais são chamados no país) a uma visão modernizadora e industrializante da sociedade, a qual era amplamente influenciada por uma forma de educação europeia e de condução dos processos sociais de forma a integrar o país a uma sistemática que coadunava com os pensamentos e práticas liberais presentes na Europa. O conceito de processo civilizatório era o de minimizar os traços autóctones existentes na sociedade.

³¹ A utilização do termo peronista se refere à filiação política às ideias de Juan Domingo Perón que esteve à frente do governo argentino entre os anos: 1946-1952; 1952-1955 e 1973-1974. Dentre elas, está o foco nas questões populares, abrangendo e abarcando diversos discursos em prol das classes mais baixas econômica e socialmente. Criação de um sistema de justiça social, no qual o justicialismo social e a centralidade do governo eram as pautas vigentes. Líder central do que veio a ser denominado Partido Justicialista.

³² Original em Espanhol (Tradução do autor).

de nação sob os pressupostos da teleologia do progresso daquele continente. E os Estados Unidos se tornavam um caso bastante paradigmático para se pensar como a civilização se sobrepunha à barbárie.

Identificamos a discussão em torno do eixo civilização e barbárie como a de maior produtividade para se pensar a presença do discurso do nacional no território argentino. A dicotomia é ressemantizada, em diversos momentos do devir daquele território, e chega ao âmbito do cinema das formas mais variadas.

Lusnich (2005), na introdução de seu trabalho, ressalta esta característica que constatamos. A considerável presença da dicotomia ocupa lugar de centralidade para se pensar as produtividades no campo artístico argentino e as formas da presença do nacional. A autora subdivide a temática em três problemas particulares para dissertar sobre a questão da produtividade. O primeiro seria a maneira como a dicotomia traduz a estreita relação entre o cinema e os discursos culturais e políticos. Lusnich (2005) ressalta a aparição periódica da dicotomia como metáfora dos vínculos estabelecidos entre a instituição cinematográfica e o Estado. Neste sentido, ela identifica a adesão dos projetos culturais como forma de legitimação do discurso positivista e nacionalista, tendo ampla produtividade nos cinejornais, nos documentários e obras ficcionais argentinas ao longo do seu devir. A autora indica uma consolidação da nação nos aspectos industriais do cinema argentino, entre 1937 e 1956, os quais narram a nação em uma série de simbologias do nacional, como a cultura *gaúcha*, o tango, a diferença entre a vida urbana e rural e os discursos políticos que assumem a presença de um processo civilizatório ante ao atraso bárbaro. A segunda problemática vem atrelada ao âmbito discursivo cinematográfico e a sua capacidade de se apropriar, ou assimilar os termos da dicotomia em diferentes níveis constitutivos. Tal problemática revela as distintas formas de acesso e as possíveis leituras dos enunciados dicotômicos transformando o que seria antagônico em estrutura ambivalente, ou seja, de civilização “ou” barbárie em civilização “e” barbárie. A terceira problemática apresentada tem uma operação instigante no que tange à visão desde a Argentina da produtividade da dicotomia em outros territórios. Neste terceiro ponto, a autora estabelece vínculos com o território brasileiro e aponta a potência da antropofagia como o lugar do embate da dicotomia por ela trabalhada (LUSNICH, 2005, p. 14-16).

O que nos interpela para identificar a produtividade do processo dicotômico como uma síntese do debate do tipo de nação a ser narrada é a questão da forte presença da alteridade como elemento norteador. A alteridade aparece no embate interno da comunidade imaginada, permeada pelas influências europeias identificadas no discurso de Svampa (2006). A diferença no trabalho de Lusnich (2005) é que a alteridade/outreidade toma como o duplo não só o dilema interno da comunidade imaginada na maneira de narrar a nação (incluindo os aspectos europeizantes) como também o dilema externo a ser levado para distintos territórios da América Latina como o outro. Identificamos este deslocamento no trabalho de Lusnich (2005) e atrelamos a força que os novos cinemas dos anos de 1960 tiveram em assumir um latino-americanismo, fazendo com que o olhar da outreidade na perspectiva argentina se voltasse para os territórios latinos.

Podemos, assim, assumir que as análises dos aspectos presentes no recorte proposto por este trabalho levam em conta o debate em torno da dicotomia trabalhada por Svampa (2006) e Lusnich (2005) como eixo central para identificarmos as formas da experiência do nacional presentes nas narrações fílmicas. E que a ambivalência de ser civilizada e bárbara ao mesmo tempo é o eixo central da narração da nação presente nos textos fílmicos analisados a seguir.

2.2.1 Nueve Reinas (2000): intertextualidade, reflexividade e transparência na posta em cena.

O texto fílmico de Fabián Bielinsky, diretor e roteirista do filme *Nueve Reinas*, que estreou nos cinemas argentinos em 31 de agosto de 2000, apresenta camadas narrativas dentre as quais duas são preponderantes: a primeira é a mais direta. Narra a história de Marcos, personagem interpretado pelo ator Ricardo Darin, e de Juan/Sebastián, personagem interpretado por Gastón Pauls. Eles se conhecem em uma loja de conveniência de um posto de gasolina no momento em que

Juan/Sebastián está aplicando o golpe “*la uruguaya*”³³ no caixa do estabelecimento. A partir deste evento, se estabelece a relação de amizade entre um “trambiqueiro experiente”, Marcos, e um “trambiqueiro em aprendizagem”, Juan/Sebastián. Marcos convida Juan para passar o dia com ele aprendendo truques. Realizam três truques, “*la uruguaya*”, o engano de uma senhora aposentada da terceira idade pelo interfone e o truque vitimando um garçom em um café no qual é usada uma nota de cem pesos rasgada para se evidenciar o troco errado. Então “surge” a oportunidade do grande golpe das nove rainhas, um grupo de nove selos raros que valem muito no universo filatelista. Um megaempresário milionário, filatelista espanhol, chamado Vidal Grandolfo, interpretado Ignacio Abadal, seria o alvo do golpe. O truque é o seguinte: vender cópias muito próximas dos selos originais para o milionário sem que ele tenha tempo de averiguar a autenticidade destes. Realizam o golpe, mas, no momento de descontar o cheque, Marcos se depara com o fechamento do banco no qual estaria o depósito. O banco encerra suas atividades, pois o corpo diretivo realizou uma manobra fraudulenta e fugiu do país com todo o dinheiro dos poupadores. Em linhas gerais, esta seria a primeira camada narrativa do filme.

A segunda camada é dada a conhecer mais próxima ao fim do filme. Todo o tempo, o espectador é orientado a acreditar, pelas diretrizes da narrativa, que Marcos está no controle do golpe das nove rainhas. Juan, na verdade, é Sebastian, companheiro de Valeria, irmã de Marcos, interpretada por Leticia Brédice. Valeria, em momento anterior, foi vítima de um dos golpes de Marcos. Ao receberem a herança de família, Marcos interceptou documentos na Itália, afirmando ser o único herdeiro, deixando Valeria e o irmão mais novo sem herança. Valéria trabalha em um hotel internacional, assim como o irmão mais novo, e arquitetam, junto a Sebastian, o golpe em Marcos. O golpe consiste no seguinte: Marcos deve usar duzentos e cinquenta mil dólares, quantia que havia desviado da herança dos irmãos, para comprar os selos nove rainhas de uma senhora que seria a detentora. Os selos valem muito mais que

³³ O golpe consiste em confundir a pessoa que está no caixa dizendo que o troco está errado para, no final da “compra”, sair com mais dinheiro que usou para pagar. De acordo com Visconti (2017), é uma expressão cunhada pelo diretor, baseada nas pesquisas que ele fez sobre truques e trambiques em Buenos Aires. Muitas expressões usadas pelo diretor e roteirista Fabián Bielinsky são derivadas do *lunfardo*, um modo de expressão portenha (nome dado ao habitante nativo de Buenos Aires) que usa o jogo de palavras e a reversão de significados para marcar o pertencimento à comunidade. O *lunfardo* e o *cocoliche*, mistura do idioma *castellano* com italiano, são expressões típicas da cultura portenha que aparecem muito frequentemente em várias expressões culturais, como o Tango, as milongas o teatro de sainete, nas murgas e etc.

isso. Ele iria vender ao filatelista espanhol por um valor muito superior e dividir o dinheiro com todos. Dinheiro este que não existe, pois o banco está quebrado. Ao usar os duzentos e cinquenta mil dólares para comprar os selos, ele estaria transferindo a quantia devida aos seus irmãos, pela venda da herança, pois a vendedora dos selos é uma atriz que está participando do esquema; um ato de justiça.

As duas camadas narrativas se juntam e se tornam claras ao espectador nos momentos finais do texto fílmico. No momento posterior à tentativa de saque do dinheiro no banco, é feita a revelação do truque e dada a consciência geral do “golpe dentro do golpe”. Uma escolha de armado narrativo em forma de uma teia, com grande força na construção dos diálogos, que liga diretamente o texto fílmico de Bielinsky a uma tradição de filmes estadunidenses nos quais a temática do engano e da trapaça são motores centrais da narrativa. A transparência na condução narrativa, como afirma Bordwell (1996), liga o texto fílmico às estratégias do cinema clássico narrativo de ficção. Clareza nos três atos de construção do arco narrativo, forte construção dos diálogos, uso de planos e contra-planos para agilidade nas sequências e o desenlace claro com total consciência do espectador das modulações narrativas propostas.

Uma das leituras, por parte da crítica e por parte da comunidade acadêmica argentina, que pode ser vista como sintomática, sobre o filme dirigido por Fabián Bielinsky, foi a do despertar da falência do modelo de governo exercido pelo Presidente Carlos Menem (1989 – 1999), como se pode atestar em Aguilar (2010, 2015); Andermann (2015) e Visconti (2017). O atrelar de suas políticas aos preceitos do consenso de Washington fez com que o governo de Carlos Menem, também conhecido como Menemismo³⁴, ficasse fortemente caracterizado pelo neoliberalismo. É realmente muito marcante a sequência que Marcos vai ao banco descontar o cheque da grande armação da fraude esquemática da venda dos selos nove rainhas ao filatelista espanhol. O banco, da noite para o dia, declara a total impossibilidade de cumprir com os depósitos dos clientes, alegando uma total falta de fundos para os depósitos. Os diretores e diretoras do banco haviam fugido do país com o dinheiro dos poupadores. A relação com o *corralito*, momento do plano econômico levado a

³⁴ O nomear das políticas tomadas pelos presidentes como um sufixo – ismo, Menemismo, no caso do Carlos Saul Menem (1989-1999), Peronismo, no caso de Juan Domingo Perón (1946-1952; 1952-1955 e 1973-1974), Kirchnerismo, no caso de Cristina Fernandez de Kirchner (2007-2015) e Néstor Kirchner (2003-2007), é uma prática bastante comum na Argentina.

cabo pelo Ministro da Economia, Domingos Cavallo, no ano de 2001, durante o governo do Presidente Fernando de La Rúa (10 de dezembro de 1999 a 21 de dezembro de 2001), que, dentre outras medidas, estava a de limitar a retirada dos depósitos efetuados em dólares, durante a paridade um dólar/ um peso, para se evitar a quebra do sistema financeiro como um todo da Argentina, é inevitável. Mas, seria bastante simplista atrelar o texto fílmico, criado por Fabián Bielinsky, apenas a este fato. Há uma miríade de relações que podem ser traçadas, a partir da produção deste filme, dentre as quais podemos elencar: a intertextualidade com a filmografia estadunidense; a construção narrativa centrada na tessitura dos diálogos; a relação entre dinheiro e sujeitos e suas implicações para a construção de uma narração de uma comunidade imaginada; a busca pelo realismo reflexivo, no qual a reflexividade é um parâmetro tanto para a inclusão da visão de mundo do autor (referencial de construção reprimida ou sintomática) como para as questões de reflexo de aspectos sociais argentinos; a inclusão de marcas do neoliberalismo no espaço urbano da capital argentina; e a proposta de uma posta em cena que vai tematizar a transparência fortemente relacionada à narratividade clássica do cinema.

Como nos apresenta Andrés Fevrier (2016), podemos tomar desde a existência de certos truques, que Marcos e Juan/Sebastián fazem ao longo do filme, como base para a visualização de elementos intertextuais a outros eventos na narrativa. O truque da cena inicial consiste em dizer à operadora do caixa de um posto de gasolina que o troco está errado, confundi-la a ponto de ela entregar mais dinheiro do que devia. Uma das possíveis relações intertextuais, desde o ponto de vista da referência, é o que encontramos na relação com o filme *Lua de papel* (*Paper moon*, USA, 1973), dirigido por Peter Bogdanovich, não apenas nesta sequência mas também na que Marcos vai “ensinar” a Juan/Sebastián o truque da nota rasgada em um café da cidade. A cena tem referências muito fortes às que Bogdanovich elabora em *Lua de papel*. Os procedimentos de intertextualidade funcionam como um repertório de referencialidade que localiza o texto fílmico de Bielinsky em um grupo de filmes que tematizam a questão dos enganadores profissionais.

Outro momento que podemos nos referir é o jogo de três cartas que Juan/Sebastián participa com seu pai quando o visita na prisão. Esta sequência aparece de forma similar no início de *O magnífico farsante* (*The Flim-Flam Man*, USA, 1967), dirigido por Irvin Kershner. O jogo de cartas é uma ação de mediação de

personagens e funciona como indicativo de formas emocionais e de índole moral. Também nos leva à direção de imaginar que a tradição destes truques são passadas de pai para filho, abrindo uma suspeita quanto à existência de gerações de trambiqueiros que vão perpassando a vida na Argentina.

O vagar pela cidade e a construção de diálogos explicitando as artimanhas das execuções dos truques, presentes no primeiro ato de *Nueve Reinas*, também podem ser pensados em termos de intertextualidade, se tomamos outro texto audiovisual estadunidense, datado de 1971. A construção da posta em cena do vagar pela cidade aparece em *Os viciados* (*The panic at the Needle Park*, USA 1971), dirigido por Jerry Schatzberg, quando Al Pacino e Kitty Winn caminham pelas ruas de Nova Iorque dando a conhecer suas personagens, assim como Ricardo Darin (Marcos) e Gaston Puls (Juan/Sebastián).

Os exemplos supracitados de processos intertextuais, também identificados por Fevrier (2016), estão diretamente ligados à construção da posta em cena que vai definir um estilo para o filme, o qual o coloca numa série de textos fílmicos que trabalham a trapaça como forma de condução narrativa. Quando nos referimos à construção da posta em cena, estamos trabalhando em conjunto com o que David Bordwell (1996) preconiza como elementos essenciais para pensá-la. O referido autor explicita que: “Para mim, o essencial sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem, e atuação dos atores dentro do quadro” (BORDWELL, 1996, p 36). Uma das questões retiradas pelo autor da posta em cena é a movimentação da câmera. Para ele, é de outra ordem, mais relacionada a uma movimentação técnica de decisão da direção e fotografia, para dar conta de um melhor aproveitamento da posta em cena. Assim sendo, os aspectos intertextuais de posta em cena, aos quais nos referimos acima se atrelam às condições explicitadas por Bordwell.

Porém, ao associarmos *Nueve Reinas* com um conjunto de filmes estadunidenses, não se pode deixar de lado a inserção do texto fílmico no âmbito da transparência narrativa. Assim como a tradição clássica na narrativa cinematográfica, o filme joga com a transparência enunciativa. Segundo Gaudreault; Jost (2009), o termo enunciado “designa as relações que se estabelecem entre o enunciado e os diferentes elementos que constituem o quando enunciativo, a saber: a) os

protagonistas do discurso [emissor e destinatário(s)]; b) a situação comunicação (GAUDREAU; JOST, 2009, p. 58-59)". Seguindo este preceito, apesar de termos uma série de truques elaborados pelo diretor, o que se pode notar é uma situação de comunicação totalmente direta ao destinatário. O filme trabalha enquadramentos e sequências claras de plano e contra-plano com o clássico propósito de efeito de transparência narrativa, além do fato da construção do roteiro estar bem- marcada na construção dos três atos.

A transparência enunciativa pode ser lida como um sintoma que possui uma série de vetores associados. A adesão à narratividade clássica, como uma forma de comunicabilidade em uma sociedade imersa em discursos liberalistas, é uma estratégia de comunicabilidade apresentada pelo filme. Uma forma de narrar que opera na diegesis buscando maior potência na relação ficcional para armar um discurso reflexivo. A reflexividade está presente em vários aspectos da posta em cena, assim como nos diálogos trabalhados. É apresentada como um vetor de potência do ficcional para tentar tocar o real, ou para dar conta de uma alusão às ideias do diretor sobre a sociedade argentina.

Que sociedade é esta que está presente no filme *Nueve Reinas*? Alguns aspectos são notáveis, como o acúmulo de marcas transnacionais que aparecem nas ruas de Buenos Aires: *Esso*, *Telefónica* e a cadeia de hotéis *Hilton*, as quais tematizam a presença de grupos empresariais transnacionais. Na narração fílmica, a figura do empresário espanhol filatelista, que será alvo do esquema de vendas dos selos, pode abrir para a alusão às constantes privatizações realizadas no menemismo, dentre as quais muitas das empresas estatais foram compradas por capital espanhol. Como forma de exemplo, podemos citar a empresa telecomunicacional *Telefónica* e a empresa *Marsans*, que adquiriu a *Aerolíneas Argentinas*, as quais são pertencentes a duas áreas bastante simbólicas no mundo globalizado. Ainda podemos pensar quanto a este fato em uma abertura para a tematização do aspecto colonial/pós-colonial. A personagem do espanhol, como alvo da trapaça e como envolvido no esquema, também pode aparecer como elemento de leitura para questões coloniais/pós-coloniais e por que não dizer neocoloniais, se considerado o ponto de vista de uma nova circulação de capitais e aquisições no interior da antiga colônia. Temos um conjunto de elementos que narram uma sociedade imersa em questões próprias da

globalização econômica, assim como em questões coloniais/pós-coloniais e neocoloniais.

A sequência das atividades dos enganadores ocorre do seguinte modo: o primeiro truque é realizado na loja de conveniência de um posto de gasolina; o segundo truque é um esquema de enganar uma senhora, da terceira idade, já aposentada; o terceiro esquema consiste no engano de outro trabalhador, em sua função, trata-se de um garçom em uma cafeteria; e o quarto e grande truque se dá no seio de um hotel de luxo, local onde a irmã e o irmão caçula de Marcos trabalham, mas, desta vez, o alvo é um filatelista e milionário espanhol. Os truques são armados em contato com camadas vulneráveis da sociedade: trabalhadores, ainda que trabalhando para companhias transnacionais (neste caso, um posto de gasolina da marca Esso e um hotel da cadeia Hilton), e aposentados são a marca da vulnerabilidade impressa por Bielinsky. Seria como se o autor dissesse que estes são os grupos sociais que, em relação às trucagens, sejam elas da índole política ou econômica, são os mais susceptíveis nesta sociedade. Neste sentido, impressiona o número de palavras que o personagem Marcos usa para descrever ladrão no minuto 25 do filme: “descuidistas, culateros, abanicadores, galos ciegos, biromistas, boqueteros, garfios, pungas, escruchante, arrebatadores, mostaceros, mecheros, lanzas, bagalleros, pesqueiros, filo”. A posta em cena é instigante, os atores caminham pelas ruas centrais de Buenos Aires e Marcos vai apontando para Juan/Sebastián as pessoas nas suas atividades, supostamente trapaceando. Dentre as terminologias usadas, estão muitas palavras do *lunfardo*³⁵ delimitando um círculo tradicional das culturas do rio de La Plata, outro gesto de reflexividade naquilo que o autor imagina de sua comunidade.

Outra cena na qual podemos encontrar elementos de reflexividade é no minuto 81 do filme. Estando no banheiro do hotel, Marcos elabora um pensamento: todos são movidos pela racionalidade econômica e tudo é uma questão de valores financeiros a serem apresentados. Transcrevemos o diálogo no seu idioma original:

³⁵ Um conjunto de gírias usadas predominantemente por imigrantes italianos e espanhóis de classe baixa no delta do rio de La Plata. Seu uso se torna bastante comum em cidades como Buenos Aires e Montevideu gerando um código de pertencimento fortemente arraigado na cultura do tango e das milongas.

(Marcos) – Si fuera cualquier otra nena tendría cincuenta argumentos para convencerla. Pero la nena no, la nena... es otra cosa.

(Marcos)– No lo va a agarrar Valeria.

(Juan/Sebastián) – Y vos qué sabés.

(Marcos) – Por lo que vi hasta ahora, no...

(Marcos) – Te gusta, pelotudo. Te vi cómo la mirabas, y seguro que te crees que es santa Juana. ¿No viste cómo mueve el culo?... No hay santos... Lo que hay son tarifas diferentes... ¿Y vos? ¿Te gustan los tipos? Quiero decir, ¿cogerías con un tipo?

(Juan/Sebastián) – No, no.

(Marcos) – ¿No cogerías con un tipo si yo te ofreciera diez mil dólares?... Diez mil, buena guita.

(Juan/Sebastián) – No, no.

(Marcos)– ¿Y si te diera veinte mil? Guita de verdad, toda para vos...

(Juan/Sebastián) – ...

(Marcos)– ¿Cincuenta mil?

(Juan/Sebastián) – ...

(Marcos)– Quinientos mil.

(Juan/Sebastián) – ¿? Con cara de que lo aceptaría

(Marcos)– ¿Te das cuenta? Putos no faltan; lo que faltan son financistas.

O que se coloca em cheque no diálogo transcrito é a capacidade dos indivíduos em transpassarem suas performatividades, sejam elas morais, culturais, ou sexuais, em prol de sua racionalidade econômica. Marcos aumenta os valores para convencer a Juan que ele seria capaz de fazer sexo com homens, ainda que não tenha desejo, de acordo com a quantia apresentada, chegando, ao fim, a dizer que a falta é movida pelo desejo racional financeiro e, se temos financiadores para este desejo, tudo será locupletado.

São pontos que Osvaldo Pellettieri (2003) apresenta na tradição de um tipo de dramaturgia presente em Buenos Aires, entre 1944 e 1976. A presença de uma personagem “*embrague*”³⁶ que apresentaria toda a visão de mundo do autor. Neste

³⁶ Em tradução literal, seria “personagem- embreagem”. Segundo Pellettieri (2003), estas personagens são chaves no sistema actancial para a identificação do que Bordwell (1995) chama de construção referencial ou sintomática. Lugar de fala do autor na obra, onde ele identifica a sua visão de mundo na narração. Pellettieri (2003) afirma que é uma forma tradicional na dramaturgia argentina, principalmente

sentido, a personagem Marcos, em vários momentos, apresenta as características definidas por Pellettieri (2003), para evidenciar o discurso de visão de mundo de Bielinski, estimulando a inserção em uma tradição do realismo reflexivo teatral, o qual encontra-se presente na dramaturgia portenha do período citado.

2.2.1.1 O sistema bancário e o prenúncio do *debacle social*

Voltando a mencionar a sequência na qual a personagem Marcos vai ao banco para descontar os quatrocentos e cinquenta mil dólares resultantes do esquema de fraude dos selos, retomamos a questão de um prenúncio do que estava por vir na sociedade argentina. Como já dito anteriormente, muito se fala sobre este ponto (Aguilar, 2010, 2015; Wolf, 2016; Frevier, 2016; Visconti, 2017), bem como faz-se alusão a ele como uma sequência que prenuncia os levantes sociais decorrentes do *corralito* de 2000/2001. Há, sem dúvida, similaridades nas imagens que já ficaram canonizadas da convulsão social na Argentina de dezembro de 2001, porém, passados os anos e as distintas formas de se associar a este fato, evocaremos o que Svampa (2012) traz no capítulo 8, intitulado *Réquiem para el ahorrista argentino*.

Svampa (2012) reflete sobre um conjunto social que foi diretamente afetado na crise de 2001, os poupadores. Este grupo social foi o que mais se viu impactado pelo fim da convertibilidade e o sequestro dos depósitos realizados em dólares nos bancos da Argentina. A autora acentua o caráter depreciativo com que este termo foi cunhado pela esquerda progressista, a qual alegava ser este um grupo de membros de classe média que, no momento no qual seu bolso foi atingido, tomou o espaço público com protestos, realizou painéis e chegou a certo nível de violência, tendo destruído algumas das instituições bancárias sediadas no país. Percebe-se que há um desconforto em se falar sobre este grupo social tanto do ponto de vista das elites financeiras como da esquerda progressista. Svampa (2012) disserta que a mídia rapidamente assumiu o discurso dos poupadores, como também a futura demonização do termo, o qual chegou a ser visto como pejorativo pela sociedade

entre 1944 e 1976, para armar o discurso de uma realidade da sociedade da comunidade imaginada na visão do autor.

argentina. A questão negativa estava relacionada ao fato de este grupo não ter uma pauta social universalista e, sim, uma pauta personalista no interior do racionalismo econômico. A autora sugere que, ao longo dos anos, este termo evoluiu para *vecinos* (vizinhos), o qual, curiosamente, foi bastante usado no processo eleitoral de 2015, pelo vencedor do pleito para presidente, Mauricio Macri. Ambivalências que podemos encontrar entre a potência do racionalismo econômico, o momento de ruína de um sistema baseado nos preceitos do Consenso de Washington e a condição de coletividade da comunidade imaginada.

Esse é um grupo social, o qual podemos relacionar aos que estão na sequência do desconto do cheque por parte de Marcos. Uma massa de membros da classe média que se acumula perante um banco que declara falta de liquidez “da noite para o dia”. Marcos foi um dos únicos a entrar e falar com o seu conhecido no interior do banco, o qual passou da feição de preocupação para a feição de escárnio, pois ele havia sido vítima de algum esquema de Marcos no passado. Estavam postas as relações e o mais intrigante é podemos vislumbrar que em uma possível leitura da reflexividade posta por Fabian Bielinsky, possamos estar diante de um gesto de cena que nivela o discurso dos poupadores com o dos trambiqueiros. Ao longo do texto fílmico, os espaços públicos estavam preenchidos por transeuntes que afirmavam a condição de Marcos e Juan/Sebastián, de se perceberem como “apenas mais um” no seio daquela comunidade. Nesta sequência, Marcos também se tornava “mais um”, a partir do ponto de vista da falta de possibilidade do banco em cumprir com os depósitos. Neste sentido, pode-se dizer que Fabián Bielinsky nivela os poupadores com os trambiqueiros usando do procedimento de coletividade com a presença dos corpos: os poupadores são performáticos e estão furiosos, não sabemos a índole de seus depósitos, legais ou não. Marcos também é performático e está furioso, uma estratégia de reflexividade do diretor para mimetizar os trambiqueiros e os poupadores dentro do pejorativo da sociedade Argentina.

Podemos relacionar os poupadores como um sintoma de uma forma de imagem-povo. Claro que esta imagem-povo se potencializa na dimensão relacional direta com a sociedade argentina, a partir dos acontecimentos de 2001, e se concentra principalmente nas camadas de classe média do país. Nesse aspecto, esta imagem-povo está como fundo, gerando uma potência para se pensar a forma, quando relacionamos com os poupadores mencionados por Svampa (2012). A través do modo

narrativo, vinculado diretamente com a narratividade clássica, os procedimentos relacionados ao realismo reflexivo alcançam um significado potencial pós 2001, trazendo à tona a ligação direta do texto fílmico com um conjunto social poupador e que foi defraudado pelo sistema bancário e econômico nacional.

2.2.2 Formas sociais na imageria: a ambiguidade em *Pizza, birra, faso* (1998).

O texto fílmico *Pizza, birra, faso* (1998), dirigido por Bruno Stagnaro e Adrian Caetano, é comumente tido como parte importante do processo inaugural do chamado *Nuevo Cine Argentino* (NCA) nos anos 1990/2000. Em termos de sinopse, apenas a título de informação, trata-se da personagem El Cordobés e sua namorada grávida, Sandra, a qual vive com três amigos, entre eles, Pablo, na mesma casa. Um grupo composto por jovens excluídos do processo formal de educação e trabalho. Tais jovens pululam por Buenos Aires vivendo do roubo, porém, sempre dependentes de alguém para realizá-lo. Este alguém, contudo, tira deles a maior parte do roubado, o que serve de mote para a trama. É um filme que retoma a questão de uma juventude perdida nos meandros sociais e econômicos da nação.

Há uma discussão sobre o nome deste momento da cinematografia argentina (NCA), visto que se assemelha em profundidade aos novos cinemas dos anos 1960. O processo de proximidade e distanciamento de características dos dois momentos da cinematografia argentina (1960 e 1990) é bastante possível e, de certa forma produtivo, o que levou o crítico e pesquisador argentino Fernando Martín Peña a se dedicar à elaboração de uma compilação sobre os dois momentos, com entrevistas, críticas e textos variados, como mencionado anteriormente nesta tese. Neste trabalho de Peña (2003), podemos atestar os possíveis giros na questão da produção, da estética e das políticas das imagens dos dois momentos. Peña (2003) minuciosamente nos revela a admiração por parte dos diretores dos filmes dos anos 1990 pelos diretores dos anos 1960 e suas obras. Uma fonte de possíveis ressemantizações no processo de realização de imagens e textos fílmicos ampliando o escopo de repertório de imagens da cinematografia argentina.

Nesse trabalho, Peña ressalta a questão do realismo presente no filme:

Pizza, Birra Faso será lembrado por vários motivos. O mais superficial é o seu tom coloquial, seu retrato preciso de personagens que qualquer espectador poderia reconhecer, ainda que somente de vista. Através de suas observações, seus ambientes e esses personagens, o filme se distanciou dos seus contemporâneos e alcançou uma impressão de realidade muito mais intensa que aquela que o público daquele então estava acostumado (PEÑA, 2003, p 191).³⁷

Se pensarmos no momento anterior àquele do surgimento do NCA, é muito visível a mudança nos procedimentos fílmicos usados. Filmes como *La historia oficial* (1985), dirigido por Luis Puenzo, *Camila* (1984), dirigido por Maria Luisa Bemberg, e *Hombre mirando al sudeste* (1986), dirigido por Eliseo Subiela, são materiais paradigmáticos de um momento anterior; o realismo e o coloquialismo que Peña se refere é uma das marcas mais notáveis do câmbio de procedimentos fílmicos. A força deste realismo e coloquialismo aproxima-se de uma forma de narrar a nação inserida em outro regime ficcional, o qual se encontra com a potencialidade documental na criação da posta em cena e movimentos de câmera. A referência à potência do realismo na construção da posta em cena nos remete diretamente a filmes da geração de 1960, tais como *Crónica de um niño solo* (1965), dirigido por Leonardo Favio, e *La hora de los Hornos* (1968), dirigido por Pino Solanas e Octavio Getino. Também ao documentário *Tire Die* (1960), dirigido por Fernando Birri. O que nos interessa aqui é o ponto de convergência entre as possibilidades de acercamento (que em si mesmo já implica o distanciamento) de elementos, como a abertura para o realismo, presente no repertório de imagens em movimento disponíveis, principalmente dos anos de 1960, ao que chamaremos de imageria. Neste sentido, a imageria engloba uma série de imagens que vão se relacionar formando uma rede discursiva sobre um determinado evento ou determinado momento. Aqui relacionamos com Rancière (2012) e todo o regime de *imageité*, que vem a ser o regime das relações entre elementos e funções, tomando a relação das gerações 1990/1960, no cinema, como centro. O regime de *imageité* vai ser condizente com um grupo de ações que, como define o autor em questão: “São operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e seu efeito, que produzem e frustram expectativas” (RANCIÈRE, 2012, p. 13). É neste jogo intrínseco da imageria produzida pela Argentina nos anos de 1960, e que nos anos de 1990 é retomada e ressemantizada,

³⁷ Original em Espanhol (Tradução do autor).

seja como ponto de partida referencial, seja como modelo intertextual, ou apenas como referência nostálgica de modos e temáticas de produção no cinema, que vamos encontrar relações entre a proposta de Adrian Caetano e Bruno Stagnaro para a construção de seu filme.

O que nos interpela é um possível tangenciamento da presença de certas formas sociais na imageria, neste caso, de um grupo de jovens “excluídos” e da problematização da produção dessa imageria e sua relação com o nacional. No que tange ao regime de *imageité*, o filme *Pizza, birra, faso* é um exemplo neste conjunto que se relaciona diretamente com processos sincrônicos e anacrônicos da cinematografia argentina. Tomaremos a geração de 1960 como parte integrante desse tipo de imageria (processos diacrônicos), refletida em processos ressemantizados nas imagens em movimento dos anos de 1990 (processos sincrônicos).

2.2.2.1 O tautológico e o alegórico

Emmanuel Alloa (2012), na introdução do livro organizado por ele, tematiza a ontologia da imagem e nos sugere um paradigma interessante entre as teorias da transparência e da opacidade, o que nos instiga a pensar no processo relacional e direto com o trabalho de Ismail Xavier (2005), no campo das teorias das imagens em movimento. Em ambos os trabalhos, notamos o impulso de uma arqueologia de estudos sobre a ontologia das imagens. A proposição de Alloa se constitui no trânsito entre a opacidade e a transparência chegando a enunciar que:

A imagem será pensada sucessivamente na transitividade transparente e na sua transitividade opaca, sucessivamente como janela e como superfície impenetrável, como simples alegoria (“allos agoreúein”, diz o Outro) e como tautologia (“tautó légein”, diz o mesmo) (ALLOA, 2015, p. 14).

Na articulação entre janela e superfície impenetrável é que encontramos a abertura para o embate de modos e maneiras de existência das imagens e suas leituras. Neste sentido, há toda uma tematização das teorias do cinema que são atravessadas pelas questões alegóricas e tautológicas da imageria. O trabalho de Xavier (2005) apresenta uma série de teorias que transitam entre a opacidade e a transparência, e por este caminho, e por trabalhar com a ideia que a imagem é

transparente e opaca ao mesmo tempo, assumimos o duplo caráter tautológico e alegórico como formas intrínsecas da imageria.

Alloa (2015) propõe um caráter iminente, de um nem aqui nem em outro lugar, uma não presença e não ausência que se articularia em termos de suspense no devir. Uma suspensão que ressoa nos postulados de Blanchot (1987) com o que o autor chama de estranheza cadavérica:

(...) a estranheza cadavérica fosse também a da imagem. Aquilo a que chamamos despojos mortais escapa às categorias comuns: algo está diante de nós, que não é bem o vivo em pessoa, nem uma realidade qualquer, nem o mesmo que era em vida, nem um outro, nem outra coisa (BLANCHOT, 1987, p. 257.258).

A dualidade da presença da estranheza cadavérica é um chamamento para processos de leitura das imagens conferindo a ambiguidade e revelando o sintoma como meio de transitar na imageria. Este trânsito nos é importante para podermos pensar nas ambiguidades existentes no texto fílmico de Bruno Stagnaro e Adrian Caetano. A constatação de procedimentos relacionados às obras de não ficção em uma obra de ficção já nos sugere o trabalho de ambiguidade desde o processo de construção fílmica. Os movimentos de câmera que apresentam a instabilidade de uma câmera na mão, os enquadramentos que variam em sua composição do grupo social e do entorno do grupo social, com planos fechados, a apresentação das personagens de forma empática e de entrada no cotidiano delas podem exemplificar este caráter de mescla de procedimentos do documentário e do ficcional. Este procedimento ressalta a estranheza de se lidar com imagens em movimento que partem, desde a sua concepção, ao modo de um presente ausente. É como se os diretores elaborassem um estar lá, não estando lá. Momentos em que se misturam os aspectos tautológicos aos aspectos alegóricos.

Este caráter ambíguo se traveste na conformação da posta em cena que vai imprimir suas marcas nas imagens produzidas. A construção do espaço do táxi e as imagens produzidas por esta posta em cena abre o campo para pensarmos no jogo entre o tautológico e o alegórico. Numa observação mais direta, vemos as personagens El Cordobés e Pablo realizarem seus assaltos aos passageiros de corridas de táxi. Os procedimentos fílmicos, como a inscrição de uma câmera com movimentos abruptos, enquadramentos entre primeiro plano e plano médio, cenas gravadas em ambiente externo, em pleno engarrafamento na cidade, e os diálogos

armados de maneira curta e direta nos remetem a uma “documentação” do fato e uma possível inscrição das imagens no âmbito do estamos lá, como diria Gaudreault e Jost (2009). Esta composição do ficcional é que nos propicia a abertura da janela para a conformação de uma alegoria maior do texto fílmico. Grupos sociais que estão trabalhados na lógica da precariedade em um momento de capitalismo avançado. Aqui nos abre o sintoma para podermos pensar na composição do social presente nestas imagens.

Gonzalo Aguilar (2010) ressalta o caráter de nomadismo e acentua a presença dos não lugares, remetendo diretamente ao trabalho de Marc Auge (2012). Aguilar (2010) se refere às construções da posta em cena realizadas nas autopistas e nos táxis, como espaços de tematização social de grupos que se apoiam em uma ideia de nomadismo (ainda que dentro do espaço urbano), para caracterizar toda uma inserção política e social no capitalismo avançado. Para este grupo resta apenas se inscrever em imagens contidas em uma posta em cena do não lugar, elevando ao tom alegórico de autorização da sua presença em imagens que se relacionam ao não lugar.

O táxi e as imagens geradas que circunscrevem este espaço abrem para a ambiguidade presente tanto na imagem como na construção social e na leitura destas imagens. Evocando o título do filme, temos a articulação de um armado léxico desta ambiguidade que estamos tematizando. Há um jogo léxico que vai se inscrevendo nas imagens. Pizza é bastante claro, mas *birra* é uma forma de dizer cerveja bastante usada no linguajar de rua na Argentina, assim como *faso* que significa cigarro. O crescendo do léxico do título em termos de usos de uma linguagem de rua se acomoda nos procedimentos da criação imagética que nos proporciona Stagnaro e Caetano. Os diretores se propõem a trabalhar com a latência de uma imagem das ruas.

Bastante problemático circunscrever os paradoxos da imagem dentro do nacional visto que, em épocas de capitalismo avançado, as porosidades das fronteiras das nações se aprofundam. Retomando a Aguilar (2010), ele aponta o caráter relacional com o sistema de porosidade das fronteiras do nacional, quando tematiza que um grupo proeminente dos textos fílmicos do NCA está sob uma lógica das diásporas e do capital transnacional, dentre eles, *Mundo grúa* (1999), dirigido por Pablo Trapero, *Bolivia* (2001), dirigido por Israel Adrian Caetano, e *Pizza, birra, faso*,

entre outros. Ele afirma que: “Nos filmes que retratam personagens que estão fora do social, o primeiro que surpreende é o vínculo entre a cultura global do cinema e uma idealização do popular, que vem de outros tempos”. (AGUILAR, 2010, p. 43).³⁸

Esta idealização toma uma forma bem particular no que tange aos filmes mencionados. Uma série de elementos dos textos fílmicos mencionados por ele é trabalhada em um eixo do não lugar apresentando um grupo do povo socialmente marginalizado. Aguilar sublinha a relação de aparecimento neste conjunto de imagens com o Menemismo dos anos de 1990 e a forte influência de preceitos neoliberais.

O interessante de se notar é que o filme de Stagnaro e Caetano fala do processo relacional do panorama social, durante o período governado por Menem, pelo lado de fora. São vários elementos para poder pensar esse lado de fora. Os diretores não estão tematizando a possível bonança financeira, dada pela paridade de 1 dólar igual a 1 peso. Pelo contrário, eles falam de um grupo de jovens que se vê e é visto à margem dos processos de consumo e de inserção no mercado laboral. É o lado de fora, assim como a imagem do obelisco, elemento simbólico para a identificação da cidade de Buenos Aires, como o Cristo Redentor é para o Rio de Janeiro; visto por dentro, sujo, mal-habitado e a serviço de um grupo de excluídos. A ambiguidade posta é que, ao falar dos excluídos, ao mostrar imagens de um grupo que se relaciona com a imageria também trabalhada nos anos de 1960, os diretores falam do que está dentro. Do expectador, classe média, que está inserido no processo neoliberal e paga uma entrada para ir ao cinema ver uma “aventura” (ou desventura) dos excluídos.

A ambiguidade da estranheza cadavérica de Blanchot (1987) e o entre a opacidade e a transparência de Alloa (2015) se potencializam na leitura deste conjunto de imagens e a possibilidade de tematização das formas sociais nesta imageria. Uma potência do social que atravessa as imagens em relações que vão além da questão da representação. Não se trata apenas de processos de “representação” de um grupo social, trata-se de uma inserção em uma imageria singular na questão cinema, imagens que tentam captar a potência de uma tematização social do popular, em procedimentos próprios. Neste sentido, referir-nos novamente à questão da relação entre tautologia e alegoria no filme, a qual é premente. O filme parte de uma lógica

³⁸ Original em Espanhol (Tradução do autor).

tautológica na construção das imagens do grupo nômade urbano, tomando já um conjunto de imagens midiáticas anteriores como referentes. É nesta mesma operação que abre para a alegoria de uma sociedade na qual a fuga final para o exterior é o destino mais provável na tese da exclusão provocada pelo período neoliberal. A saída apresentada pelos diretores é a morte ou a fuga para o território estrangeiro. Desta forma, considerando os procedimentos adotados pelos diretores, temos a tautologia e a alegoria caminhando juntas para a construção da narrativa do nacional.

Para continuar a questão do nacional no filme *Pizza, bira, faso* é importante retomar alguns pontos relacionados à questão do NCA e às formas de financiamento e produção de filmes. O Cinema produzido na Argentina, durante os anos de 1990, seguiu uma dinâmica de produção de imagens e conteúdo bastante particular, se levarmos em conta o período de governo do Presidente Carlos Menem (1989-1999). Enquanto havia uma crescente privatização e “estrangeirização” das empresas e órgãos relacionados à comunicação de massas, e por que não dizer da economia como um todo, o cinema passava por um caminho distinto. Em 1994, foi sancionado um marco normativo de fomento e de proteção à “indústria” nacional do cinema. Como nos afirma Santiago Marino (2014),

(...) o processo se enquadra em uma nova etapa relativa à produção cinematográfica nacional. A década de noventa implicou em uma série de transformações muito importantes em termos tecnológicos e, desde 1991, com a conversibilidade peso-dólar se deu uma renovação importante de equipamentos. Depois da sucessão de diferentes diretores no Instituto de Cine, sem poder resolver os problemas da indústria, a reforma da Lei de fomento do cinema, em 1994, transformaria a realidade definitivamente (MARINO, 2014, p. 75).³⁹

Nota-se que ocorreu um crescimento expressivo da produção de filmes na Argentina, como aponta Octavio Getino (1998), a partir das medidas tomadas de fomento e proteção do cinema produzido no país. Desta maneira, podemos ressaltar a renovação de equipamentos para produção de filmes, o fomento e proteção da cinematografia e um momento sócio, econômico e político que gerava um ambiente novo de produção de imagens para cinema.

Podemos derivar uma série de perguntas sobre esse novo ambiente. Como esse panorama está presente nas imagens produzidas na cinematografia? Há um vínculo de responsabilidade de produção dessas imagens com o Estado, visto que o

³⁹ Original em Espanhol (Tradução do autor).

dinheiro é predominantemente via fomento estatal? Perguntas bem ingênuas sobre as quais poderíamos pensar, como nos diz Didi-Huberman na abertura do texto *Devolver uma imagem*: “As questões mais ingênuas escondem, muito frequentemente, todos os seus recursos para provar a real complexidade das coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 205).

O que podemos afirmar é que, de uma maneira ou de outra, este ambiente de produção tangencia com o modo de realização e circulação dessas imagens, afetando a forma de construção da narração do nacional. Como, por exemplo, na questão técnica, novos equipamentos, sem dúvida, modificam a maneira de confecção das imagens. Esta maneira pode se relacionar com a questão estética: novos equipamentos, novas possibilidades de realização de imagens.

Já o campo de uma inscrição nas imagens de marcas de um devir é o que nos cabe tentar visualizar e tematizar. *Pizza, birra, faso* está exatamente no seio do que Didi-Huberman (2015) tematiza quando traz Adorno (2002) para o seu texto. Seu modo de produção está vinculado a uma ideia de indústria cultural, salvaguardada, protecionista e com intenções de ser competitiva em mercados. Nessa condição, não podemos nos esquivar do fato de haver uma diferença no modo de tematizar o nacional em um contexto competitivo internacionalmente. Por mais que o texto fílmico de Caetano e Stagnaro fale de uma Argentina dos excluídos, a relação com a possibilidade de circulação internacional está impregnada no seu fazer. Desde o capital inicial para a sua realização, *Hubert Bals Fund*, de Rotterdam, na Holanda, por exemplo, até as formas de circulação posterior em festivais e telas internacionais.

Aqui as imagens são devolvidas, para fazer alusão ao texto de Didi-Huberman (2015), com uma relação de *Copyright* que traz consequências na circulação e exibição, porém distintas das formas hegemônicas de circulação de produtos realizados para grandes audiências. Os modos de financiamento e produção das imagens não dependem totalmente do capital privado e nem têm a grande necessidade de remuneração deste capital, o que nos leva a afirmar que os modos de devolução destas imagens, e no caso analisado do texto fílmico de *Pizza, Birra, Faso*, são de outra ordem, distinta da trabalhada por Didi-Huberman (2015), no caso, Harun Farocki/Jean-Luc Godard. Não se processam no seio de uma montagem de imagens de arquivo, como usa Farocki. Pelo contrário, as imagens de *Pizza, Birra,*

Faso podem ser lidas como uma conformação de imagens em movimento ficcionais que agenciam, na imageria relacional do cinema dos anos de 1960 com 1990, a possibilidade de se tornar “arquivo” ficcional, um texto com potência para se pensar o histórico. Estaria mais próximo de um impulso de pós-produção em conjunto com outros textos fílmicos dos anos de 1990 para a conformação de um arquivo do *NCA*. Estaria, sim, um pouco mais próximo do exemplo de Godard, se tomamos a seguinte fala de Didi-Huberman:

Godard sempre reforça aquilo que mostra. Farocki enfraquece o que mostra. Godard atravessa a grande história da arte (...). Enquanto Farocki interroga o subterrâneo da história das imagens e nos faz entrar na ponta do pé no atelier de um embusteiro ou na torre de controle de um funcionário do tráfego urbano. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 221).

Claro que os procedimentos fílmicos de Stagnaro e Caetano são distintos dos de Godard e Farocki, mas esta afirmação de Didi-Huberman (2015) coloca duas tradições do fazer cinematográfico em evidência: uma que está imersa na tradição de uma historiografia do cinema que coloca Nouvelle Vague em um lugar importante (a política de autores no cinema e ela). Outra é uma questão de cineastas que têm outro tratamento com a imagem e, por que não dizer, outra relação com os movimentos contidos em uma historiografia canônica do cinema.

Stagnaro e Caetano reforçam o que mostram, contudo, no jogo entre o tautológico e o alegórico. De certa maneira, eles atravessam a cinematografia argentina reverenciando o cinema dos anos de 1960 e apresentando um nacional que toca nas questões sociais dos excluídos, como forma de ampliar o discurso do nacional. Assim, no que concerne a tais aspectos, podemos dizer que está mais próximo ao “esquema Godard”, usando os pressupostos de Didi Huberman (2015), que próximo ao de Farocki, porém, seguindo outra ordem de produção, diferindo imensamente da ordem de produção, circulação e exibição de Godard. A questão para se considerar sobre o que, teoricamente, Didi-Huberman (2015) pensa com a responsabilidade da devolução das imagens é para ressaltar que o filme *Pizza, birra, faso* retorna suas imagens na lógica de circulação transnacional de um circuito restrito de exibição, apresentando outra forma de ambiguidade entre o narrar o nacional para um território e/ou narrar o nacional para o contexto transnacional.

Aqui nos encontramos com uma maneira de narrar a nação plena na sua ambiguidade. Nesta maneira encontramos uma imagem-nação que se relaciona de

forma dupla, procedimentos ambíguos que dão a dimensão dos duplos na narração do nacional. Uma nação exposta a suas fraturas sociais e nômade no interior de seu próprio território, um encontro que tende a colocar a imagem-povo como forma e fundo ao mesmo tempo. A forma se relaciona aos movimentos de desenvolvimento do arco narrativo do filme, as desventuras são presentes no fato de ser um povo que conduz e é conduzido às suas desventuras. Fundo, quando dentro da posta em cena as imagens relacionadas ao elemento dos excluídos sociais se mesclam com a cidade, como cenário, como no caso do obelisco. Procedimentos fílmicos que ressaltam a potência do documental dentro do ficcional; o nacional entre as formas de narrar de uma tradição de imageria da cinematografia nacional argentina e as propostas de uma transnacionalidade, seja nos aspectos de produção das imagens, seja nos aspectos de circulação; são exemplos de como a ambiguidade está posta neste texto fílmico. Não podemos nos esquecer de mencionar o procedimento de abordar temas da sociedade em tempos neoliberais, por meio de uma malha de excluídos, uma forma de falar de “fora” para “dentro” do processo neoliberal dos anos de 1990.

2.2.3 *Garage Olimpo (1999): rastros e reconhecimento na imageria da ditadura argentina.*

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal como de fato foi”. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela lampeja no momento de um perigo (Tese 6, **Sob o conceito de história**, BENJAMIN, 2012, p. 243).

A cinematografia argentina articula uma longa série de filmes que abordam o tema das ditaduras em seu território em um processo no qual são realizados textos fílmicos com distintos procedimentos e abordagens. Não sendo exaustivos com relação à lista de filmes que tematizam a questão, e trazendo filmes que em sua maioria foram produzidos pós-redemocratização de 1983/1984, podemos citar distintos procedimentos fílmicos existentes em películas como: *No habrá mas penas ni olvido* (1983), dirigida por Hector Olivera; *La historia oficial* (1985), dirigida por Luis Puenzo; *La noche de los lapices* (1986), dirigida por Hector Olivera; *Un muro de silencio* (1993), dirigida por Lita Stantic; *Buenos Aires vice versa* (1996), dirigida por

Alejandro Agresti; *Kamchatka* (2002), dirigida por Marcelo Pineyro; *Los rubios* (2003), dirigida por Albertina Carri; *Crônica de uma fuga* (2005), dirigida por Israel Adrian Caetano; *O Olhar Invisível* (2010), dirigida por Diego Lerman; *Infância Clandestina* (2011), dirigida por Benjamín Avila; entre outros.

Garage Olimpo (1999), dirigido por Marco Bechis, faz parte desta série de filmes que tematiza a ditadura argentina. Trata-se de um grupo de filmes em constante busca da questão da memória – o qual nos remete aos procedimentos de cavar e escavar constantes, presentes na filosofia de Walter Benjamin, como está articulado no trabalho de Gagnebin (2012) – formando um conjunto de imagens-nação para debater a questão. A contínua aparição da ditadura na filmografia argentina pode ser lida neste contexto da escavação constante de um momento histórico na evocação da memória de um passado (para se pensar o presente e o futuro) e de uma marca no devir argentino.

Na sinopse, o texto fílmico de Marco Bechis trata do sequestro e tortura da professora Maria, militante da esquerda, atuante em comunidades pobres, e da tematização de outra personagem de vida dupla, Felix, torturador e “bom cidadão”, um dos representantes do aparato do terrorismo do Estado. O título faz referência a um centro clandestino de detenção que se localizava na cidade de Buenos Aires.

Pensar nessa série de textos fílmicos que tematiza questões tão diretas sobre um momento no devir argentino nos abre para relacionar a memória e o esquecimento, assim como a(os) narração/procedimentos fílmica(os) e a história, dentre as outras várias possibilidades. É como se esse grupo de películas estivesse, ao mesmo tempo, (re)encenando, rememorando e (re)criando procedimentos.

Paul Ricoeur (2007) estabelece um profundo caminho para a tematização do esquecimento passando pela categoria do rastro. Ele inicia com a distinção de três espécies de rastro, a saber: rastro escrito, rastro psíquico e o rastro cerebral, cortical. Essa articulação dos rastros serve para tematizar as duas figuras do esquecimento apresentadas por ele, o esquecimento pelo apagar dos rastros e o esquecimento de reserva. Uma questão que salta, ao debruçar sobre o texto de Ricoeur e toda essa articulação, são os movimentos do reconhecimento existente na articulação entre rastro, esquecimento e memória. Primeiro pensamos em movimento, pelo caráter ativo da potência existente no reconhecimento, não como lampejos que acontecem

ao dissabor do tempo/espaço, mas, sim, como ações que acontecem com os movimentos do tempo e espaço. Uma forma ativa do reconhecimento e de ativar o reconhecimento. O autor afirma que:

A experiência-chave, como acabamos de dizer, é a do reconhecimento. Falo dele como de um pequeno milagre. De fato, é no momento do reconhecimento que se considera a imagem presente como fiel à afecção primeira, ao choque do acontecimento (RICOEUR, 2007, p. 426).

O reconhecimento está associado às impressões-afecções que, como o autor diz, seria o “milagre de uma memória feliz” tanto para a identificação do sujeito como para a sua inserção como sujeito político. Não em um sentido ingênuo de que todas as memórias são felizes, mas, sim, como sobrevivência de uma memória diante da potência do esquecimento.

Gostaríamos de pensar os textos fílmicos que se relacionam com a memória da ditadura argentina como sintoma de um grande conjunto de rastros que vai ativar o reconhecimento, e metaforicamente conformar imagens-nação. Retornando ao evento sempre que acionado, sempre em constante movimento no campo da memória, este conjunto de filmes se relaciona articulando todo um discurso sobre a relação ditadura e nação. Como Ricoeur mesmo afirma:

De muitos modos, conhecer é reconhecer. O reconhecimento também pode apoiar-se num suporte material, numa apresentação figurada, retrato, foto, pois a representação induz a identificação com a coisa retratada em sua ausência (...) (RICOEUR, 2007, p. 437-438).

Garage Olimpo, assim como os outros filmes da série, funciona como suporte material para o apoio do reconhecimento, via a mediação do cinema. A ferida de um momento que não cessa no calar, de um momento que pede o constante ato de narrar. O jogo da memória e do esquecimento opera produtivamente para a construção desses textos fílmicos que podemos relacionar com o escrito por Ginzburg (2012), retomando toda uma tradição do debate teórico acerca de Walter Benjamin, quando este tematiza a interpretação do rastro dizendo o seguinte: “A categoria do rastro inspira a reconstrução constante do ato de narrar, conferindo ao detalhe, ao resto, um papel constitutivo do passado (GINZBURG, 2012, p. 115)”. Nesse sentido, a produtividade dos rastros deixados pela ditadura argentina se encontra de forma contundente na cinematografia realizada no país, constantemente narrada e constantemente produtiva, ressemantizando e gerando um novo conjunto de rastros para a abertura dos movimentos de reconhecimento.

Um processo operativo interessante, se tomamos alguns procedimentos relacionados com o fílmico e com o aparato de promoção dos produtos fílmicos. Como nos relata Manzano (2009), uma das maneiras promocionais do filme foi lançar cartazes, na cidade de Buenos Aires, com pessoas vendadas em distintos pontos. Uma ação que coloca a venda em evidência e que joga uma interrogação interessante no processo de acesso a esta imageria: um grupo de pessoas vendadas, mas não seria uma sociedade inteira vendada? A ação abre para uma dupla tematização tanto no que se refere ao campo pró-fílmico quanto no que se localiza numa tematização da relação entre o terrorismo de Estado e a sociedade argentina. De alguma maneira, as ações publicitárias entram em contato com as formas de acesso ao reconhecimento e ativam o debate acerca da necessidade de memória desse momento de trauma coletivo da sociedade argentina.

2.2.3.1 *Impulso criativo na imageria relacionada com a ditadura*

Cada vez que objetivamos narrar o passado, ou agenciar um grupo de narrativas do passado, nos deparamos com aspectos diversos e bastante problemáticos para lidar. Podemos ressaltar questões relativas aos procedimentos do rastro, a linguagem e a polissemia, por exemplo. Os recursos de linguagem utilizados para a inteligibilidade nos remetem aos postulados de Jaime Ginzburg (2012), quando este tematiza a relação polissêmica da linguagem e do rastro. O referido autor diz que:

Essa compreensão do ato de leitura se articula com uma percepção de polissemia na linguagem. Trata-se de uma perspectiva favorável à valorização da importância de um rastro. Um elemento fragmentário, residual, pode ser lido como cifra de uma trajetória que o ultrapassa - a história de um indivíduo, uma sociedade, um país (GINZBURG, 2012, p. 108).

A tematização do rastro é pertinente, se pensarmos que, no interior de toda a polissemia, estão as distintas possibilidades da construção da linguagem e da arte. Neste conjunto de construções e de formas discursivas, se encontram os diversos textos fílmicos que se deparam com o tema da ditadura no território argentino que, em sua totalidade, está em constante negociação com os rastros, seja no seu impulso criativo, seja na sua conformação de um compêndio de imageria, linguagem e arte.

Os textos fílmicos desta tematização atuam em conjunto, como rastros, para pensar a construção da memória e do chamamento histórico contido nos seus procedimentos.

Garage Olimpo, visto como texto fílmico finalizado e inserido nesta série, nos dá a brecha para que possamos visualizar e problematizar a questão da ditadura, sob os seus mais variados procedimentos ficcionais ou não ficcionais.

Rancière (2012) faz uso de um tipo de categorização de imagens para se pensar em uma imageria produtiva na questão dos rastros e da memória. No âmbito dos museus e das galerias, ele as classifica em três grandes categorias que são: imagem nua, imagem ostensiva e imagem metamórfica. De uma maneira sintética, e para criar um referencial, pode-se dizer que a imagem nua é a que “não faz arte”, “exclui os prestígios da dessemelhança”. A ostensiva é a que “afirma sua potência como a presença bruta, sem significação” e “reclama em nome da arte” (RANCIÈRE, 2012, p. 35). Já a metamórfica se potencializa no “aqui está”, pois faz um jogo constante com elementos instáveis que buscam se relacionar com novas diferenças de potencial. O autor afirma que:

Imagem nua, imagem ostensiva, imagem metamórfica: três formas da *imagéité*, três maneiras de vincular ou desvincular o poder de mostrar e o poder de significar o atestado da presença e o testemunho da história. Três modos também de selar ou recusar a relação entre arte e imagem (RANCIÈRE, 2012, p. 36).

Não podemos simplesmente aplicar esta forma de categorização nas imagens em movimento dos textos fílmicos relacionados à ditadura argentina, por vários fatores: um deles é que a circulação dessas imagens se processa de maneira distinta da colocada pelo autor em questão. Foram feitas para uma circulação já conhecida dos filmes produzidos para salas de cinema e suas janelas subsequentes. Outro fator seria o aspecto ficcional constantemente presente em textos fílmicos, o qual requer uma análise fílmica mais acurada, agenciando os diversos elementos (narrativa, espaço sonoro, posta em cena, entre outros) que estão em jogo. Mas, podemos notar o impulso de criação dessas imagens e, por conseguinte, o destino delas no cerne da visão que Rancière menciona. Podemos encontrar e tematizar elementos dentro da imageria produzida que se aproximam e afastam das categorias mencionadas. Nesse conjunto de textos fílmicos, e em *Garage Olimpo*, em especial, vemos o uso de paisagens sonoras, em função da narração, o uso e movimento de câmera, para a inserção do espectador no espaço pró-fílmico, a posta em cena, de sugestão da

violência da tortura e o constante não mostrar dos atos de violência, como procedimentos que perpassam impulsos criativos para a produção de imagens que podem ou não serem associados às categorias de Rancière. Mas, o mais potente não é a aplicação da categorização em si e, sim, o impulso da criação dessas imagens e suas estratégias, e sua relação com um processo maior de memória. Neste sentido, podemos aludir e relacionar ao que Hall Foster (2004) se refere como um impulso e orientação de uma arte de arquivo. Aqui visualizamos as possíveis relações entre rastro, arquivo e testemunho, e nos interpela o uso dos três na construção de imagens em movimento que vão negociar com a memória. Vale ressaltar que, nesse conjunto de imagens existentes na questão da ditadura argentina no cinema, nem sempre as imagens de arquivo e o testemunho se encontram de forma direta e relacional nas imagens em movimento. O arquivo e o testemunho se encontram como base de pesquisa e de impulso criativo ficcional e não ficcional para a produção das imagens e narrativas desse grupo. Mesmo não sendo tão evidente uma arte de arquivos, esses filmes usam processos de ativação de arquivos para a sua construção fílmica, podemos citar Hall Foster:

Neste aspecto, uma arte de arquivo é tanto pré-produção como pós-produção: preocupada menos com as origens absolutas do que com os traços obscuros (talvez impulso anarquista seja o termo mais apropriado), estes artistas são frequentemente atraídos por começos não preenchidos ou incompletos de projetos de arte, assim como a história, e isso pode sugerir novos pontos de começo (FOSTER, 2004, p. 5).⁴⁰

Abordando a citação de Foster, temos nos textos fílmicos que discutem a ditadura um impulso de uso do arquivo tanto nos processos de pré-produção – neste sentido, nos referimos à concepção do roteiro e pesquisas advindas para a confecção do projeto – como na pós-produção. Não se trata de uma proposta de impulso anárquico de arquivo, como sugere, e, sim, de uma base para se montar os processos inteligíveis nos textos fílmicos. A película finalizada, fazendo uso ou não de imagens de arquivo, se relaciona de forma a constituir um grupo que vai se formando em uma espécie de arqueologia de rastros deixados pelo processo político, social e econômico da ditadura, importantes no agenciamento do reconhecimento.

Não obstante, pode-se questionar a potência de cada filme em si, mas é inquestionável a potência dessa imageria para a construção de espaços de memória

⁴⁰ Original em inglês, tradução do autor.

de um momento que se relaciona diretamente com o devir argentino. Como nos diz Didi-Huberman, “uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos)” (DIDI-HUBERMAN, 2012 p. 214). Para além de se imaginar a série de textos fílmicos sobre a ditadura como uma forma de aparecimento do sintoma e uma possível forma de contribuição para a formação do conhecimento, poderíamos atribuir a esse conjunto de filmes a potência para a conformação de um impulso de arquivo e uma forma de testemunho. Para tanto, ousaríamos em agregar o reconhecimento (movimento das impressões-afecções) como parte integrante das forças das imagens em movimento que fazem parte dessa série.

2.2.3.2 *Rastros e o movimento do reconhecimento nos elementos fílmicos de Garage Olimpo.*

Uma imagem significativa voltada para a proposta fílmica de *Garage Olimpo* é a da personagem principal, Maria, vendada. Esta foi a imagem que se relacionou com a divulgação que tomou as ruas de Buenos Aires, no lançamento do filme, como dito anteriormente. Uma espécie de intervenção urbana que coloca muito simbolicamente a questão da força do terrorismo de Estado nos processos de sequestro e desaparecimento. Somos forçados a fechar os olhos e potencializar no corpo o sofrimento das marcas da ditadura. No interior de todo o caráter ambíguo e polissêmico da sua leitura, podemos articular o convite para pensar: quais os olhos ainda estão vendados para as marcas da ditadura? A quem interessa que esses olhos nunca possam ver? Quais são as marcas deixadas pelas vendas?

As vendas adquirem um teor duplo na sua capacidade de tirar a visão do sujeito, ou seja, limitar a sua condição visual àquele que quer conduzir/cercear o sujeito. Também, pelo lado do perpetrador, é uma marca da repressão de atos, pois denota um poder considerável sobre o outro. Podemos pensar que a venda convoca uma atitude no espectador no movimento do reconhecimento. O espectador tem a oportunidade de, ativamente, se colocar nas posições dos sujeitos na tela, tornando-se testemunha desta situação de violência impressa nas imagens. Ressaltamos que as estratégias fílmicas de não mostrar o todo das violências ressoam na atividade de recepção do espectador potencializando a imaginação. A venda, como elemento na

construção fílmica, opera na ambiguidade da interrupção do saber e da interrupção do caos, como apontado por Didi-Huberman (2012). Em seu artigo sobre *Garage Olimpo*, Valeria Manzano (2009) sintetiza o uso da venda da seguinte forma:

O uso da venda como o filme sugere foi mais que um elemento material pelo qual se pretendeu que os prisioneiros não pudessem reconhecer aos perpetradores do terror estatal ou aos centros clandestinos de detenção onde estavam alojados. A venda se apresenta como uma alegoria da quebra subjetiva que se produz o ingresso ao centro clandestino; como uma mediação do contato prisioneira-repressor; como uma estratégia imaginária frente a um poder onisciente que se institui como um decodificador do olhar (MANZANO, 2009 p. 163).⁴¹

Dessa forma, a performatividade desse elemento decodificador do olhar no texto fílmico nos abre para uma importante marca nas impressões-afecções, operando de maneira produtiva no movimento do reconhecimento. Também marca uma posição de questionamento no âmbito do terrorismo promovido pelo Estado ante uma sociedade que “não queria/podia ver” o que estava acontecendo. As vendas são de todos, é uma das grandes questões que deixa o texto fílmico.

Se tomarmos a questão dos espaços no texto fílmico, podemos dividi-los basicamente em quatro: a casa de Maria, o centro clandestino de detenção, o espaço urbano e o rio de la Plata. A encenação e o uso desses espaços vão operar em conjunto para a questão do público, do privado e do trânsito político entre eles, todos com uma certeza: a falta de garantias de direitos pessoais e as marcas do terror nos espaços urbanos.

O rio de la Plata abre e fecha o filme, com distinções na conformação do plano e no espaço sonoro. O primeiro e o último plano são das imagens do rio, com diferenças de *raccord* e de espaço sonoro. Abre com o espaço sonoro trabalhando como uma rádio com características dos anos de 1970 e, na última cena, usa “Aurora”, uma música de cunho pátrio que definitivamente evoca o sentimento pátrio e o compartilhamento da dor, sendo uma importante marca numa narrativa do nacional, como comunidade imaginada, operada pelos procedimentos fílmicos. Ambas as imagens fazem a referência direta aos “voos da morte”, voos realizados sobre o rio de La Plata, com sequestrados do regime político, nos quais os corpos eram lançados sobre o rio. A primeira imagem (sequência) é como se saíssemos do fundo do rio para penetrar na cidade. Outra possibilidade apresentada por Manzano (2009) é a abertura

⁴¹ Original em Espanhol (Tradução do autor).

de uma tematização da conformação do nacional, desde o ponto de vista da chegada dos imigrantes. Para ela, o mesmo rio que é o porto de entrada de imigrantes durante os distintos momentos de acolhida que o Estado Argentino propiciou, é também o lugar da morte de muito destes filhos de imigrantes. A entrada pelo rio é a entrada na aventura de um binômio nacional-imigrante e na esperança civilizatória com resultados bárbaros. Em termos de limites espaciais, a Cidade de Buenos Aires tem o rio como entrada para o seu porto como também de fronteira de sua nação. O rio é tematizado em toda a sua ambiguidade e é apresentado no filme com um significativo número de referências.

As imagens do rio são muito significativas para a operacionalidade dos movimentos de reconhecimento. Atuam de forma direta e incisiva nos conhecidos fatos dos “voos da morte”, mas também é um chamamento ao pertencimento à comunidade imaginada, Argentina. Um chamamento que atravessa o devir de formação da comunidade imaginada. São imagens que evocam a afeição da chegada dos imigrantes, via porto, de fronteira, de construção da nação e dos processos de torturas e desaparecimento durante a ditadura. Espaço que vai se relacionar com a cidade, com o lugar onde a cidade “começa”.

O espaço da cidade vai se conformando em imagens que dão conta de certa tranquilidade e cotidianidade. Uma série de imagens em conjunto, aéreas da cidade de Buenos Aires, que pode ser lida como uma evocação de uma visão coletiva dos habitantes da polis que, de certa maneira, foram afetados pelo terrorismo de Estado. Símbolos da cidade bastante conhecidos internacionalmente, como o Obelisco e os cruzamentos das avenidas do microcentro portenho, por exemplo, são apresentados, desde uma visão aérea, evocando um chamamento coletivo da comunidade imaginada. Outra acepção dessas imagens seria a possibilidade do anonimato em uma situação a qual se tornou uma práxis, devido à possibilidade do “anonimato” (entre aspas, pois é uma luta dos direitos humanos na Argentina a divulgação do nome dos torturadores no processo de justiça ante ao terrorismo de Estado). Torturadores “anônimos”, cidadãos “anônimos” e o anonimato silenciador dos que não sabiam dos eventos que aconteciam ao lado de sua casa e trabalho.

É no espaço do centro clandestino de tortura que a maioria das cenas ocorrem. Local este em que a violência e as relações de poder, inseridas na lógica da tortura,

se evidenciam. Há uma operação interessante que relaciona o espaço, os corpos e as vendas. Há momentos que Maria é autorizada a retirar a venda e, em um deles, ela encontra os olhos de outro encarcerado. É o momento que o poder autoriza a retirada para a realização de trabalhos de limpeza pelos encarcerados. Este operativo é importante para ressaltar o poder de ver, ou seja, um momento breve de recuperação da subjetividade, ainda que assujeitada aos padrões do poder. Nesse espaço de confinamento, ressaltamos a importância do espaço sonoro para a construção dos fatos na diegesis. Toda a violência é locupletada pelo espaço sonoro que cria imagens-sons para ressaltar a força da violência.

O espaço da casa da Maria é bastante significativo, chegando a ser até bastante óbvio para a construção das ruínas no relato fílmico. Optou-se por uma direção de arte que evocava objetos e móveis que remetiam claramente à década de 1970, porém, com uma característica de usados e em decadência. Uma opção que nos leva instantaneamente a pensar sobre as ruínas de uma parcela da sociedade argentina que se via enclausurada e *atrapada* pelas ações do terrorismo de Estado. Outro fator neste espaço é a personagem da mãe de Maria, uma estrangeira com forte sotaque que nos remete diretamente aos processos de imigração, mencionados anteriormente. O aspecto de ruínas, ainda que estilizado pela direção de arte do filme, nos aponta direccionalmente para a tematização das ruínas sociais, provocadas neste momento do devir argentino.

A inscrição dos dois espaços, a casa de Maria e o centro clandestino, fazem a articulação entre as tematizações do espaço público e privado, negociando a violência com os aspectos da cotidianidade. Essa articulação dos espaços públicos e privados é interpelada por imagens de uma cidade com suas ações corriqueiras. Imagens que revelariam ações do cotidiano que entram em conflito com a existência do centro clandestino. O paradoxo da existência da tortura em ambientes tão inseridos no corriqueiro da cidade é revelador da inserção do aparato do terror de Estado na comunidade imaginada argentina, outro procedimento que abre para o questionamento das posições dos sujeitos. Em que nos implica a não identificação dos centros clandestinos na cidade? Como o aparato de terror é articulado para a invisibilidade nos espaços urbanos? Podemos relacionar essas perguntas à *impossibilia* e processos lacunares inerentes aos rastros que o texto fílmico tematiza.

Mais um operador de função ativa nos movimentos de reconhecimento. Neste caso, lacunar por essência, questionador do sujeito no aparato do terror de Estado.

Buscamos ressaltar alguns dos procedimentos fílmicos existentes em *Garage Olimpo* para sublinhar como os elementos podem estar articulados, de alguma forma, para operar nos movimentos do reconhecimento. As articulações são produtivas numa ideia ampliada dos filmes com temática da ditadura, como rastros que implicam e são implicados nos movimentos do reconhecimento. Um impulso para a criação de imagens e narrativas, as quais não cessam a potência do narrar o episódio no devir da comunidade imaginada. Temas que ardem em propostas de conformação de imagens, que ardem, como diz Didi-Huberman (2012),

porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. Nisto, pois, a imagem arde (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.216).

Os elementos fílmicos que estão nesta análise, como a venda, a alusão ao “voo da morte” e a relação dos espaços, são conformações no interior das imagens que trazem essa potência do arder, refletindo no movimento do reconhecimento.

2.2.4 El Bonaerense (2002): imagem-povo como interrogante e a relação com a fragilidade institucional presente na imagem-nação.

Há alguns componentes que podemos identificar como centrais para se debater o filme de Pablo Trapero, lançado em 2002: a relação entre o poder de polícia e o Estado, para evidenciar a fragilidade institucional; centro e periferia, no sentido das territorialidades argentinas; distinções de formas de vida entre as maneiras de viver no dentro e fora da capital federal; corrupção; desajuste entre o público e o privado. Esses seriam alguns dos componentes centrais para ver o delinear da nação narrada no filme.

Uma das aberturas para podermos acessar o filme de Trapero pode ser o paralelismo das formas como o filme se relaciona com a formação de imagens-povo. Aguilar (2009) ressalta que:

[...] diferente do que acontecia com o cinema realizado nos anos 1960 e 1980, no *nuevo cine argentino* não se podia falar de povo. Melhor, assistíamos ao seu desaparecimento como sujeito ativo da política. No meu argumento, povo, que em uma época havia sido o simbolizar da porta de entrada para a liberação, passa a aparecer, seja como conceito ou como prática, como a instância da submissão à lógica do consenso (e não do antagonismo), como uma realidade cada vez mais estatística e menos política e como resseguro para a absorção estatal da política mediante a administração e o poder de polícia (AGUILAR, 2009, p. 1).⁴²

O que o autor enfatiza é a ressemantização da imagem-povo como artifício de construção fílmica em diferentes momentos do devir argentino. No que tange ao momento del *Nuevo Cine Argentino* dos anos de 1990, a reversão do uso estético das construções fílmicas transporta o povo em um elemento também estético pelo ponto de vista de uma suposta etnografia contemporânea que tenta dar conta de uma visão de binômios como centro/periferia, civilização/barbárie e dominantes/dominados. A reversão dos binômios não seria posta em discussão em todos os momentos da construção fílmica. Quando é tangenciada como possibilidade de construção, se sucumbe a uma lógica do consenso que reflete o ambiente político do momento em questão.

A identificação da lógica do consenso pode ser exemplificada em dois procedimentos fílmicos, no filme *El Bonaerense*. O primeiro seria a construção da personagem principal, Zapa/Mendoza. Nas sequências iniciais, a temporalidade da cena, que consiste em um longo plano com enquadramento fixo, em uma esquina de uma cidade do interior da Argentina, nos dá a localização espacial para o início da narrativa. Nesta esquina, está armada uma mesa com quatro personagens masculinos, dentre eles Zapa. O espaço sonoro corrobora com a tranquilidade da vida no interior, pássaros cantando e poucos ruídos urbanos. A luminosidade é elevada, o que nos faz crer que seja ao meio do dia. Depois desse plano de longa duração, aparece uma personagem feminina chamando por Zapa. Ele se dirige a ela e a personagem feminina diz que Polaco está procurando por ele. Polaco, um senhor que, aparentemente, é amigo e chefe, aparece em cena e diz à personagem principal que necessita da realização de um trabalho. O trabalho consiste em abrir uma caixa-forte,

⁴² Original em Espanhol (Tradução do autor).

usando a experiência que ele tem de mais de 10 anos de trabalho como chaveiro. Zapa não questiona, em nenhum momento, a natureza do trabalho. Ele obedece às diretivas de Polaco para a abertura da caixa-forte e, com este procedimento, o diretor apresenta uma das características mais importantes da personagem. Há uma mistura de ingenuidade, aceitar as situações não questionando as regras do poder, além da falta de consciência dos seus atos, que vai seguir Zapa durante todo o texto fílmico, sem nenhuma alteração da personagem. Nem com sua prisão, com o seu trasladar para os arredores da capital federal, com a entrada na polícia, com o treinamento da academia policial, tampouco com a sua participação em atos ilícitos e corruptos, vemos mudança nesta característica da personagem. É como se ela estivesse levada pela ingenuidade, pela crença nos seus chefes superiores e pela falta de consciência dos atos cometidos. Há um consentimento, por parte de Zapa, de todo o funcionamento dos dispositivos de poder que ele atravessa e, em nenhum momento, ele é modificado nessa característica da ingenuidade. Há um estar conforme com as situações e um consenso que, mesmo com as questões mais fortes que afetariam a moralidade e a condução de ações, a personagem segue sem mudanças.

Toda essa trajetória de falta de modificação da personagem é pautada pelo uso extradiegético de uma canção folclórica que nos abre para uma tematização para além do campo pró-fílmico. A letra da canção são instruções para uma dança e a sua conexão com as regras do baile todo. Ela aparece em momentos pontuais como, por exemplo, no momento em que Zapa vai para os arredores de Buenos Aires, indicando uma abertura extradiegética que chama a atenção do espectador para o que está por vir. Uma canção que, em sua essência, funciona como regras para a dança no baile, ou seja, regras para “um jogo dentro de um jogo maior”. É como se fosse um alerta para a condição quase imutável das regras fixas e para a condição da personagem que irá acatar todas elas. A canção retorna, ao fim do filme, quando Zapa volta a sua cidade natal, com as marcas no seu corpo da experiência vivida (ele retorna mancando, em razão do tiro que levou no último esquema ilícito) e aparece para nos lembrar que as regras foram postas e que ninguém as modificou. A canção folclórica é o marcador do consenso.

O segundo procedimento que podemos atestar, pensando na lógica do consenso, é o uso constante de vários ângulos para a descrição dos ambientes, das cenas e das tematizações. O diretor joga com este procedimento em diversas cenas.

Usa e decepciona o espectador nas possíveis hipóteses armadas. Como exemplo, podemos citar a sequência que Zapa/Mendoza, após a noite de celebração de ano novo com seus colegas de delegacia, presencia o descontrole tanto de cidadãos como dos policiais. Ele se encontra no interior do posto policial, em um dos acessos de uma avenida muito movimentada⁴³ e vê todo o desenrolar da situação, estando do lado interno do posto. Temos três tomadas que mostram os policiais, em enquadramentos distintos: o primeiro, bastante próximo da ação, no qual os policiais estão visivelmente bêbados e interpelam dois jovens em uma motocicleta, os quais também estavam visivelmente embriagados. O segundo funciona como um contra-plano da ação, colocando, no fundo da cena, o posto policial e Zapa no interior dele. O terceiro é um plano subjetivo, de Zapa testemunhando a situação. Poderia se abrir uma expectativa de ação de Zapa, seja para fazer parte do interpelar aos motociclistas, ou em apartar a situação, por exemplo. Mas ele não toma nenhuma atitude. E os planos posteriores seguem em tomadas e enquadramentos de vários ângulos, sem nenhuma modificação no sistema. Ao fim da ação, os policiais atiram nos jovens e Zapa segue no posto, sem nenhuma atitude. Aqui, neste ponto, misturamos dois procedimentos: um relacionado com o posicionamento da câmera e dos enquadramentos, gerando possibilidade de frustração de hipótese do espectador, e outro na contínua construção da personagem e sua imutabilidade com relação às ações. A junção dos procedimentos são potentes criações no cerne do consentimento e da ausência de consciência para mudar as regras da dança e do baile.

Os procedimentos supracitados podem gerar uma possível leitura de um certo tipo de lugar do espectador, proposto pelo diretor. Um lugar de observação das ações de Zapa no interior da diégeses e de um possível alinhamento com a lógica do consenso, gerando possíveis perguntas, tais como: quantas vezes já não presenciei atos como esse e não fiz nada, como Zapa? Verardi (2010) também localiza essa lógica de exterioridade do espectador, levando a autora a dizer que:

Neste marco, o lugar que o filme autoriza o espectador é de um observador que mantém ao longo da narração uma posição exterior, com um grau de

⁴³ Esta avenida é a General Paz. Avenida que serve de limite na cidade de Buenos Aires: o que está “dentro” é considerado Capital Federal; o que está “fora” é considerado província de Buenos Aires. São marcadores importantes que modificam muito a relação de formas de vida em Buenos Aires. Há uma lógica na cidade de considerar a Zona Oeste e Zona Sul da área metropolitana, após Avenida General Paz, locais de violência e pobreza. O filme trabalha nesta fronteira e neste marcador territorial. O posto policial se encontra em um dos acessos da Avenida General Paz.

envolvimento na história que pode ser considerado baixo ou diretamente nulo (VERARDI, 2010, p. 188).⁴⁴

Em *El bonaerense*, o diretor Pablo Trapero usa uma série de elementos, no interior da posta em cena, para compor a imagem-povo como interrogante. São elementos que são evidenciados, por vezes, de maneira muito direta, ao espectador e, por outras, de forma bem sutil. Dentre as sutilezas que se encontram na conformação do texto fílmico, podemos citar questões presentes tanto no espaço urbano como nos espaços relacionados à polícia.

Os escritos em muros, que aparecem na posta em cena, como, por exemplo, por volta do minuto 25, a alusão ao peronismo, ou, no minuto 28, momento no qual lemos “pátria financeira”, além de outras passagens nas quais identificamos a escritura dos espaços cênicos públicos, quase geolocalizada com a escritura *La matanza*⁴⁵, nos muros da cidade, são exemplos da demarcação no ambiente público. Para além das escrituras nos muros, podemos indicar outro elemento que vai ajudar na composição da imageria relacionada às imagens-povo. Há uma manifestação política, uma marcha nas ruas, que a personagem principal Zapa/ Mendoza cruza, sem se dar conta da razão que leva os sujeitos estarem nela. Um cruzamento que aparentemente é pertencente a algo que lhe é alheio, que não faz parte de sua trajetória. Mas diretamente simboliza o estar alheio a manifestações públicas e imerso no despontamento com as questões sociais daquele então.

Outra das sutilezas que podemos resgatar são os símbolos pátrios encontrados, principalmente nas cenas dos agrupamentos policiais: em geral, as cenas relativas à instituição polícia apresentam cenários corroídos pelo tempo e pelo uso, com móveis e adornos desgastados e com essa constante presença de símbolos pátrios, como a bandeira nacional, o escudo pátrio, o retrato de San Martín⁴⁶ e, em algumas cenas, o hino nacional. Os símbolos pátrios se posicionam em conjunto com os símbolos religiosos, como a imagem de virgens e crucifixos. O jogo da sutileza é percebido pela centralidade nos discursos, montados pela narrativa com a hipocrisia

⁴⁴ Original em Espanhol (Tradução do autor).

⁴⁵ *La Matanza* é um município da Grande Buenos Aires. Localizada no Oeste do centro metropolitano da cidade de Buenos Aires, é um dos chamados partidos que fazem parte da província. Províncias são os entes que compõe a federação que seriam correspondentes aos Estados, no caso brasileiro.

⁴⁶ José Francisco de San Martín y Matorras (1778- 1850), importante personagem no processo de independência da Argentina, Chile e Peru.

da presença de símbolos pátrios e religiosos que pouco funcionam na construção das relações das personagens do filme. Não há um pensamento de condução religiosa, pelo contrário, os policiais roubam, matam e desejam a mulher do próximo. Também pode-se inferir, pela sutileza da presença dos símbolos pátrios, uma comunhão de atitudes presentes na comunidade imaginada apresentada pelo filme.

Retornando ao debate da construção da personagem, o que vemos na trajetória criada por Trapero é a transformação de Zapa em Mendoza. Zapa é um chaveiro que vive em uma localidade pequena e participa, sem saber, de um ato ilícito. Ele abre uma caixa-forte a pedido de seu amigo Polaco, sem a menor consciência do ato realizado. Esta característica é uma das mais marcantes da personagem: Zapa aparenta ter pouca consciência dos atos, sempre sendo levado por um poder maior. A personagem segue um esquema que a faz direcionar suas ações na via daquilo que lhe é pedido. É uma relação circular, pois Zapa é ajudado por um parente que o leva para os arredores de Buenos Aires e o insere na corporação policial *La bonaerense*. Na ação de passar para essa nova territorialidade, ele se transforma em Mendoza, mas segue as mesmas premissas de ser “levado em seus atos por um ‘poder superior’”. O circular se refere ao momento final do filme, no qual os mesmos policiais que o prenderam, por realizar a abertura da caixa-forte para Polaco, na sua cidadezinha, estão assentados com ele à mesa da casa de sua mãe, celebrando o fato de ele ter sido promovido para cabo no interior da corporação. Ele volta a ser chamado de Zapa e passa a ser bem-visto no seio da família e também pela comunidade policial local.

Nesta dimensão da personagem, o que podemos notar é um constructo de um sujeito que se relaciona com as diversas linhas dos dispositivos de poder, sem a consciência plena dos seus atos, nem mesmo discernimento sobre as implicações dos diversos dispositivos de poder em sua vida. Neste sentido, retornando à cena na qual ele passa por uma manifestação social, no âmbito público, esta se torna cada vez mais potente: uma grande metáfora para a alienação social e política dos sujeitos imbricados diretamente no seio de uma malha de corrupção.

Há uma ambiguidade no questionamento dos atos que afetam a personagem e notamos pouca consciência das ações que decide tomar. O questionamento mais forte vem de seu objeto de afeto, uma policial professora, mãe de uma criança de 10

anos. Ela, durante um tempo, mantém uma relação pessoal com o Mendoza. Até que ela o questiona sobre o fato de ele ajudar o comissário no recolhimento das propinas de grupos fora da lei. Fora esta personagem, Zapa/Mendoza nunca é questionado sobre suas ações, pois todo o seu entorno o leva para corroborar com sua falta de consciência dos atos ilícitos.

Há outros elementos no filme, principalmente nos diálogos armados, que vão dar conta de um discurso latente de alienação e de interrogantes no interior da comunidade imaginada argentina. A questão da raça é um exemplo das construções de diálogos que vão ressaltar linhas discursivas inerentes às possibilidades de composição do binômio civilização/barbárie. Em um bate-papo, durante uma celebração no distrito policial, um dos membros com uma patente superior diz que o outro policial, apesar de negro⁴⁷, obteve sucesso na trajetória de vida/ profissional, chegando a se tornar um policial. Uma personagem feminina diz que não o considera negro. Este diálogo ocorre sem nenhuma contraposição de argumento do policial, foco do tema. Ele permanece em silêncio e aceita o debate diante de si, sem tomar nenhuma posição. Acreditamos ser uma forma de evidenciar a naturalização do tema, e do diretor afirmar que, para além das conversas nas ruas e em outros espaços da comunidade imaginada, a questão racial se institucionaliza, levando os comentários sobre etnia serem completamente triviais.

Para finalizar, ressaltamos que os elementos supracitados, diálogos, construção da personagem e do universo de Zepa/Mendoza, o urbano com suas frases em muros, o urbano degradado, visualmente e moralmente, trazem à tona uma interrogante constante. Perguntas que são postas no cerne da construção da imagem-povo e que ficam em um incômodo constante para a construção da imagem-nação. O binômio civilização/barbárie está posto como forma de construção dessa interrogante da imagem-povo. O conjunto de elementos de construção da imagem nos leva a perguntar sempre se esta é a relação direta com a imagem-nação. Em outras palavras, se tal forma de narrar a nação – corrupta, sem consciência de seus atos, transitando em um urbano degradado, onde os espaços públicos são espaços de ampla violência, as instituições não são confiáveis e a hipocrisia e a traição agem

⁴⁷ Na Argentina o uso desta palavra não se refere realmente à condição de raça de um afrodescendente. Refere-se ao não branco, ao pobre, ao sujo, ao sem maneiras, enfim, ao sujeito que estaria mais conforme com o bárbaro no interior da sociedade daquele país.

como motores da condução do relato – , se com esses elementos podemos nos perguntar e relacionar diretamente com a comunidade argentina.

2.3 ELEMENTOS DA NARRAÇÃO DO NACIONAL NO BRASIL

Após as análises fílmicas e dos registros e apontamentos relativos às marcas do nacional e à evocação de uma forma de narração do nacional nos filmes argentinos, cabe a nós verificar os filmes do recorte brasileiro. Podemos partir de elementos presentes em formas anteriores a este momento da cinematografia brasileira, como paradigma de narrações sobre a comunidade imaginada no Brasil. Iremos salientar, no debate, duas questões norteadoras: a experiência pós-colonial e sua relação com o eurocentrismo e, complementarmente, a visão da antropofagia como giro epistemológico na cultura brasileira.

Norteadores para abrir a tematização seria o trabalho de Oliveira (2017), presente na compilação intitulada “A experiência do nacional: identidades e conceitos de nação na África, Ásia, Europa e nas Américas” e o trabalho de Limoncic e Martinho (2017). Oliveira (2017) oferece uma pesquisa de forte cunho historiográfico do recorte pensado na experiência da nação brasileira, tendo em foco o giro nesta nação, a partir do advento da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Seu trabalho delinea questões de um antes, durante e depois que nos favorece na visualização de elementos constituintes dos desejos e formas de narração da nação. Destacamos alguns, a modo de estabelecimento de formas existentes de narrar o nacional, tanto no sentido das pedagogias das elites econômicas e políticas destacadas pela autora como também no sentido da presença de elementos problematizados por ela na construção cultural.

O primeiro que podemos destacar é a presença do embate entre marcas da colonização ante a necessidade de autonomia da ex-colônia em seus processos culturais. A autora delinea a significativa presença de um sentimento antilusitano, porém, com a adesão de pensamentos europeizantes, advindos das elites francesas no momento anterior à Primeira Guerra Mundial. É enfatizada também a presença dos

processos políticos estruturantes que seguem, de alguma forma, a continuidade da monarquia portuguesa do período colonial. O seu trabalho de pesquisa está atrelado à cidade do Rio de Janeiro, como capital e centro político da ex-colônia.

A relação com outros processos de independência nas Américas leva a autora a postular que, no Brasil, a não ruptura total com as formas políticas monárquicas de Portugal levou a uma forma distinta de relação com a experiência do nacional se comparada a dos outros territórios da América Latina. Assim, a construção de uma unidade do território brasileiro se dá de forma muito distinta dos outros territórios latino-americanos:

A ex-colônia portuguesa, por sua vez, venceu a fragmentação pela centralização monárquica que pretendia ser a continuação da civilização europeia nos trópicos. No caso brasileiro, a construção da identidade nacional envolveu a manutenção de alguns valores, a reconstrução de outros e uma relação, por assim dizer, ambígua com a ex-metrópole (OLIVEIRA, 2017, p. 51).

Essa pretensa unidade dada pela centralização monárquica é o alvo do embate para a construção do que ela chama de um sentimento antilusitano e que passaria a estar presente de maneira muito ambígua, desde a independência até a Primeira Guerra Mundial. Eventos como a modernização da capital Rio de Janeiro, seguindo preceitos higienistas e com base em um modelo arquitetônico europeu, as constantes idas e vindas das elites econômicas e culturais à Europa e a abertura de um processo de imigração para tornar a população “menos mestiça” são destacados por Oliveira (2017) como parte de um modelo de experiência deste novo nacional. Outro elemento constituinte das narrativas analisadas por ela é a constante questão do progresso, baseado em um modelo europeu discursado pelas elites. As ações descritas anteriormente se coadunam com a tentativa de reconhecer e ser reconhecido como prolongamento de padrões europeus advindos da imigração. A demarcação clara de elite branca e europeizada e povo mestiço e atrasado é a tônica das narrativas de experiência do nacional, presentes no trabalho de Oliveira (2017).

O pequeno giro seria advindo da Primeira Guerra Mundial no qual as elites se deparam com uma Europa dividida e assolada pelas consequências da guerra e, segundo os postulados da autora em questão, abriria espaço para um embate constante no interior da comunidade imaginada brasileira de outras formas de se ter a experiência do nacional. Neste embate, Oliveira (2017) afirma que:

Os intelectuais se atribuíram então, como tarefa, encontrar a cultura autêntica do país, estivesse ela em um passado histórico ou em tempos imemoriais. Foi dentro desse espírito de reinvenção que o povo brasileiro passou a ser visto como a origem da nacionalidade e que o popular passou a ocupar o lugar de destaque como fonte de nossa autenticidade cultural (OLIVEIRA, 2017, p. 61-62).

A visão da autora passa por apresentar um momento posterior à Primeira Guerra Mundial no qual abriríamos para as ambiguidades no modo de narrar o nacional. As marcas dessa ambiguidade se dão com a constante presença da discussão do capital simbólico europeu e a busca de uma “brasilidade” centrada no interior e seus atributos culturais e raciais. O olhar para o interior se dá mediante a uma possível degradação das urbes localizadas no litoral, corrompidas pelos estrangeirismos. Neste sentido, toda uma elite cultural passa a olhar para o interior, tendo o sertão e o sertanejo como foco das construções de narração de um nacional. O Brasil regional, a mestiçagem, as heranças das matrizes culturais, presentes antes e depois da chegada dos portugueses, entram como um marco que vai dar o giro para uma narração distinta da presente no momento anterior a Primeira Guerra Mundial.

Temos que esclarecer que o percurso traçado por Oliveira (2017) é permeado pelo pensamento das elites políticas e culturais brasileiras que nos leva a um paralelo com o trabalho de Jessé Souza (2015). Souza delinea que o olhar das elites para o nacional apresenta uma constante dicotomia entre o norte e o sul “as sociedades do Atlântico Norte, cognitiva e moralmente superiores, e, no exemplo das sociedades latino-americanas, cognitiva e moralmente inferiores” (SOUZA, 2015, p. 25). A relação dos dois trabalhos, o de Oliveira (2017) e o de Souza (2015), aponta para uma presença constante da ambiguidade no nacional, desde a elite. Por um lado, a constante presença do capital simbólico de um norte racional, impessoal e universal e, por outro, um sul afetivo, personalista e particularista. O caminho dos dois autores apresenta esta presença constante no pensamento de uma elite política e cultural com aberturas em momentos distintos do devir brasileiro para uma maior ou menor presença de elementos advindos das camadas populares.

A segunda questão norteadora a ser tematizada para a narração do nacional seria o intenso giro cultural da Semana de Arte Moderna, de 1922, e a Antropofagia, de Oswald de Andrade. A relação de alteridade entre membros da comunidade imaginada Brasil e outros territórios se aprofunda em questões que dão uma amplitude de um giro na forma de construir a narração do nacional.

Uma possibilidade de leitura dos postulados de Oswald de Andrade no processo constitutivo da Antropofagia seria de um receituário estético para promover maior consciência do processo cultural da comunidade imaginada brasileira. Os conceitos de antropofagia cunhados pelos modernistas, na década de 1920, são produtivos em várias épocas do fazer artístico brasileiro. Vemos a reprodução dos discursos, em distintos momentos do processo da cultura, como, por exemplo, o Movimento Musical Tropicalista, o Cinema Marginal, o Teatro de José Celso Martinez Correa e o Cinema Novo. Em várias etapas de reconversão do fazer artístico brasileiro, como em outras comunidades imaginadas no globo, está clara a influência das ideias vindas do exterior dessas comunidades. A maneira com que é assimilada é que diferencia os distintos processos de reconversão, especialmente os cinematográficos.

O que os modernistas nos anos de 1920 propuseram foi a assimilação das informações e formações no estrangeiro de maneira antropofágica. Seria importante “comer” e “digerir” as outras culturas da mesma maneira que os índios Tupis faziam com os que não pertenciam as suas tribos. Não no sentido de cópia, mas no sentido de ingerir e reelaborar baseado nas perspectivas brasileiras. Seria uma constante na arte brasileira este aspecto de tomar novas estéticas e poéticas do exterior e transformar antropofagicamente em algo característico da comunidade imaginada Brasil.

Em 1928, é fundado o Clube da Antropofagia junto com a Revista da Antropofagia, em que se publica o Manifesto Antropófago, escrito por Oswald de Andrade, como eixo teórico do movimento. Com frases de impacto, o texto reelabora o conceito eurocêntrico e negativo da antropofagia como metáfora de um processo crítico da formação da cultura brasileira. Se, para o europeu civilizado, o homem americano era selvagem, inferior, porque pratica o canibalismo, na visão positiva e inovadora de Andrade, justamente a índole canibal permitia, na esfera da cultura, a assimilação crítica das ideias e modelos europeus. Como antropófagos, somos capazes de digerir as formas importadas para produzir algo genuinamente nacional, sem cair na antiga fórmula modelo/cópia que dominou uma parcela da arte no período colonial e a arte acadêmica brasileira nos séculos XIX e XX. “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do Antropófago”, clamou o autor, em 1928.

Em geral, o Movimento da Semana de 22 se caracteriza por uma dupla vocação: atualizar o ambiente artístico brasileiro, colocando-o em contato com as

diversas linguagens das vanguardas europeias e, ao mesmo tempo, voltar à percepção de um Brasil, em um projeto consciente de criação de uma arte brasileira autônoma. Numa proposta de equilíbrio entre as duas inclinações (internacionalista e nacionalista), se encontra o centro do Manifesto Pau-Brasil, de 1924, de Oswald de Andrade, no qual ele resolve o problema da tensão entre a cultura civilizada e o intelectual colonizador e a cultura nativa e primitiva do colonizado.

Nota-se que Oswald de Andrade exerceu o mesmo procedimento antropofágico ao converter o estigma de canibal em qualidade, afirmando-o positivamente como constituinte da essência brasileira, sem repressão. Não foi o primeiro a utilizar a imagem do antropófago. Este uso esteve corrente na literatura europeia dos anos de 1920, valorizada sobre o pano de fundo do redescobrimento das culturas primitivas da África, América e Oceania pelas vanguardas artísticas. Seguramente o autor dialogou com o movimento europeu, mas conferiu originalidade à imagem, quando converteu em metáfora um procedimento criativo, ativo e crítico, gerador de uma arte brasileira moderna e autônoma.

Tomando o texto da Maria Cândida Ferreira de Almeida (2002), “*Só a antropofagia nos une*”⁴⁸, vemos o intuito de propor um recorte do que foi a teoria da antropofagia gerada por Oswald de Andrade. Nesse texto, a autora faz uma trajetória da obra de Oswald de Andrade, sob a ótica do seu objeto de pesquisa que está diretamente ligado ao campo da Literatura. A proposta de Ferreira de Almeida tensiona questões relacionadas com cultura e poder, fator essencial na leitura do trabalho da autora e, conseqüentemente, na obra de Oswald de Andrade.

Através da citação do referido texto, temos uma visão interessante dos pressupostos trabalhados por Oswald:

Oswald de Andrade, ao cunhar o conceito de antropofagia como estratégia para a discussão da cultura e do poder, formulou uma audaz abstração da realidade, propondo a “reabilitação do primitivo” no homem civilizado, dando ênfase ao selvagem, devorador da cultura alheia, transformando-a em própria, desestruturando oposições dicotômicas como colonizador/colonizado, civilizado/bárbaro, natureza/tecnologia. Ao propor o canibal como sujeito transformador, social e coletivo, Oswald produz uma reescritura não só da história do Brasil mas também da própria construção da tradição na América (FERREIRA DE ALMEIDA, 2002, p. 1).

48Texto apresentado pela doutora em estudos Literários pela UFMG - Ferreira de Almeida, Maria Cândida. “*Só a antropofagia nos une*”, no livro *Estudios y otras practicas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Daniel Mato (compilador) CLACSO Consejo Latinoamericano de Ciências Sociales, Caracas, Venezuela, 2002. Disponível em <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/ferreira.doc> Consultado em: 22/09/2017.

Pondo o foco na construção da tradição na América, da visão de um processo colonizador, e fazendo um paralelo com a questão da disciplina trabalhada por Foucault (1984), vemos dispositivos plantados na colônia por parte portuguesa, visando à disciplina e à docilização dos corpos aqui presentes. As missões jesuíticas tiveram um papel fundamental nesse processo. Numa perspectiva totalmente eurocêntrica, pode-se dizer que: a subjetivação formada pelo encontro dessas “vidas selvagens” com os dispositivos coloniais responde ao caráter da domesticação e disciplina de um processo que envolve dominante e dominado. Esse encontro dessas vidas com esses dispositivos gera relações baseadas nas dicotomias civilizado/bárbaro, natureza/tecnologia, colonizador/colonizado.

A “reabilitação do primitivo” proposta por Oswald quebra com esse paradigma de colonização e subjetivação que apresenta vetores e setas cujo *telos* seria um povo civilizado, aos moldes propostos de matriz colonizadora. Com o Manifesto Antropófago, quebra-se, desde o campo da produção cultural, a identificação de uma nação ou comunidade imaginada que segue as normas e estéticas provenientes de zonas tidas como “cêntricas”, para colocar o foco no primitivismo. Ou seja, a conformação de um gesto consolidando uma subjetivação política de impacto na cultura brasileira, que a colocaria de maneira relacional, objetivando uma relação direta e nivelada com outras culturas. Citando o próprio Oswald:

A reabilitação do primitivo é uma tarefa que compete aos americanos [...] Faço um apelo a todos os estudiosos desse grande assunto para que tomem em consideração a grandeza do primitivo, o seu sólido conceito de vida como devoração e levem avante toda uma filosofia que está para ser feita (ANDRADE, 1991, p. 231-232).

O interessante da problematização oswaldiana é que coloca em questão a origem do encontro entre europeus, ameríndios e a escravidão negra - a gênese - com deslocamentos irônicos, que aparecem no aforismo “*Tupi or not tupi: that is the question*”; essa pergunta atravessa a comunidade imaginada Brasil. A multiplicidade de partes envolvidas nessa conformação que é o Brasil, com coletividades europeias, orientais, árabes, indígenas, negras e na mistura que assim foi feita, gera esta multiplicidade de perguntas de cunho não só originário como também determinante nos processos de hibridismos sociais, culturais e políticos de uma comunidade imaginada.

A proposta antropofágica tem como cerne o comer e o digerir, sem distinção dos valores estabelecidos como culto ou popular, longe de desnivelar em parâmetros

de distinção de melhor ou pior. “Só me interessa o que não é meu” - uma das frases célebres de Oswald no Manifesto Antropófago. Nesse panorama, se exclui todo o possível julgamento de valores dado a certas práticas culturais simbólicas como sendo superiores a outras. O tratamento dado “ao ser a ser comido” é de cuidado, pois o respeito ao que se vai ingerir é enorme. O importante seria adquirir a sabedoria dos ingeridos, não se tratando de um ato de canibalismo, pela fome, mas, sim, de um ato de cessão do conhecimento e da sabedoria dos cativos.

A teorização da antropofagia nos traz à luz o grande interesse pela cultura estrangeira e a ênfase na cultura local. Apresenta um processo reflexivo da orientação histórica e política do fazer cultural no Brasil. Se fizermos uma ponte dos preceitos antropofágicos usados para potencializar a atitude política do cinema engajado dos anos de 1960, o Cinema Novo e, posteriormente, o Cinema Marginal, com o que nos é apresentado de maneira simbólica nos anos de 1990, trilhamos caminhos díspares na observação da questão antropofágica.

A ideia de antropofagia como procedimento estético é conscientemente retomada em meados dos anos de 1960, com a montagem do *Rei da Vela*, pelo Teatro Oficina, pelo Movimento Tropicalista de 1967-1968 e pelo Cinema Novo. A Antropofagia de Oswald é um dos elementos da base conceitual para a formação de textos fílmicos nos anos do ciclo do Cinema Novo. A construção se nota de maneira muito evidente em textos fílmicos, como em *Macunaíma* (1967), direção de Joaquim Pedro de Andrade, e *Como era gostoso o meu francês* (1970), direção de Nelson Pereira dos Santos. Nesses dois textos, a utilização da antropofagia se faz presente nas imagens formadas pelos cineastas e nos discursos armados, desde a sua composição discursiva. *Macunaíma* problematiza, no interior da saga do herói sem caráter, as questões da miscigenação, já no princípio do filme, com a cena do nascimento de Macunaíma, além de tematizar, ao longo do seu discurso, questões relacionadas à miscigenação, ao mito da cordialidade do brasileiro, à preguiça como característica de certas comunidades, à modernidade e à tradição, entre outros. Já o filme de Nelson Pereira dos Santos retoma os escritos de Hans Staden (2008) para formatar a saga no cativo de um francês. São dois exemplos que retomam a questão antropofágica com um olhar mais direto, na concepção do filme como um todo. A antropofagia é o centro da construção discursiva.

Não significa que os procedimentos sugeridos pela antropofagia não se encontrem no Cinema Novo como um todo. O fato de “comer” e “digerir” as técnicas

e modos de montagem e filmagem do Neorrealismo italiano, por exemplo, é um passo sugerido pela antropofagia oswaldiana. Come-se o Neorrealismo, que é digerido, elaborando a estética da fome e a estética da pobreza.

O resgate da antropofagia segue uma rede interna do que seria o devir da cultura da comunidade imaginada Brasil. Legitimado o uso da antropofagia em diferentes campos, o cinema a toma como suporte ideológico, associado a questões pós-colonialistas e anti-imperialistas. Castro (2007) chega a afirmar que os postulados antropofágicos são “a reflexão meta cultural mais original produzida na América Latina até hoje” e, de uma maneira mais forte e incisiva, diz que: “ A antropofagia, foi a única contribuição realmente anticolonialista que geramos. [...] Ela jogava os índios para o futuro e para o ecúmeno; não era uma teoria do nacionalismo, da volta às raízes, do indianismo. Era e é uma teoria realmente revolucionária...” (CASTRO, 2007, p 11). E, nesse sentido, os cinemas novistas retomam a antropofagia como um lugar de embate político e epistemológico.

Quando observamos a atração do mundo, em termos do que nos apresenta Santiago (2004), os procedimentos antropofágicos incidem na maneira de pensar e fazer cultura no Brasil. E essas práticas se localizam no conjunto de saberes adquiridos: o patrimônio cultural. A maneira com que o Cinema da Retomada usa esse patrimônio cultural e as suas implicações em movimentos da mundialização da cultura é um dos pontos que podemos notar no processo de narração da nação. Porém, a antropofagia se relaciona muito mais no interior do patrimônio cultural e de um processo de reconversão do que em termos de construção estética no momento do Cinema da Retomada. O uso que se faz no ciclo do Cinema Novo, com aspirações estéticas e políticas, se esvazia no ciclo do Cinema da Retomada, que se localiza mais na aquisição de saberes e técnicas de outras cinematografias do que na geração de discurso político. Dessa forma, aproxima-se do que seria uma narração e um modo de realização transnacional ou mundializada.

A relação com as formas de narrar o nacional apresentam um giro nos anos de 1990 e, a partir dos textos fílmicos, podemos averiguar formas de narrar o nacional que contrastam com as duas questões apresentadas.

2.3.1 *Carlota Joaquina (1995): exemplo da passagem da alegoria para a ironia*

Patrice Pavis (2007), no verbete ironia, destaca o prazer da descoberta dos procedimentos irônicos, enunciando: “Descobrir a ironia constitui um prazer, posto que assim torna-se patente a nossa capacidade de extrapolar, e que estamos acima do sentido comum” (PAVIS, 2007, p.261). Identificar os procedimentos irônicos do filme *Carlota Joaquina: A princesa do Brasil* (1995), direção de Carla Camurati, talvez seja a chave para entrar no universo de sua repercussão, sua simbologia como marco inaugural do Cinema da Retomada e as estratégias híbridas e mundializadas presentes na sua construção narrativa. O filme foi visto por 1.286.000 pessoas (pagantes na bilheteria) e obteve a renda de R\$ 6.430.000,00 um feito muito marcante, abrindo as portas para um segundo filme de amplo público, produzido no mesmo ano, *O quatrilho* (1995), direção de Fábio Barreto, com público de 1.117.154 (pagantes na bilheteria), filme este que chega a ser o segundo da história (produzido no Brasil) indicado à premiação legitimadora da indústria estadunidense (Oscar).

A representação de fatos históricos emblemáticos que se tornaram sentido comum para a constituição mais concreta da comunidade imaginada Brasil e os passos iniciais para o seu devir descolonizador (criação do Banco do Brasil, criação das bibliotecas nacionais, entre outros “feitos” de D. João) tomam uma nova perspectiva no filme. A partir do momento em que Camurati trata ironicamente as personagens da real família portuguesa e seus feitos, nos deparamos com o prazer da descoberta e dos deslocamentos irônicos a que nos convoca.

Neste sentido, podemos fazer um paralelo pensando que a cinematografia canônica dos anos 1960/1970, durante o ciclo do Cinema Novo, principalmente se pensamos em *Terra em Transe* (1967) e *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, passaríamos de um forte tom alegórico para o irônico e satírico, presente em *Carlota Joaquina*. Uma ressemantização de contextos políticos que passam da “desalienação”, do cineasta com a missão de conscientização política, para a cineasta que usa procedimentos irônicos para se pensar o Brasil e seu devir historiográfico.

Contextualmente, o Brasil havia passado por um processo econômico desfavorável durante as crises dos anos de 1980 e início de 1990 e, no universo político, o início da escolha direta dos presidentes da república. Já nesse início de processo de redemocratização, acontece um *impeachment* e os recentes fatos atrelados a um plano de inserção no contexto neoliberal se ajustam num horizonte de incertezas. O filme de Camurati entra como uma revisão da memória histórica, com procedimentos para ironizar o período que seria um dos fortalecedores para a formação do Brasil como nação. Seria um retomar da memória histórica, com procedimentos que alcançam um horizonte direto do contexto do início dos anos de 1990, de descrença do ambiente político e econômico.

A narrativa do filme já se inicia deslocando o argumento de interesse histórico para o Brasil para o universo de uma espécie de conto de princesas infantil. O narrador inicial é um escocês que conta a história de uma princesa espanhola para uma criança. Essa escolha narrativa inicial já nos dá o distanciamento necessário para a ironia que vamos experimentar, além de nos situar em um contexto mais global, ao contrário de um espaço e tempo locais, dentro das fronteiras do Brasil.

A primeira imagem do filme é do mar, bastante presente na cinematografia brasileira, como atesta Lucia Nagib (2006). Associada a essa construção do espaço imagético, temos a construção do espaço sonoro que traz a música de gaita de foles, a qual nos desloca para um universo desterritorializado. Essas imagens iniciais são acompanhadas de um texto, em espanhol, que menciona a história de Caim e Abel, “olho por olho, dente por dente”, morte e vida, entre outros temas, e somos apresentados ao título do filme com a grafia de Brasil com “z”. O uso de idiomas estrangeiros e a grafia presentes na abertura do filme, associado ao campo imagético simbólico do mar e suas expedições de conquista, marcam a intenção de tratar o argumento de maneira mais reterritorializada.

A sequência seguinte nos apresenta uma personagem escocesa, adulta e do sexo masculino, e Yolanda, a criança a quem a história da princesa será contada. Um pouco emburrada, essa criança só se desarma quando o escocês a conquista com o imaginário do “exótico”, dizendo que o país teria uma gigante borboleta azul que ataca seres humanos, e quando promete contar-lhe a história de uma princesa. Yolanda, continuando no aspecto “exótico” colocado pelo caso da borboleta gigante, questiona

se a princesa seria uma índia. Nesse momento, o Escocês inicia a história da “linhagem” de Carlota Joaquina, já exaltando o aspecto sexual de sua mãe italiana. Dessa maneira, somos apresentados à história a ser contada.

Até aqui se destacam dois níveis propostos pela narrativa: o primeiro, tomando como espaço e tempo o contar da história para Yolanda, na costa da Grã-Bretanha, dando um caráter de fábula para o argumento, e o segundo nível, com o desenvolvimento da história de como Carlota Joaquina se tornou a princesa do Brasil. No ponto de vista da comunidade imaginada Brasil, seria um nível desterritorializante e outro reterritorializante. O procedimento toma a territorialidade como espaço de fábula, de um “era uma vez, em uma terra distante”. Início de uma narrativa que segue os cânones da narrativa clássica e, se nos apropriamos das ideias de opacidade e transparência apontadas por Ismail Xavier (2005), desde o ponto de vista da não tematização do dispositivo e de seguir um processo de montagem buscando a fluidez do argumento, estamos diante da transparência. O narrador estará presente (em *voice off* ou em *voice over*), ao longo de todo o texto fílmico, criando o universo de fábula intercultural a ser contada.

O apelo transparente e fluido da narrativa, seguindo os cânones do cinema clássico, associado aos procedimentos irônicos, pode ser uma das chaves do chamamento a um público mais amplo. Nesse ponto de adequação à narrativa clássica e transparente, o filme é envolvido por um apelo mais mundializado, buscando diálogo com a possibilidade de exportação de um produto feito no Brasil para conquista de mercado externo (apesar de Carlota Joaquina não ter tido uma grande carreira internacional). Essa estratégia de produtos mundializados é uma tônica vigente em parte dos filmes da Retomada, chegando ao máximo de sua legitimação (no campo estabelecido de instituições legitimadoras do processo comercial), dada pela indústria estadunidense, com as indicações ao Oscar de melhor filme estrangeiro de *O quatrilho* (1995), direção de Fábio Barreto, e *Central do Brasil* (1998), direção de Walter Salles.

Destaca-se, no sistema de personagens, no dito procedimento de ironia, a presença do funcionário do governo inglês. O tratamento dado a essa personagem foge aos procedimentos irônicos, destacando seu modo discreto, firme e pragmático.

As relações com o governo inglês transparecem de uma maneira séria, sóbria e pragmática na construção narrativa do filme e no imaginário do inglês cortês e polido.

A personagem de D. João, extremamente ironizada, é tratada de maneira particular e não respeitosa. O apelo à ironia nos traz à luz o contexto recente, dos anos de 1980 e de 1990, de uma sociedade que andava bastante descrente do apelo às narrativas do nacionalismo. As constantes crises econômicas que vinham assolando o país, desde os anos de 1980, o recente processo de *impeachment* do então Presidente, Fernando Collor de Mello, e a abertura do país ao contexto da globalização podem ser vistos como referências contextuais que ajudam na visualização de um processo de construção irônica e mundializante, presente na narrativa do filme de Camurati.

O fato de revisitar a história da personagem histórica Carlota Joaquina e sua relação com o Brasil, em épocas de aprofundamento de certas bases do processo da globalização econômica no país, age simbolicamente na Retomada do cinema, buscando o encontro com o público. É como se, metaforicamente, estivéssemos diante de um novo marco de mudanças tanto do cinema como da sociedade brasileira pós-Plano Real. O momento de lançamento do Plano Real, que funda novas bases de “modernização” econômica da comunidade imaginada Brasil em épocas neoliberais, deve ser lido como o amplo contexto socioeconômico que funda essas novas bases para se pensar o devir-Brasil. Um processo que requer um diálogo direto do campo cinematográfico e sua produção de discurso.

Carlota Joaquina surge com essa ambição irônica de revisitar a memória e as contradições de alguns dos nossos fundadores europeus, mas atuando com um deslocamento total de visões das narrativas das histórias oficiais que são difundidas sobre os episódios. O deslocamento de visão, sobre aspectos da formação da comunidade imaginada Brasil, mestiça, sincrética e influenciada pela visão eurocêntrica, é evidente na construção da narrativa do filme.

A narração usada com procedimentos de *voice over*, ao longo do texto fílmico, constrói a armadura do discurso e, às vezes, confere certas contradições, ajudando a promover o caráter irônico. Por exemplo, a sequência do jantar da personagem Carlota Joaquina na corte portuguesa (do minuto 20:30 até o minuto 21:36). O narrador, em *voice over*, relata o estranhamento de Carlota na corte que, segundo o

relato do narrador, é triste, sem música, ninguém fala, ninguém dança e as pessoas cochicham. Relata também que eles comem uma comida estranha. O espaço sonoro é preenchido por ruídos de mastigação, cochichos, arrotos e outras práticas que, quando vistas deste olhar da sociedade brasileira nos anos de 1990, não soam muito agradáveis quando estamos em uma refeição. O espaço visual acompanha a confirmação do estranhamento, mostrando em um *travelling*, ao lado da mesa de refeição, personagens comendo com as mãos. Um procedimento de criação que ironiza a corte portuguesa, colocando-a como bárbara, sem polimento à mesa. Faz parte do procedimento irônico esta operação da reversão do binarismo civilização/barbárie na construção do discurso do filme.

No processo de identificação com as personagens, há procedimentos marcantes. D. João VI é apresentado infantilizado e imberbe, suas falas e suas atitudes casam com a narrativa típica de piadas de português, as quais são comuns no Brasil. Exemplificando, temos, durante as ameaças de invasões de Napoleão, o rei e a corte na dúvida entre estreitar os relacionamentos com a França ou manter as relações com a Inglaterra. A personagem D. João diz, em tom jocoso, que “quando não se sabe o que fazer, não se faz nada”. Outro procedimento é o discurso de Carlota sobre o Brasil. Em épocas descrentes das políticas econômicas, durante as crises de 1980 e início de 1990, o discurso da personagem casa com uma questão comum da classe média, desde então. Descrença política, descrença econômica, ainda que em processos de início da estabilização econômica do Plano Real. Seria estabelecida, assim, uma conexão entre o contexto social, econômico e político do país com o discurso da personagem Carlota Joaquina, levando à identificação do espectador e proporcionando uma maior abertura a todos os procedimentos irônicos levados a cabo pelo filme. Nesse processo de identificação, a questão da inflação (fator preponderante na economia brasileira nos anos de 1980 e início dos anos de 1990), também é valorizada. Essa questão é posta com a chegada da família real, momento em que os preços no Rio de Janeiro sobem descontroladamente, propiciando uma relação contextual direta com o processo econômico do Brasil.

Outro passo do argumento em processos de identificação e ironia é o fato da princesa Carlota receber sapatos importados da Espanha, aludindo ao fato dos produtos brasileiros serem de qualidade inferior. Um seguinte seria o mito do amante negro. O amor de Carlota por um nobre negro local abre as portas para a enunciação

de falas do tipo “nunca gostei de negros, mas agora gosto”, aludindo à virilidade de uma raça e que, pelo prazer sexual, se justifica a mestiçagem.

A questão da corrupção e do “jeitinho brasileiro” também faz parte da estratégia de identificação promovida pelo texto fílmico, presente na corte e na vida cotidiana dos que tangenciam a corte. São repetidas cenas que elaboram esse discurso de privilégios obtidos pelos relacionamentos, seja pessoal, seja profissional. Forma bastante direta de se referir ao “jeitinho brasileiro”.

A chegada da família real ao Rio de Janeiro é relatada pelo narrador dando os passos do aspecto constituinte híbrido, mestiço e sincrético da comunidade imaginada Brasil. Não só relatada pela mistura de índios, negros e europeus, mas também a existência de chineses e, quem sabe, dois ou três escoceses. Um mundo bem colorido é o que os recebe, um processo de utilização pictórica com cores similares às de *Macunaíma* (1969), direção de Joaquim Pedro de Andrade. No desfile da chegada da corte, o espaço sonoro congrega o sincretismo no qual se ouvem rezas católicas com música do candomblé. O episódio das cabeças enroladas por panos, em razão dos piolhos contraídos na viagem, responde à questão colonizador/colonizado e centro/periferia, pois leva os moradores da cidade a adotar o uso desses panos na cabeça, por imaginar ser uma moda na Europa.

Podem-se rastrear, no armado do discurso de Carla Camurati, os feitos históricos sendo tomados quase de maneira acidental. Não há um planejamento estratégico, tudo parece ao acaso e circunstancial. A vinda da família real para o Brasil, o envolvimento de D. Pedro I com a população e os intuítos de Independência, a ação inglesa por trás do processo de conquista das terras de la Plata: nota-se a retomada histórica de uma sucessão de eventos que soam como improvisados - o que seria uma visão da diretora da formação da comunidade imaginada Brasil.

Retomando o uso do inglês como idioma usado nos diálogos de um dos níveis da narrativa, o do narrador que conta a história para uma criança, se relaciona diretamente com o que Ortiz (2005) e Ianni (2001) ressaltam como um ponto de convergência no processo de globalização econômica e mundialização das culturas: o uso do inglês como língua universal. Ortiz (2005), já em sua primeira linha do capítulo “A supremacia do inglês e as ciências sociais”, enuncia de maneira taxativa: “A globalização se declina preferentemente em inglês” (ORTIZ, 2005, p. 17). A escolha

de Camurati pelo uso do idioma é um forte indicativo do processo de globalização econômica e contribui para a inserção do tema proposto pela narrativa nos termos local/global. O uso do inglês é um procedimento estrutural da condução narrativa do filme, é pensado e estruturado para gerir a questão das alteridades. Não apenas o uso do inglês é evidenciado ao longo da diegese, há outros idiomas que compõem o mosaico de uso linguístico, como o espanhol e o português com o sotaque lusitano.

Nesse ponto, entramos em uma metáfora de comum uso nas literaturas cujo objeto é a globalização, que é apontada por Ianni (2001) como a “torre de babel”. “Um espaço caótico tão babélico que os indivíduos, singular e coletivamente, têm dificuldade para compreender que se acham extraviados, em declínio, ameaçados ou sujeitos à dissolução” (IANNI, 2001, p. 21). A escolha de Carlota Joaquina como um dos agentes condutores do relato que revisita a memória de uma construção da narrativa do nacional se insere em tom de declínio de uma visão da narrativa oficial da memória histórica. Nos contextos econômico, social e político do fim dos anos de 1980 e início dos anos de 1990, se localizam a questão do caótico e geram o horizonte para a inserção do texto fílmico em um processo de retomada dos temas brasileiros (local), desde a ótica mundializada (global) e descrente do processo afetivo que é exposto, quando se remete à construção da memória do nacional. O processo afetivo se reverte nos procedimentos de ironia.

O filme termina por dizer que há muitas possibilidades de ver a história, e que aquela é a maneira que Carla Camurati encontrou para dizer a sua visão de alguns fatos históricos, desde uma ótica mais mundializada e com procedimentos irônicos, ou seja, uma revisão irônica da memória histórica da comunidade imaginada Brasil.

2.3.2 *Cronicamente Inviável* (1999): espaços de questionamento das políticas de mestiçagens e dos embates sociais

Um possível início de análise do filme *Cronicamente Inviável* (1999), direção de Sérgio Bianchi, seria a construção do discurso baseado em espaços. O espaço interno

da narrativa marca claramente a construção de seu discurso, gerando os deslocamentos objetivados.

Segundo Gonzalez Requena (1995), devemos sempre nos ater ao que ele chama de ponto de ignição do filme, ponto que ativa o nosso interesse no filme. Como o autor afirma: “empezar por aquello que no entiendo, por aquello que me hace retornar. Por aquello que me interesa, en tanto que se me resiste, por aquello que me reclama: ante el texto artístico no hay otra experiencia que la nuestra” (GONZALEZ REQUENA, 1995, p. 19).

O movimento deste ponto de ignição pode ser verificado com referências diretas na primeira sequência do filme. Um homem colocando fogo em uma caixa de marimbondos nos leva ao significado referencial direto, se pensarmos em termos de como David Bordwell (1995) nos enuncia sobre as distintas possibilidades de elaboração de significado e a significação geral do filme. Com esse ato, entramos diretamente em uma diegese na qual as críticas ácidas irão reverter, ou melhor, deslocar as relações sociais e seus atores, e pôr em questão as bases que fundamentam a cultura e a identidade nacionais, além de questionar o âmbito da valorização da mestiçagem, sempre em comparação entre as alteridades.

De que modo a análise dos espaços apresentados pela construção fílmica indicaria as questões trabalhadas? Nessa questão, temos espaços mais amplos e genéricos e espaços mais fechados e específicos. O filme pode ser dividido em oito grandes áreas de espaços e em cada uma delas haveria subdivisões operando para a criação de discursos, conforme segue:

1. Espaço Restaurante Pelegrino's, em São Paulo, considerando-se alguns subespaços que giram neste eixo, a saber, a cozinha, o vestiário, o salão, o escritório da gerência, porta de entrada do restaurante, o muro onde ficam as latas de lixo e a rua;

2. Espaço Nordeste. Subespaços: espaço público das ruas da Bahia, a praia do Perequê, em Salvador;

3. Espaço da Televisão durante um programa de entrevista a acadêmicos. Subespaço da cadeira da funcionária do Banco Central, da cadeira do representante

da ONG Viva Rio e da cadeira do Índio Riparandi do Núcleo de Consciência Indígena da USP (Universidade de São Paulo);

4. Espaço Sul do Brasil. Subespaços: a cidade, área rural, estrada como zona de conflito entre latifundiário e movimento dos sem terra;

5. Espaço Centro-oeste. Subespaços: carvoaria no Mato Grosso, espaço casa bucólica, espaço da cachoeira do cerrado;

6. Espaço Rio de Janeiro. Subespaços: Cristo Redentor, casa de Maria Alice, casa da favela dos pais de Josilene, mansão dos pais de Maria Alice, Sambódromo da Marquês de Sapucaí (Rio de Janeiro), carro do casal, Arpoador, táxi e ruas, praia e arcos da Lapa;

7. Espaço São Paulo. Subespaços: pontes, transporte público (ônibus coletivo), sauna gay, creche, centro profissionalizante para índios, bar de esquina e as ruas;

8. Espaço Norte. Subespaços: aeroporto de Porto Velho, Floresta Amazônica, cidade de Bom Futuro, em Rondônia.

Segundo Bordwell (1996),

[...] os indícios apresentados pelos planos, enfatizados pelo contexto narrativo e oferecidos como prováveis pelas convenções estilísticas, exercerão sua influência se construirmos tanto um espaço exterior à tela quanto uma narração autoconsciente. Assim, se assume que a representação espacial é adequada para um propósito narrativo (que pode variar) (BORDWELL, 1996, p. 112-113).

O enunciado de Bordwell se refere às constantes relações de construção do campo profílmico e o fora de campo. Esse enunciado amplia o fora de campo na localização do lugar de discurso do realizador. A “narração autoconsciente” leva-nos a crer na relação entre a obra idealizada pelo realizador e a competência de contextualização do texto fílmico por parte dos espectadores.

A representação espacial profílmica que Bianchi constrói apela para a diversidade de características intrínsecas que os distintos espaços da comunidade imaginada Brasil possuem. A adequação dessa representação ao propósito narrativo prevalece na formação do discurso da inconformidade com tamanhas discrepâncias,

em termos de relações sociais e econômicas, que são características presentes nos diversos espaços da nação.

O uso de planos gerais para esquematizar a percepção e a condução para o espaço de narração e formação do discurso é evidente em todas as primeiras apresentações dos espaços propostos pelo filme. O uso de legendas para definir melhor essa questão espacial também ajuda a criar uma espécie de plano de referência que funciona como a base da construção da montagem. Outra estratégia usada pelo autor é a manutenção de planos fixos, com uma distância de câmera, permitindo que façamos a leitura de uma construção para que se observem as cenas e seja criado um senso crítico mais firme daquilo o que está sendo construído.

O uso de legendas informativas, de enquadramentos mais fixos, sem muita movimentação de câmera, confere, na construção discursiva, estratégias que pretendem a “documentação do real”. A posta em cena proposta pelo filme nos apresenta um trabalho de ficção que busca um potente diálogo com o documental. Para exemplificar, podemos usar sequências que elucidam essa tentativa de captar o real por intermédio de uma performance ficcional. A apresentação da floresta Amazônica, verde e exuberante, contrastando com imagens posteriores de uma floresta queimada e destruída; as tomadas aéreas do carnaval da Bahia e do Sambódromo da Marquês de Sapucaí, no carnaval do Rio de Janeiro, são indícios da tentativa de se encaixar a performance ficcional em uma captação do real.

A construção crítica do discurso de Bianchi parte de referentes sociais em cada divisão espacial. Os conjuntos das personagens, que se vinculam a cada divisão, formam um estereótipo emblemático para a formação de seu enunciado.

O espaço do restaurante se atrela à classe dominante, frívola e descrente da comunidade imaginada Brasil, fazendo constantes apologias ao desprezo pelo nacional e o interesse por Nova York, tida como símbolo de modernidade e civilidade. Nova York entra como construção do espaço imaginado, na perspectiva do que Ianni (2001) nos aponta como economia-mundo. Seria um procedimento de atração pelo mundo e, mais explicitamente, pela cidade, símbolo da economia-mundo. Ianni enuncia:

Uma economia-mundo submete-se a um pólo, a um centro, a uma cidade dominante, outrora um Estado-cidade, hoje uma grande capital, uma grande

capital econômica, entenda-se (nos Estados Unidos, por exemplo, Nova York e não Washington).(…)Em 1929, o centro do mundo passou assim, hesitante mas inequivocamente, de Londres para Nova York (IANNI, 2001, p. 32).

A classe dominante é atraída pelos binômios civilização/ barbárie, centro/periferia, mantendo e validando os eixos. Em sua perspectiva, há o ressentimento de ser uma classe social presa em um sistema em que, enquanto membros, são meros participantes, sem implicação direta. A montagem do discurso segue a linha do não comprometimento com o social e suas relações, questiona a mestiçagem e fortalece os discursos baseados nos binômios acima citados.

Dentre as artimanhas da elite, as quais são representadas no restaurante, o salão social funciona como campo de exposição de uma construção social e suas diferenças. É nesse campo que se pode identificar uma estratégia de desmascaramento dos pensamentos de um grupo social em dissonância com a sua implicação direta e as consequências de seus atos. Maria Alice, uma personagem da elite branca, imigrante e com questionáveis traços “politicamente corretos”, revela que não pagou a empregada doméstica e que acha um absurdo este fato, gerando um debate sobre as relações trabalhistas. Mais adiante, vemos como a convenção estilística da repetição da mesma cena opera, porém, com um desfecho diferente. Ela diz que não pagara a empregada e que “não tem importância”, pois, na próxima semana, pagaria. Esse procedimento é revelador do falso discurso do “politicamente correto” por parte da personagem, que simboliza todo um grupo social cujo discurso encontra-se em vigência. A opção de montagem da mesma sequência com dois desfechos diferentes é parte do procedimento de observação e criação crítica do que é apresentado. A montagem revela e conduz o espectador para aspectos mais diretos do tipo de pensamento que Bianchi pretende ressaltar. A estratégia de montagem nos revela a convenção estilística que opera de maneira não sequencial, possibilitando ao espectador gerar constantes hipóteses a serem confirmadas no conjunto da montagem. Esse aspecto relacional entre sequências forma o todo do discurso crítico no qual as coletividades raciais e sociais se enfrentam em embates inviáveis, tendo como centro o questionamento da coesão do nacional na comunidade imaginada Brasil.

Nesse mesmo restaurante, já na primeira sequência, o proprietário, um senhor de meia-idade, supostamente refinado e com maneirismos da classe alta, se refere a questões que são “tipicamente” nacionais, geradoras de afeto na comunidade

imaginada Brasil. Essa referência é irônica e amplia o seu escopo, tornando a injustiça social, a fome e os mendigos como alvos de referência afetiva, assim como o futebol, as mulatas e o carnaval. Usam-se ícones forçados por campanhas midiáticas de definição do que seja a cultura brasileira (simplista) e joga-se a temática social no cerne da identificação do nacional. Uma construção que atenta para os procedimentos que se seguem que seriam o reflexo de uma classe dominante frívola e ressentida ante ao fato de não viver no centro, ou seja, na cidade referência da economia-mundo.

Ressalta-se o uso de uma personagem, que é o narrador, o qual atua diretamente na construção dos discursos críticos, um escritor que busca compreender e apreender os questionamentos dos problemas de dominação e opressão social. Esse narrador transita pelos diferentes espaços usando um discurso questionador e inquisitivo das questões sociais.

As primeiras imagens do espaço nordeste remetem a uma construção documental que cruza toda a narrativa de *Cronicamente Inviável*, estratégia esta que visa conferir o caráter de documentação do real e de confirmação das hipóteses do autor. Nesse espaço o narrador inicia a sua função narrativa, usando voz *over* para trazer a sua primeira hipótese, a dominação, via felicidade. Uma conjuntura, o que o narrador (que, às vezes, aparenta ser o *alter ego* de Sérgio Bianchi) aponta como estratégia da dominação. O questionamento, advindo da fala do narrador, das festas de carnaval, em especial das festas nas ruas de Salvador, entra em contraste e fortalece as hipóteses apresentadas, quando vemos as diferenças sociais presentes na festa. A classe média e alta paga para se divertir no interior de uma área protegida e os populares são acometidos pela força policial com um tratamento bastante rude, em local aberto e desprotegido. Nesse espaço, se questionam as formas de dominação e entra um procedimento comparativo com o mundo. No mundo (outras partes do globo, como afirma o narrador), a opressão e a dominação surgem atreladas a correntes ideológicas claras. Na Bahia, a forma de dominação seria via a dinastia da felicidade, um som alto e música para se dançar. Convoca a comunidade imaginada Brasil ao mencionar o escrito na bandeira de “ordem e progresso”, e a confronto com essa hipótese de dominação pelo eixo da dinastia da felicidade. Essa operação é uma constante ao longo do texto fílmico. Uma série de contestações de certos fatores construídos como a identidade nacional. Seria uma brasilidade enlatada, “boa para todo mundo”, como menciona o narrador.

O espaço televisão surge questionando as posturas acadêmicas de um desentendimento total e de críticas ao livro do escritor/narrador que percorre o país para mostrar as inviabilidades da construção do projeto de identificação do nacional. Uma funcionária do governo, do Banco Central, defende os processos democráticos da comunidade imaginada Brasil e compara com os do primeiro mundo, outro ponto de interseção com as bases comparativas de um processo de globalização. Esse questionamento ocorre pela via do trabalho. Seria uma equação: “trabalho mais democracia”, “resultado igual a desenvolvimento”. Este espaço vai defender, desde o ponto de vista de cada participante do debate, a melhor construção da identidade nacional. Seria uma forma de evidenciar o caos também em âmbitos mais cultos, mediado e midiaticizado pela televisão.

Já no espaço Sul, as construções de hipóteses do binômio dominante/dominado seguem a lógica da imigração europeia, típica dessa região do Brasil. Não seria a dominação por cor de pele, mas, sim, por nacionalidades europeias. Um procedimento do texto fílmico que opera fortemente na construção narrativa é a cena de um imigrante europeu branco urinando na rua, uma repetição da mesma cena vista no espaço nordeste. O discurso do narrador que ressalta as semelhanças das formas de dominação e opressão dos imigrantes europeus se encontra em consonância com outra região, sendo concretizada imagetivamente quando dois homens urinam no espaço público, independente da região do país, entrando no questionamento de Sul civilizado e Nordeste bárbaro.

O espaço Centro-Oeste funciona como ambiente do passado da gerente do restaurante Pelegrino's e de questionamento da construção da tradição na comunidade imaginada brasileira. A apresentação desse espaço é a mesma de uma maneira bastante recorrente no texto fílmico de Bianchi, através da montagem de contrastes. A partir de uma sequência em que a gerente do restaurante está treinando um garçom, de uma maneira arrogante e refinada, passa-se para o “plano de referência” de construção espacial, com as legendas, indicando que é o Centro-Oeste e, imagetivamente, vemos uma carvoaria, com muita fumaça. Uma panorâmica e vemos imagens de crianças trabalhando junto a adultos nas carvoarias. Somos apresentados à realidade da infância de Amanda (a gerente do restaurante). Um armado interessante do enunciado do narrador é que, se os trabalhadores de classe baixa e operária da Europa, quando chegam ao Brasil, fantasiam o seu passado e se

tornam aristocratas, por que uma pessoa mestiça, proveniente de uma realidade do interior do Mato Grosso, não pode fantasiar? Há a egitimação de um processo de fantasia, via comparação com a coletividade europeia, chegando a afirmar que a tradição na comunidade imaginada Brasil seja uma utopia. Essa personagem fantasia o seu passado para os frequentadores e o dono do restaurante: um suposto passado com contato com a natureza e romantizado. Nesse aspecto, o que vemos é que este espaço questiona a tradição e a criação da tradição da comunidade imaginada Brasil, relacionando-as com as coletividades europeias.

O espaço Rio de Janeiro é apresentado usando a já dita estratégia de legendas e imagens reconhecidas. Um encontro do escritor/narrador com outra personagem no Cristo Redentor e o enquadramento privilegia o Pão de Açúcar, ao fundo. O escritor/narrador entrega uma maleta à personagem e há um corte e um plano direcionado ao Cristo de braços abertos. Nesse momento opera, de maneira mais clara, a construção crítica das mestiçagens, do processo colonial e do processo de globalização econômica. O escritor/narrador faz uso da hipótese de que a imagem de Cristo com os braços abertos sugere que seja uma benção a todas as raças e povos que vieram explorar essa territorialidade. Termina com um close no rosto da imagem do Cristo Redentor, afirmando que o excesso de exploração pode gerar cumplicidade, um fechamento para a convivência de distintas partes da sociedade brasileira para o armado da hipótese do escritor/narrador. Um dos eixos centrais da condução da crítica à comunidade imaginada brasileira no espaço Rio de Janeiro é a relação das raças e seus posicionamentos sociais. Josilene é uma empregada doméstica cuja mãe foi empregada doméstica da mãe de Maria Alice, representante da classe média alta, “politicamente correta”. Um *flash back* de clima harmonioso nos apresenta a família de Josilene saindo de sua casa na favela e indo passar o dia numa mansão; nota-se uma pretensa harmonia sociorracial. O espaço sonoro ajuda na construção dessa harmonia tocando uma canção da Bossa Nova. A harmonia é interrompida tanto no espaço sonoro, com o fim da música e início da narração do narrador/escritor, quanto no espaço imagético. Há uma separação social e racial para tirar uma foto: a família de Maria Alice, branca e classe dominante, e a família de Josilene, negra e submissa, fatores ressaltados pela fala do narrador. Há um trabalho de convergência do espaço das imagens em movimento com o espaço sonoro para a confirmação de mais uma hipótese do escritor/narrador: a existência de uma falsa harmonia racial e social.

Outro questionamento presente na construção discursiva do filme de Bianchi é a tematização do uso do espaço público das cidades. O trânsito caótico, o desrespeito ao outro e as leis de trânsito estão presentes no texto fílmico. Os moradores de rua, a agressividade dos policiais com as pessoas pobres e negras, o péssimo transporte público fazem parte da construção desse espaço público desregrado e cheio de violência. Essa tematização nos traz de volta ao espaço da televisão e ao debate acadêmico em torno do livro do narrador/escritor. Um coordenador de um movimento social (Viva Rio) faz apologia à confluência racial e a valoriza, relacionando-a diretamente com as narratividades do nacional, baseadas na miscigenação racial. O hibridismo é valorizado e legitimado pelas narrações do nacional. No entanto, todo o processo de exposição de argumentos dos teóricos é precedido por uma construção do espaço imagético que refuta, ou deixa em dúvida, os argumentos usados por cada um. Pode-se concordar, em parte, com as teorias armadas, mas o processo de montagem do filme deixa sempre em aberto as questões trabalhadas pelos acadêmicos.

O desenrolar da narrativa valoriza questões abertas e polêmicas, como o pagamento de baixos salários, o tráfico de crianças, a questão de discriminação racial, dominação social, prostituição masculina. Todos esses temas são um armado de situações que se juntam no curso narrativo, gerando o sistema caótico para fortalecer todas as hipóteses de Bianchi. Um agrupamento que, da maneira como está conformado, torna-se inviável para que haja uma melhor distribuição de renda e melhor vida aos participantes da nação.

O questionamento proposto por Bianchi toma os espaços como ponto de partida inicial para desenvolver o discurso. E, a partir da ideia de local e de questões pontuais de toda a territorialidade da comunidade imaginada Brasil, é que o diretor unifica o seu discurso e o amplia com questões da inserção do Brasil em um cenário internacional. A relação que o discurso armado pelo filme traça com questões mundializadas está no âmbito de comparações e de registros que têm as alteridades como ponto inicial para fortalecer as suas hipóteses.

Cronicamente Inviável dialoga com o processo de mundialização das culturas, usando procedimentos de olhares diversos para as contradições da formação de uma comunidade imaginada brasileira, calcada na harmonia racial e na valorização das

mestiçagens. O narrador, em diversas oportunidades, faz comparações com o estrangeiro, para validar suas hipóteses e para ressaltar as diferenças do devir brasileiro com o devir mundial. Aspectos relacionais que podem ser lidos como um “grito de manifestação” contra um processo que leva em conta a globalização econômica e que questiona se esta comunidade imaginada estaria em sintonia com o mundo, pois as diferenças e contradições sociais são tão marcantes que ficaria improvável a adesão a qualquer outro processo, inclusive ao processo de globalização.

Avellar (2015) ressalta a questão do dentro e fora da comunidade imaginada Brasil, que reflete a atuação dos distintos campos na construção da narração do nacional nos textos fílmicos trabalhados. Os aspectos de um ambiente de produção atrelado ao Estado, que passa por um forte momento de reconversão, a presença de uma narrativa mais mundializada que tematiza o dentro e o fora, o exílio e a diáspora e as alteridades são caminhos de mão dupla na construção da narração do nacional. Uma narração que passa por componentes *mainstream*, relacionados fortemente com a indústria cultural, de variações estéticas que estão próximas de um cinema mais transparente, mais alinhado com formas narrativas mais clássicas. Alinhamento que passa tanto no interior da narrativa dos textos fílmicos como na “escritura” dos campos políticos e econômicos de aproximação mais mercadológicos. Seria uma forma de narrar o nacional que apresenta o desejo de ser mais mundializada, porém, questionando de distintos lugares a questão da identidade nacional e a sua adesão a uma nova ordem mais globalizada.

2.3.3 *Central do Brasil (1998), como sintoma do esvaziamento do estético-político.*

O filme, dirigido por Walter Salles, tem como argumento a trajetória de Josué (interpretado por Vinícius de Oliveira) – um menino de 9 anos de idade que perde a mãe em um atropelamento, diante da estação de trem Central do Brasil, no Rio de Janeiro – e de Dora (interpretada por Fernanda Montenegro) – uma professora aposentada que escreve cartas para analfabetos na mesma Estação. Antes da sua

morte, a mãe de Josué pede para Dora escrever uma carta para o pai do menino, que está no Nordeste do Brasil, a fim de estabelecer o contato para que o garoto possa conhecer o pai, tudo isso a pedido do próprio menino. Nesses primeiros encontros é que são estabelecidos os pontos iniciais para a narrativa proposta por Salles. Uma narrativa transparente, com intenso apelo à tradição melodramática latino-americana, como já identificado por vários autores como Nagib (2006), Bentes (2007), Altmann (2010), por exemplo. O filme está dividido em três atos e podemos realizar a sua identificação, por meio da proposta da direção de arte, principalmente no que tange ao figurino de Dora. No primeiro ato, o universo de Dora é mais terroso, travestido em seu figurino nas cores marrom e vermelho terroso. Já no segundo ato, a paleta de cores da personagem abre para o bege e, no terceiro ato, aparece o branco, principalmente no que se relaciona com o figurino.

O filme de Salles pode ser remetido a um conjunto de filmes nos quais a questão das crianças e as fraturas sociais são tematizados. Filmes como *Vidas secas* (1963), dirigido por Nelson Pereira dos Santos; *Couro de gato* (1962), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade; *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), dirigido por Hector Babenco, e *Como nascem os anjos* (1997), dirigido por Murillo Salles, são alguns exemplos de uma tipologia de filmes que abordam, de maneira direta ou transversal, a relação entre infância e fratura social. Mas, as tematizações infantis nos filmes mencionados diferem entre si na maneira de abordagem tanto estilística como na condução da temática narrativa. Porém, algo em comum há entre eles: a infância como sintoma de questões sociais presentes na comunidade imaginada Brasil.

A tematização pela qual gostaríamos de iniciar o processo de identificação de marcas da construção da narração do nacional no filme de Walter Salles é através da ótica que nos traz Elizka Altmann (2010). A autora faz um trabalho de recepção identificando e analisando como foi a recepção crítica dos filmes de Glauber Rocha e Walter Salles na América Latina. Em linhas gerais, uma das questões abordadas pela autora trata-se de um processo relacional de identificação com algumas das tematizações que eram caras ao cinema de Glauber, como também ao cinema de Salles, através da recepção da crítica. É possível identificar, por exemplo, o paralelismo em questões de cunho social, principalmente a tematização do sertão, em ambos. Esse paralelismo nos traz à tona as diferenças, em forma, estilo e estética, da

construção e tematização do sertão, especialmente se considerarmos as formas de tematização do sertão que aparecem em *Central do Brasil*.

A passagem de Dora e Josué pelo sertão remete a questões e tematizações do espaço tanto simbólico quanto não simbólico. O que é chamativo é o contexto de aparecimento, que é muito diferente do sertão simbólico e não simbólico de Glauber. O trabalho de Altmann (2010) registra uma recepção crítica, na América Latina, que aponta para constantes relações entre os dois cineastas, levando a autora a postular que: “Não é desprezível o fato da maioria dos textos dirigidos aos filmes de Walter Salles apresentar comparações com imagens e signos trabalhados nos filmes de Glauber Rocha e do Cinema Novo, de forma geral” (ALTMANN, 2010, p. 213).

Esse dado é bastante elucidativo, principalmente se considerarmos a comparação com parte da recepção e análise que os filmes de Walter Salles, em específico *Central do Brasil*, principalmente no âmbito acadêmico, recebem no Brasil. No mesmo trabalho, a autora relaciona, entre outras, duas visões do cinema de Salles, a partir dos trabalhos de Lúcia Nagib e Jean-Claude Bernardet, da seguinte forma:

Nagib dá sequência à sua análise, observando o debate sobre mudanças e permanências desse novo cinema [Cinema da Retomada] em relação ao Cinema Novo. A diferença mais notória seria a de que os filmes da “retomada” não apresentam um projeto político. Neste contexto, *Central do Brasil* se tornaria modelar por refletir problemas sociais resolvidos no plano das relações familiares e de amizade (ALTMANN, 2010, p. 59).

As relações políticas de ordens distintas dos dois momentos devem ser compreendidas como um fator, o qual podemos relacionar diretamente com as formas de narrar o nacional: ordens distintas em dois momentos da cinematografia brasileira. Apesar de alguns traços aparecerem nos dois momentos, principalmente se considerarmos a questão das diferenças sociais, o sertão e/ou a favela como lugar(es) de semantização de posições a respeito do tema, temos duas maneiras bem distintas de narrar o nacional. No Cinema Novo a força dos preceitos estéticos, notoriamente atrelados ao político e ao engajamento de uma posição, é bastante diferente da forma estética adotada no Cinema da Retomada. Altmann (2010) segue com o seguinte:

Para a autora [Lúcia Nagib], a percepção de Jean-Claude Bernardet de que “a ponte que se se faz entre o cinema de 1994 para cá com o Cinema Novo é absolutamente equivocada” é compreensível, pois alega que no cinema dos anos 1960 havia uma “ligação e uma preocupação com uma proposta política que era fundamental para a sobrevivência ideológica do movimento; esta proposta está absolutamente ausente nos cineastas de hoje”. Ao sugerir que os filmes brasileiros recentes, mesmo quando abordam temas como o sertão

e a favela, acabam por representar dramas individuais – mais do que propriamente sociais-, Nagib reafirma a concepção de Bernardet quanto a uma nostalgia e “tem um certo fetichismo em relação ao Cinema Novo, que funcionaria como uma espécie de chancela de qualidade intelectual e artística” (ALTMANN, 2010, p. 59)

As falas de Bernardet, que estão entre aspas, são corroboradas por Nagib e apresentam um modo de recepção e análise da forma fílmica, principalmente nos âmbitos estético e político, que são de ordens muito distintas nos dois períodos.

Esta recepção também é compartilhada por Bentes (2007), em um debate que se iniciou no jornalismo cultural e entrou na academia. Bentes (2007) relaciona e elenca uma série de questões que diferenciam os momentos do Cinema Novo e da Retomada, principalmente no que tange à tematização e presença dos sertões e das favelas. “Territórios reais e simbólicos com grande apelo no imaginário. Territórios em crise, onde habitam personagens impotentes ou em revolta, signos de uma revolução por vir ou de uma modernidade fracassada” (BENTES, 2007, p.242).

Para a autora, nos anos de 1990, há uma renovação desta iconografia, o que a leva, então, a apresentar duas perguntas pertinentes à discussão, as quais revelam posições e formas de ver o patrimônio nacional criado a partir do Cinema Novo: “[...] como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas? (BENTES, 2007, p. 244)”. A primeira pergunta apresenta uma questão ética que posiciona as ordens distintas do mostrar. A segunda pergunta se foca em questões da estética:

[...] como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas? Como levar esteticamente, o espectador “compreender” e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América Latina? (BENTES, 2007, p. 244)

As duas perguntas feitas por Bentes em seu artigo são bem sintomáticas para o questionamento acerca das distâncias e proximidades dos dois momentos da cinematografia brasileira. Contrapõe a estética da fome, a estética da violência e a estética da pobreza glauberiana com o que a autora elabora, a partir do debate realizado no jornalismo cultural, da cosmética da fome. As direções para as respostas, no ponto de vista da autora, já estão dadas. Os modos de narrar estético-político-ético da nação são de ordens muito distintas nos dois períodos. Estão dispostos em um

âmbito ético e estético que coloca a narração do nacional em um lugar de maior ou menor potência do político: por um lado, um Brasil trabalhado na disposição de um eixo nacional e popular, em vias de uma revolução social, calcado na estética que correlaciona preceitos teóricos relacionados ao social e, por outro lado, uma sociedade imersa em um momento neoliberal, com desejos de pertencimento ao mundo globalizado e com formas assumidamente espetaculares (DEBORD, 1997).

Há as relações com o eixo sincrônico, a partir do ponto de vista da temporalidade da cultura (BHABHA, 2013), a qual se atrela aos momentos políticos e econômicos dos anos de 1990. Como apontado por Nagib (2006), uma das possíveis leituras do debate é da ordem do nostálgico. A utopia relacionada aos momentos dos anos de 1960 gera o tratamento, ao longo dos filmes da Retomada, de uma ordem nostálgica, segundo a visão da autora. O debate se abre na relação com o recorte sincrônico. O crescente aparecimento dos preceitos neoliberais, na América Latina nos anos de 1990 – com uma mudança de tecnologias para o audiovisual (digitalização) tanto no formato de gravação como nos modos de circulação (afirmação de novas janelas, como TV a cabo, por exemplo) –, o crescimento das indústrias criativas e o fortalecimento dos territórios da economia cultural são questões que ampliam o debate para maior visionamento do sincrônico no que tange ao estético e ao ético dos dois momentos. Claro que esta abertura ao sincrônico não é para justificar a escolha de armado estético e discursivo dos filmes, mas, sim, para pontuar que há um ambiente distinto para o fazer cinematográfico nos dois momentos mencionados.

Um fator em específico pode ser identificado, nos dois momentos, no que tange ao diegético: há uma precariedade da ação do Estado na vida dos sujeitos presentes nos filmes. Uma série de elementos podem ser elencados no interior dessa precariedade atravessada pela falta do amparo estatal e pelo cotidiano presente em *Central do Brasil*. É chamativo a ausência de uma mão do Estado na transitoriedade apresentada por Salles. Não se vislumbra nenhum cuidado por parte da presença estatal, a não ser na cena da expulsão das crianças da Central do Brasil, na hora do fechamento da estação, pelos policiais. Retirando estas breves cenas, o que vemos é uma amostra do desamparo estatal. Não há amparo no acidente que tira a vida da mãe de Josué. Não há amparo a uma criança que fica “órfã”. Não há amparo, na verdade, nem sequer é mencionada a periculosidade jurídica, no caso de tráfico

infantil. Não há presença nos trens que levam ao subúrbio, ante a desordem do embarque. Não há identificação nem impossibilidade de Josué embarcar sozinho em uma viagem interestadual. Tampouco há mão estatal no controle das invasões das casas populares, mencionada pelo irmão de Josué. Em suma, a tematização de Salles passa pela deriva de uma presença do Estado que chama bastante a atenção.

Uma relação metafórica que pode ser estabelecida a partir da ausência do Estado e da busca pelo pai. Uma constante no filme é a tematização do pai, ou melhor, a busca e a ausência da figura paterna tanto por parte de Josué como por parte de Dora. Uma leitura metafórica pode ser aberta, se relacionamos a falta total da mão do Estado no filme e da busca do pai. Um possível aspecto sintomático da visão do diretor que empreende um *road movie* de busca, no âmbito da individualização das personagens, encontros e desencontros.

A mesma situação da estação de trem do Rio de Janeiro é encontrada no interior do Brasil, por onde o filme transita: estradas e relações armadas no constante precário. A precariedade das vidas apresentadas ao longo da trajetória de Dora e Josué, em busca de Jesus (pai de Josué), é um desfile de descaso com as condições de vida dos sujeitos. A vida pensada nos maiores centros urbanos do Brasil se equaliza com a vida levada no trajeto das estradas do Brasil. O equilíbrio está no desamparo, na precariedade e na falta de presença de uma atividade Estatal tanto no centro urbano quanto no sertão.

2.3.3.1 *A religiosidade como moldura, imagem-povo como fundo*

Um aspecto relacional que se pode atestar através do trabalho de Altmann (2010) é a questão da religiosidade, presente nas relações de recepção da crítica latino-americana tanto de Glauber Rocha como de Walter Salles. O processo operativo na presença da religiosidade, nos dois diretores trabalhados pela autora, é instigante e de ordens que apontam para questões da narrativa do nacional de maneiras bem distintas. A religiosidade em Glauber, como marca Cardoso (2007), tem um processo operativo da ordem do chamamento às coletividades políticas e ações que visam uma transformação no que tange aos embates sociais. A relação traçada

entre camponeses, trabalhadores agrícolas e religiosidade se dá em uma ordem da consciência de classe e opera como forma de construção estética. Neste ponto, o trabalho de Cardoso (2007) está debruçado sobre o filme *Cabeças Cortadas* (1970) e sua análise aponta para uma significativa presença do mítico tanto na figura do pastor como na figura do povo que, no caso, seria uma mítica das vontades, como o autor afirma.

Desde as visões alegóricas (XAVIER, 1983) já bastante tematizadas sobre o Cinema Novo, a questão da relação entre religiosidade do povo, como alegoria, e o estreitamento do estético e do político é tida como uma das marcas significativas da cinematografia de Rocha. Os preceitos contidos nos manifestos da estética da fome, como bem nos aponta Avellar (1995), marcam o posicionamento de um fazer cinematográfico levando a afirmar:

Entre uma coisa e outra [a fome e o sonho], num permanente desequilíbrio, corrida em direção a um ponto que uma vez alcançado empurra o corredor para o caminho de volta, foi bem assim, entre a estética da fome proposta pela razão e a estética do sonho proposta pela desrazão, que Glauber pensou o cinema: entre a poesia e a política (AVELLAR, 1995, p. 77).

Ou seja, o que é bastante identificável pela miríade de trabalhos relacionados ao cinema de Glauber Rocha, e dos cinemanovistas em geral, é esta relação direta do povo como forma, gerando uma série de imagens-povo que se relacionam direto com o estreitamento do estético e do político. É operativo para pensarmos a questão das imagens-povo atreladas às imagens-nação que diretamente estão relacionadas ao binômio nacional-popular, pensados no eixo sincrônico dos anos 1960/1970. A religiosidade é um dos elementos que podemos encontrar como elemento estético/político no dito eixo sincrônico dos anos 1960/1970.

Se relacionarmos com Walter Salles, e mais especificamente, o filme em questão, *Central do Brasil*, a religiosidade se transforma, se ressemantiza em outra maneira que desloca a imagem-povo da imagem-nação. A relação estético-política é de outra ordem, da ordem da transformação dos aspectos religiosos em fundo, em uma moldura. O momento que Dora tem o “transe revelador”, em um evento religioso, funciona operativamente para o giro da personagem. Não apresenta uma coletividade religiosa, pensada em um âmbito político, mas, sim, em uma estética de mudança de paradigma para a personagem e, conseqüentemente, para o giro narrativo de redenção de uma leitura de vilã para o bem. A redenção é o ponto de virada e vemos,

na cena seguinte, Dora deitada no colo de Josué, cena esta que é uma das imagens promocionais do filme. Josué se apresenta como uma espécie de “anjo” capaz de redimir os aspectos urbanos de Dora nos caminhos do sertão. Uma possível leitura seria a de reencontro com a delicadeza perdida. O “transe revelador” é o ponto de encontro de uma hiperindividualização urbana com o desejo de delicadeza, reservada ao espaço sertão. Neste ponto, o todo do trabalho de Nagib (2006) toma a sua dimensão no ponto analítico da nostalgia que, de uma certa forma, se relaciona ao trabalho de Xavier (2006), que une uma série de elementos. O sertão, sendo o lugar do encontro, da redenção e da delicadeza perdida pelos processos urbanos que atravessaram a comunidade imaginada Brasil.

Da aparente presença da religiosidade como característica do hibridismo, podemos pensar na mesma religiosidade como moldura de um plano estético que vai colocar as imagens-povo como fundo, para dar rumos narrativos à personagem Dora. Podemos visualizar que a forma de presença do nacional no que tange à religiosidade é de um lugar de moldura para a redenção, com fins narrativos no melodrama proposto por Walter Salles.

Para além da religiosidade, outro elemento destacável é a questão do analfabetismo. O filme abre com uma série de sujeitos não alfabetizados que, por meio da escrita de Dora, teriam a chance de se comunicar, via cartas, com seus interlocutores, porém, sem a certeza de que Dora realmente as enviará. O procedimento se repete, após a rendição do “transe revelador”, porém, com outras características. Neste segundo momento, Dora está rendida ao “lado puro” e as novas cartas escritas são encaminhadas aos seus destinatários. A questão dos analfabetos serve à construção narrativa e à mudança da personagem. Não há um debate direto sobre o analfabetismo e a questão escolar no país, inclusive não há nenhuma menção ao fato se Josué vai à escola ou não.

O mesmo acontece com a situação dos transportes públicos. Temos uma série de cenas internas dos trens suburbanos que saem da estação Central do Brasil e todas elas nos sugerem algo no âmbito da mostraçã, não da tematizaçã e incursã em atividades para se modificar a precariedade. A posiçã tomada é de tocar nos temas de forma a construir os ambientes das personagens e suas sagas de mudançã dentro da narrativa. É uma escolha de modo de mostrar os rastros do nacional no

filme. A tematização do nacional se conforma de uma maneira mais difusa, elevando a potência da individualização por parte das personagens para o andamento da narrativa.

2.3.4 *Cidade de Deus* (2002): a violência como espetáculo.

Uma maneira instigante para poder adentrar o filme de Katia Lund e Fernando Meirelles é o remarcado por Xavier (2006), a saber, o uso do espaço sonoro, mais especificamente, da voz *over* na construção da narrativa do filme. Neste trabalho, Xavier (2006) faz um breve percurso, no qual ressalta o uso da voz *over* como procedimento estético, para categorizar da seguinte forma: para a construção de dissonância; como expressão aguda da crise do sujeito ou da dificuldade de dizer o mundo; costura de informações para fluência narrativa (XAVIER, 2006, p. 140).

Duas destas categorias são passíveis de identificação nas análises fílmicas realizadas nesta pesquisa. Quando pensamos na questão da dissonância, podemos aludir diretamente à *Cronicamente Inviável* que usa o narrador e a potência da voz *over* com a finalidade de criar o embate dissonante com as imagens em movimento e gerar a construção de um discurso crítico com relação à construção do nacional no Brasil. Quando nos voltamos para a costura de informações, para a fluência da narrativa, *Cidade de Deus* é o filme que entra diretamente na categoria.

Xavier (2006) inclui o filme de Lund e Meirelles em um corpus de filmes daquele então (2002- 2004) que teriam em comum o tema do discurso do sujeito na situação e no contexto social. Os filmes citados por ele, a saber, *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003) e *Redentor* (Cláudio Torres, 2004), seguem a seguinte premissa:

Todos atravessam um campo de tensões marcado por violência, expansão dos mercados ilícitos, delinquência empresarial, hegemonia do consumo, crise do Estado-nação e da família. Focalizo um cenário em que se faz presente um motivo recorrente no cinema da retomada — a figura do ressentimento (XAVIER, 2006, p 140).

A figura do ressentimento, apontada por ele, está presente nas análises dos filmes brasileiros anteriores nesta pesquisa e, no caso de *Cidade de Deus*, se torna complexa, pela questão de um espaço sonoro que vai trabalhar na ilustração e costura do processo narrativo, usando do carisma do narrador para estabelecer o lugar do sujeito e o seu contexto social. A significativa presença do componente estético nas imagens em movimento, que, de alguma forma, vão jogar com a espetacularização do contexto social presente no filme, é um fator de um chamamento de estéticas globais audiovisuais que estão tanto na publicidade como no cinema comercial estadunidense.

A voz *over* usada como estratégia narrativa no filme está atrelada a uma forma de construção de uma imagem-nação e de uma imagem-povo que a envolve a uma maneira espetacular de construir a nação. Tudo é espetacularizado (DEBORD, 1997) e coloca o texto fílmico em uma espécie de suspensão do político e forte presença do prazer estético. Este último é parte de uma discussão feita por Bentes (2007) e por Hamburger (2007), na qual a dimensão da construção da linguagem audiovisual, relacionada aos elementos constituintes da publicidade, está presente. Mas, não só esses elementos fazem parte da construção: há filmes de grande atratividade comercial que usam a violência, o primor estético, a grande variedade de planos e contra-planos e o espaço sonoro como construção das informações da narração, elementos os quais podemos visualizar em *Cidade de Deus*.

A narração da comunidade imaginada se encontra delimitada e em ênfase nos discursos midiáticos sobre a violência e, a partir dos usos estéticos, o filme constrói uma versão mais *ready-made* da favela e da violência para o consumo da nação. As formas de narrar a conformação da favela são interpeladas por várias formas presentes em outras mídias, como a televisão, jornais e revistas. É inegável o apelo comercial das imagens produzidas, o que pode ser atestado por meio do quantitativo de público do filme no Brasil⁴⁹ e a sua circulação e legitimação no mundo⁵⁰.

O modo de narrar a nação no filme é completamente diferente de *Cronicamente Inviável*, por exemplo. Enquanto o filme de Bianchi viaja por distintas regiões do Brasil,

⁴⁹ Anexo B

⁵⁰ O filme recebeu 4 indicações ao Oscar, no ano 2004, a saber: Melhor direção, fotografia, edição e roteiro adaptado.

tentando realizar um tratado dos diferentes espaços da comunidade imaginada, o filme de Lund e Meirelles se concentra no Rio de Janeiro e, em sua grande parte, na comunidade Cidade de Deus. As relações entre as personagens do filme estão mediadas pela presença da violência e pelo tráfico de drogas. A narração de Busca pé e a condução protagonista de Zé Pequeno são parte desse sistema. A narração, via voz *over* de Busca Pé, é uma espécie de relato de manual de sobrevivência nas comunidades tomadas pelo narcotráfico. A forma de inclusão das personagens é mediada pelo tráfico.

O filme não trabalha com a violência como sintoma de questões sociais e, sim, como espetacularização da pobreza e dos aspectos relacionados ao tráfico de drogas (HAMBURGER, 2007 e BENTES, 2007). É a estética se apropriando de temáticas do nacional para a construção de um relato do tipo aventura, no qual a nação é um marco da incompetência dos entes públicos e da falta de prioridade na solução das disparidades sociais. No filme, as disparidades sociais, principalmente se levarmos em conta a relação asfalto-favela (Estado-falta de Estado), se apresentam na forma da falta de habilidade dos atores sociais e governamentais na condução do processo da pobreza no país. A nação narrada é a nação estetizada, é a inclusão de formas narrativas audiovisuais, de diferentes mídias, mediadas pela virulenta violência propagada nas comunidades periféricas do Rio de Janeiro.

A relação entre representação e construção do relato fílmico está nos postulados de Debord (1997). Quando o autor relaciona a constante espetacularização com as possibilidades de construção histórica, ele é enfático na questão da superficialidade:

A história que está presente em toda a profundidade da sociedade tende a perder-se na superfície. O triunfo do tempo irreversível é também sua metamorfose em tempo das coisas, porque a arma de sua vitória foi precisamente a produção em série dos objetos, segundo as leis da mercadoria (DEBORD, 1997, p. 99).

Cidade de Deus se localiza fortemente na lei da mercadoria, assumindo toda uma intertextualidade com outros textos fílmicos de ação e também com as construções dos telejornais e da publicidade. Os *flashbacks*, *flashforward* e elipses temporais, presentes no filme, apontam, em conjunto com a narração em voz *over*, para a relação de atestar o discurso do descaso do Estado, bem como a constituição de uma sociedade violenta sem, por exemplo, ir mais profundo na presença de outros

fatores sociais que podem estar vinculados às conformação sociais. O recorte escolhido pelos diretores é para servir à construção de uma diégesis que naturaliza a violência e o tráfico no interior da favela.

Esses dados são indicativos e sintomáticos de uma produção fílmica que assume a estética e a maneira de narrar de cinematografias hegemônicas, sem questionar, apenas mostrando e construindo uma representação do espaço social no espaço fílmico. Ivana Bentes (2007) enuncia que:

Territórios de fronteiras e fraturas sociais, territórios míticos, carregados de simbologias e signos, o sertão e a favela sempre foram o “outro” do Brasil moderno e positivista: lugar da miséria, do misticismo, dos deserdados, não-lugares e simultaneamente espécies de cartão-postal perverso, com suas reservas de “tipicidade” e “folclore”, onde tradição e invenção são extraídas da adversidade (BENTES, 2007, p. 242).

O referido cartão-postal da favela entra em um mundo globalizado economicamente e as relações estéticas apresentadas no filme são indicativos para a contraposição do “outro” Brasil moderno e globalizado. O envolvimento seria não só de um devir-Brasil, como de um devir-mundo, de acordo com os enunciados de Giuseppe Cocco (2009). Nesse sentido, poderíamos associar essa questão ao que Cocco chama de “uma das faces tendenciais da nova configuração de poder” (COCCO, 2009, p.117), ao afirmar que:

[...] é na “brasilianização” que o biopoder também se torna poder de morte, uma regulação da população que confina setores da população pobre e jovem nos campos das favelas e das periferias, na condição de Homo Sacer: vidas indignas de serem vividas; matáveis, mas não sacrificáveis (COCCO, 2009, p. 117).

O sacrifício não faz parte das mortes presentes no texto fílmico. Elas se apresentam no claro poder de vida, ou poder de morte, que o poder estatal e para estatal está configurado. Crianças e adolescentes são mortos sem piedade, por não seguir as premissas do poder, ou por tentar criar um poder paralelo ao paralelo. *Cidade de Deus* usa de estratégias do alto requinte de construção imagética e sonora para não aprofundar nas relações histórico-sociais do cartão-postal das fraturas sociais.

3 A ESTRUTURA INSTITUCIONAL E O APARATO LEGAL: DESAFIOS NA IDENTIFICAÇÃO DO NACIONAL.

No primeiro capítulo, quando usamos como exemplo a questão das televisões públicas estatais em alguns países da América Latina, tematizamos a relação direta entre um dispositivo no interior do aparato estatal que conforma (e está conformado em) regras e estabelece um discurso, ou seja, uma narrativa, de certo tipo de nação. Vimos, ainda que brevemente, que a nação aparece mais territorializada, como uma tentativa de estabilidade dos elementos da cultura nacional, e que os Estados conformam um discurso de acordo com a sua “tradição” na pedagogia e na performance do nacional. Neste caso, temos o fomento direto vindo do Estado (as televisões são parte de um sistema estatal de teletransmissão) e a aplicação de recursos públicos para a manutenção das grades. A partir desse exemplo, podemos pensar: o fomento estatal para cinema está atrelado a alguma forma de narrar a nação? A relação com o Estado, por meio do uso de recursos públicos para financiamento das obras, sugere algum tipo de discurso do nacional?

Entendendo que o Estado é um dos atores mais importantes para a realização cinematográfica no Brasil e na Argentina (SIMIS, 2008; GENTINO, 1994, 1998, 2012; GATTI, 2005; ALGRANTI, 2009; AMANCIO, 2007; BAHIA, 2012; IKEDA, 2015; JOHNSON, 1987; MARSON, 2009; MELEIRO, 2010; SÁ NETO, 2004), pois, desde o ponto de vista dos financiamentos e da viabilidade financeira, podemos averiguar quais são as estratégias tanto institucionais como legais para o fomento do cinema. Também podemos averiguar se há alguma relação com a narração do nacional; caso haja, qual tipo de nação estaria no horizonte dessa narração. Para tanto, buscamos, por meio do debate das características de produção com uso do fomento estatal das instituições envolvidas no campo cinematográfico e no aparato legal para o fomento no Brasil e na Argentina, encontrar o suporte para visualizar qual seria a relação entre fomento do cinema e narração do nacional.

3.1 A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NACIONAL

Para a abordagem relacionada aos processos de produção e fomento, seguimos a premissa de que há um inter-relacionamento entre os procedimentos que são adotados no escopo que vai, desde a conformação de um projeto de cinema, passando pelas imagens e sons criados na realização e chegando ao processo de distribuição e exibição do material fílmico. Higson (2002) tematiza bem a questão na sua busca pela definição do conceito de cinema nacional. Ele coloca que, para além das questões relacionadas a uma possível localização dos temas e discursos formados nas diegesis dos filmes, encontramos outras mobilizações para se pensar os cinemas nacionais. Uma delas seria a possibilidade de definição dos cinemas nacionais, a partir de sua correlação com uma indústria doméstica de cinema. Para tanto, Higson (2002) assume que um estudo analítico das formas de existência dessa indústria e suas características de circulação e exibição é fundamental para poder pensar os cinemas nacionais. Este tema vai para além do conteúdo da escritura fílmica e se entrelaça com a escritura de modos de produção, circulação e exibição dos filmes.

Quando pensamos nas escrituras e nas estruturas complementares à realização fílmica, nos referimos ao imbricamento dos procedimentos adotados no interior das possibilidades para que se possa viabilizar a construção do material. Assim, o processo de pré-produção será entendido em um sentido ampliado levando em conta o que Rodrigues (2007) estabelece quando tematiza a estrutura de um filme. O autor discorre sobre o tema apresentando 4 etapas para a realização de um filme. São elas:

1ª etapa (fase inicial): roteiro; projeto; captação de recursos financeiros; pré-filmagens (quando necessário); administração.

2ª etapa (fases da filmagem): preparação; pré-produção; filmagens; desprodução.

3ª etapa (finalização): Telecinagem; edição; sonorização; trucagens; corte do negativo; máster e internegativo; análise e correção de cores; 1ª cópia.

4ª etapa: comercialização; distribuição; exibição

(RODRIGUES, 2007, p. 113).

Esse esquema apresentado pelo autor sofreu significativas mudanças com o decorrer das diversificações tecnológicas. Silva (2009) chama a atenção para as mutações que estão presentes durante as décadas de 1980 e 1990, afirmando que:

Há evidências de que esse processo de desenvolvimento ganha mais intensidade e rapidez no decorrer das décadas de 80 e 90, com a delimitação progressiva de um novo cenário tecnológico para o audiovisual, cuja ênfase consiste na substituição gradativa do analógico pelo digital (SILVA, 2009, p. 53).

A substituição gradativa para o digital afeta várias fases do processo de produção, fazendo com que o mais significativo seja não só a redução de custos para a produção, exibição e circulação mas também o barateamento de equipamentos para a realização audiovisual, como é atestado por Luca (2009). Apesar de toda a alteração na questão da transição tecnológica, que está evidente durante o período dos anos de 1990, outras mudanças na estrutura do fazer fílmico, pensado na questão do financiamento para a realização fílmica, são as que mais fortemente estão relacionadas ao nosso recorte e se conectam diretamente com a 1ª fase, a qual tematiza Rodrigues (2007). É na fase inicial, centrando principalmente no processo de captação de recursos financeiros para a produção de filmes, que iremos nos ater para visualizar parte da estrutura que antecede as imagens e sons.

O importante da transição tecnológica é que ela se dá ao longo da década de 1990 e das vindouras, principalmente se levarmos em conta o processo de digitalização no cinema, fazendo com que os custos de equipamentos e de processamento do material fílmico sejam minimizados. O momento dos anos de 1990 é de pura transição tecnológica. Neste sentido, podemos também, ainda que metaforicamente, dizer que há uma reconversão do campo cinematográfico no que tange ao incorporar de novas tecnologias para o cinema e audiovisual.

O pilar tecnológico é um forte elemento para a possibilidade de expansão de produções nos dois territórios, Brasil e Argentina, assim como a maior possibilidade de aquisição de bens e equipamentos mais acessíveis para a realização audiovisual. Este pilar é motivador para a questão do fomento, se levarmos em conta o barateamento dos processos de produção como motivador para que o campo do cinema incorpore as novas tecnologias no fazer audiovisual. Porém, o mais significativo é um processo de confluências entre legislação, fomento estatal e

instituições para conformar as estruturas-base da produção dos cinemas nos dois países.

3.1.1 *Meios e processos de produção: a relação fomento estatal, processo legislativo e instituições.*

Um dos pilares destacados para a emergência de um processo de reconversão no período analisado é a questão do aparato legal, como atestamos em Amatriain (2009), Aguilar (2010), Ikeda (2015) e Oricchio (2003). A existência do dito aparato já é um indicativo de ação do campo cinematográfico nas arenas políticas para salvaguardar a manutenção do fazer cinematográfico. São as leis e as instituições que identificam mais fortemente a relação entre Estado e campo cinematográfico e, conseqüentemente, a continuidade do fazer cinematográfico. A partir desses dois quesitos, podemos estabelecer os parâmetros para iniciar a análise dos meios e processos de produção, principalmente no que tange à captação de recursos financeiros para cinema no Brasil e na Argentina.

Buscaremos, a partir de modelos de captação (importante parte do processo de produção, 1ª fase, em termos de Rodrigues, 2007) para cinema, a forma pela qual podemos atestar a possível relação com a construção da narração do nacional e como esses modelos podem estar em conformidade com um discurso de valorização da cultura nacional (e quais aspectos da cultura nacional estão em evidência) nos diferentes projetos de políticas culturais. Vale a pena ressaltar que uma das formas mais proeminentes desses modelos será a já mencionada relação com o Estado, razão pela qual centraremos grande parte dos nossos esforços em visualizar a relação com o Estado e as perspectivas de construção dos momentos no aparato legal e nas instituições tanto no Brasil como na Argentina.

Quais são as diferenças nos processos de constituição e dissolução das instituições de fomento nos dois países? As políticas implementadas para fomento do

cinema são acumulativas (modelo incremental⁵¹), ou são criadas e dissolvidas de acordo com as políticas de governo? São políticas de governo ou políticas de Estado? Que tipo de discurso do nacional está atrelado aos momentos das instituições para fomento do cinema? Para tanto, abordaremos um recorrido histórico de algumas das principais instituições para fomento do cinema nos dois países objetivando destacar as atuações das instituições no fomento do cinema.

3.2 A trajetória de instituições no Brasil e na Argentina para fomento do cinema

Para que possamos visualizar melhor alguns elementos da conformação das instituições de caráter federal no Brasil e na Argentina, assumimos a importância de uma trajetória dependente para a análise de políticas públicas nos termos postos por cientistas políticos e pesquisadores do institucionalismo como, por exemplo, Pierson e Skocpol (2008) e Thelen (1999). Para tanto, iremos fazer um breve percurso pela criação e dissolução de algumas instituições no âmbito federal, bem como verificar outras criadas pela sociedade que estão ligadas à negociação para o fomento estatal para cinema. Será um percurso no qual daremos os passos dos vetores na literatura já existente da negociação dos atores e agentes do campo cinematográfico e de algumas das dinâmicas de criação, manutenção e dissolução das instituições. O percurso culminará, no caso do Brasil, na criação da ANCINE – Agência Nacional do Cinema. Já no caso da Argentina, veremos a trajetória das instituições para a reformulação da *Ley de Cine* nos anos 1990, culminando na atuação do INCAA – *Instituto Nacional de Artes Audiovisuales*. Apesar da atuação da ANCINE estar fora do recorte temporal proposto para este trabalho, julgamos ser importante a inclusão de

⁵¹ Secchi (2005) define modelo incremental da seguinte maneira: modelo interpretativo sobre a tomada de decisões que considera aquelas presentes, dependentes das que foram tomadas no passado, e que os limites impostos por instituições formais e informais são barreiras à tomada de decisão livre por parte do *policemaker*. Nesse modelo, problemas e soluções são definidos, revisados e redefinidos, simultaneamente e em vários momentos, e a decisão depende de um processo de construção de consensos e ajustes mútuos de interesses. Segundo este modelo, grandes saltos ou rupturas de política pública são raridade.

sua atuação para que possamos ver o caminho para a construção de um processo incrementalista⁵² no Brasil.

3.2.1 *Cultura nacional e educação: políticas de governo e inconstâncias nas instituições no Brasil.*

Há um considerável debate no campo cinematográfico brasileiro sobre as metodologias do processo historiográfico. Desde os trabalhos de Viany (1959), Gomes (1980), Bernardet (2009), Rocha (1963), Sá Neto (2004), Diegues e Silva (1988), entre outros, vemos esse intenso debate sobre as diferentes fases de realização cinematográfica no Brasil, seja pelo caráter estético, seja pelo caráter de uma economia do audiovisual. Apesar de contestado por alguns atores do campo, muito ficou canonizado o uso do termo “ciclos” para se referir a uma série de aspectos sincrônicos (estéticos, políticos, econômicos, de recepção, etc.) de uma forma de periodização da historiografia do cinema Brasileiro. Como atesta Fonseca (2017), muitas relações do processo de formação dos ciclos estão relacionadas com os modos de produção (e recepção) do cinema brasileiro e grande parte desse processo está tensionado com a relação do Estado para o fomento de sua realização, circulação e exibição.

Os “ciclos” e a trajetória da relação do campo cinematográfico com o Estado são o objeto central de trabalhos como Ramos (1983), Johnson (1987), Simis (2008), Marson (2009), Bahia (2012), Coutinho; Santos (2012) e Ikeda (2015), com diferentes enfoques de pesquisa, mas tendo a relação do modo de produção mediado pelo Estado, como parte do centro do discurso. Nessa literatura, podemos identificar o surgimento de diferentes instituições para o fomento e a regulação cinematográfica no Brasil e as relações com alguns dos atores nas arenas políticas para a criação de

⁵² Quando nos referimos a processos incrementalistas, estamos pensando em políticas públicas que seguem seu curso, independente dos projetos políticos de cada governo. Estão atreladas ao modelo incremental que definimos em conjunto com Secchi (2015). São políticas que não se interrompem e, a partir das mudanças de governo na gestão do país, elas são remodeladas, ampliadas ou aprofundadas, incrementando o seu escopo de atuação.

políticas de governo e políticas públicas para o cinema. Pela análise da literatura, podemos concluir que a relação está mediada, desde seu início, pela união do discurso da formação educacional e simbólica da identidade nacional e o uso político das tecnologias audiovisuais (seja no âmbito discursivo ou da economia gerada), conforme atestaremos na análise do INCE – Instituto nacional de cinema educativo, do INC – Instituto nacional de cinema, da EMBRAFILME – Empresa Brasileira de cinema, da SAV – Secretaria do Audiovisual e ANCINE – Agência Nacional de Cinema. O fator modulador é a maneira pela qual os elementos que dão a conjunção da cultura nacional estão presentes nos filmes dos distintos momentos da cinematografia brasileira.

3.2.1.1 *INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo*

A relação do Estado com o cinema no Brasil, no plano das políticas públicas, se inicia nos anos de 1930 e é possível identificarmos uma tônica que vai seguir permeando o discurso dos atores nas arenas políticas e sociais ao longo do tempo: o aspecto cultural da construção e manutenção da identidade nacional. Esse aspecto encontra apoiadores e opositores, no âmbito político/estético, ao logo das criações e transformações das instituições, sendo incluído e excluído da agenda política/estética, nos diferentes contextos. Em outras palavras, a forma de construção da identidade nacional e da narração da nação é um constante debate no campo cinematográfico, sendo ressemantizada a cada proposta política/estética.

O presidente Getúlio Vargas (1930 - 1945) sinalizou um caminho de mão dupla (as imagens em movimento nos ajuda como nação e me ajuda como político), com relação ao cinema, já no Decreto 21.240/32. O decreto buscava nacionalizar o serviço de censura dos filmes e criava a taxa cinematográfica para a educação popular. Simis (2008) ressalta que o ponto em comum entre os diversos atores do campo cinematográfico, e que encontra a entrada para o campo político, é o poder educacional do cinema. Com altos índices de analfabetismo e com um projeto desenvolvimentista em marcha, o então presidente Vargas, assim como os diversos

atores, produtores, exibidores e realizadores cinematográficos, e a influente publicação congregadora de vários atores da área cinematográfica, a Revista Cinearte, assumem que o papel educacional do cinema era enorme. O discurso adquiria, assim, um caráter universalista e ligado a uma importante proposta de política educacional nacional. O início dos debates no âmbito do Estado estava posto: a criação de um órgão para a gestão de uma produção voltada para a educação. O INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo - nasceu com um lastro interessante nas possibilidades políticas. A taxa criada no Decreto 21.240/32 ia ao encontro com o início da consolidação do sistema de estúdios estadunidense, favorecendo a circulação dos filmes no Brasil, porém, com uma taxa específica para fomentar os filmes educativos produzidos nacionalmente. Esta taxação foi a fonte de recursos para o fomento de filmes feitos pelo INCE. O presidente Getúlio Vargas encontrou, no ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema (1900-1985), um grande aliado no governo para o desenvolvimento do Instituto (SIMIS, 2008). O antropólogo e professor Roquette-Pinto (1884-1954) também abraçou a ideia que tinha o intuito da utilização do cinema como ferramenta de educação popular. Apenas como curiosidade, podemos atestar a profícua relação com a construção educacional, pela presença do cineasta Humberto Mauro. Ele foi um dos diretores dos mais de 400 filmes educacionais realizados pelo INCE, entre 1936 e 1966 (GALVÃO, 2004).

Encontramos um primeiro formato do fomento direto a filmes curta-metragens específicos, com finalidade própria. Este modelo aportou um declínio das taxas alfandegárias, o que barateou a importação dos filmes estrangeiros, com a prévia exibição de um filme educativo antes de cada fita. Um primeiro modelo de produção e circulação muito incipiente para a criação de uma indústria do cinema (mediada pelo Estado), como atesta Johnson (1987).

A partir das medidas adotadas acima, é que se nota, no processo da construção da narrativa do nacional, que Bhabha (2013) circunscreve, o caráter pedagógico. O Estado assume para si a responsabilidade da pedagogia da narração do nacional, por intermédio do seu processo legislativo e da criação das imagens em movimento, via INCE. A construção da identidade nacional vai passar pela valorização de uma narrativa do nacional assumida como processo educativo. Assim sendo, a medida de Vargas foi em direção à consolidação de uma pedagogia do nacional, utilizando o cinema como ferramenta. Foi um projeto incipiente, mas, se tomarmos como exemplo

a tipologia de filmes produzidos pelo INCE, veremos que há uma pedagogia latente de uma forma de narrar o Brasil.

De acordo com Schvarzman (2004), os filmes produzidos nessa época correspondiam ao objetivo de reinventar o Brasil, “mostrando a natureza exuberante e o homem primitivo como marcas de nossa nacionalidade, descobertas científicas, biografias de heróis da nação, riquezas da natureza, da cultura e ensinamentos técnicos” (SCHVARZMAN, 2004, p. 303). Essa época é creditada ao que foi chamado de Brasil “extraordinário”, caracterizada pela “harmonização dos conflitos e unificação da identidade nacional, numa história povoada de heróis sábios, onde a nação emerge como expressão viva e extensão da natureza” (SCHVARZMAN, 2004, p. 303). A pesquisadora identifica uma forma de constituição de narração de um Brasil que ensina as formas do existir, a partir das tradições inventadas. A vida natural, com um exuberante discurso, e as formas presentes da natureza no país aparecem como uma das forças no interior dos processos de identificação/ adesão dos sujeitos com a comunidade imaginada.

Como uma forma de exemplificação, podemos usar a série “As Brasileiras”, realizadas por Humberto Mauro, entre 1945 e 1964. Neste caso específico, vamos ver a junção do binômio nacional/popular como a grande mola mestra da narração do nacional. A série faz a junção de imagens em movimento com canções populares e está conformada da seguinte maneira: Brasileiras n.1, com as canções “Chuí chuí” e “Casinha pequena”, feitas em 1945; Brasileiras n.2, com as canções “Azulão” e “Pinhal”, feitas em 1948; Brasileiras n.3, com as canções “Aboio” e “Cantigas”, feitas em 1954; Brasileiras n.4, com as canções “Engenhos” e “Usinas”, feitas em 1955; Brasileiras n.5, com a canção “Cantos de trabalho”, feita em 1955; Brasileiras n.6, com as canções “Manhã na roça: o carro de bois” e “Meus oito anos – Canto Escolar”, feitas em 1956, e Brasileiras n.7, com a canção “A velha a fiar”, feita em 1964. A construção das imagens, em boa parte da série, são as dos aspectos da natureza presentes no território nacional, assim como a representação de formas de vida dos homens e mulheres rurais no Brasil. Em Brasileiras número 3, por exemplo, a tematização da forma de vida do homem do sertão, principalmente em “Aboio”, onde as imagens de boiadas e dos boiadeiros se fazem presentes, podemos visualizar uma forma de imagem-nação que está estreitamente ligada ao rural e à valorização das tradições do interior do Brasil. Em “Engenhos e usinas”, a tematização é a produção

advinda da cana-de-açúcar e a presença de aspectos romantizados do estilo de vida em torno do engenho. O discurso do progresso está associado à chegada das usinas de vapor que foram substituindo os engenhos e as rodas d'água. A visão romantizada do atrelar poético à roda d'água é uma das falas chamativas de um narrador. Uma narração que coloca o progresso da nação, por um lado, e o poético romântico das tradições, por outro, mas um não exclui o outro. É a conformação da valorização do discurso do progresso associado à valorização das tradições inventadas. O mais significativo das imagens-nação presentes na série é que elas se locupletam com a ideia de imagem-povo, desde o ponto de vista do espaço sonoro. É o espaço sonoro que atua na performance ligada à imagem-povo. É onde percebemos o giro mais premente que se dá na presença do povo, já que aparecem poucos personagens ao longo da série. Neste caso, em específico, a junção da imagem-nação e da imagem-povo, presentes nas *Brasilianas*, faz parte da construção do discurso do nacional que valoriza o binômio nacional/popular, assim como progresso/tradição.

Neste gesto presente no exemplo da série “*Brasilianas*”, feita pelo INCE, podemos identificar a existência de dois modos de performance para com a nação: a performance do desenvolvimento coexistindo com a performance das tradições. Neste ponto, identificamos qual é a construção da narração da nação fomentada pela instituição: pedagogia do que é ser brasileiro, por meio das performances da tradição inventada da nação e do progresso.

Outra característica importante que se encontra na literatura mencionada, principalmente em Simis (2008), Ramos (1983) e Johnson (1987), é o discurso nacionalista e de forte apelo propagandístico. É neste sentido que o cinema, arte criada pós-revolução industrial e parte da cultura de massas, se torna uma via de mão dupla para o governo Vargas, adquirindo aspectos educacionais e de propagação das ideologias e conquistas “varguistas”. Tanto que, em 1939, é criado o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda – que vai realizar a série *Cinejornal Brasileiro*, criando a narrativa oficialista sobre as glórias e conquistas nacionais. A criação do DIP integra o processo do Estado Novo. O DIP se torna um importante instrumento de censura e produção de imagens em movimento que reforçam o discurso nacional e popular “varguista”.

Neste período inicial, podemos analisar que a criação e manutenção dessas instituições foram por um caráter duplo: o de intenção universalista de uma política educacional (e de manutenção da identidade nacional) – pensando que a produção e circulação dos curtas-metragens teriam um ótimo resultado no estímulo ao processo de educação da população– e o de intenção de instrumento de propaganda de um governo. Ambas as intenções se sustentam em bases de discursos nacionalistas e de formação identitária que identificamos como o discurso dominante no interior do conceito de Cinema Nacional.

Esse panorama de fomento direto não incluía produtores como Carmen Santos e seu marido, o industrial Antônio Seabra, donos da Brasil Vita Filmes, nem tampouco a Cinédia, de propriedade de Ademar Gonzaga. Dois exemplos de tentativa de industrialização da realização cinematográfica que vai inaugurar um ciclo permanente de apogeu e declínio. Atraídos pela formação de um “mercado cinematográfico”, que evidentemente privilegiava obras estrangeiras pelo Decreto 21.240/32, esses atores do campo produziram filmes para os cinemas dependendo da sustentabilidade do mercado. Foram casos de sucesso comercial limitado, devido à concorrência dos filmes estrangeiros e da preferência dos exibidores e do público por eles. Esses processos constantes de tentativas de industrialização é o foco do trabalho de Sá Neto (2004), que atesta o constante pensamento industrial por parte dos atores do campo cinematográfico no Cinema Brasileiro. Juntamente com a ideia de construção e manutenção da identidade nacional, esse é um discurso recorrente no campo cinematográfico brasileiro.

Outro exemplo, para finalizar, são os filmes da Cinédia que também preconizavam uma junção do espaço sonoro, tematizando o popular, com as canções de carnaval, com uma construção imagética de nação perpassada pela tradição carnavalesca e popular. Filmes como: *A voz do carnaval* (1933), de Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro; *Alô, Alô Brasil* (1935), de Wallace Downey, João de Barro e A. Ribeiro; *Alô Alô Carnaval* (1936), de Adhemar Gonzaga; *Alma e corpo de uma raça* (1938), de Milton Rodrigues; *Berlim na batucada* (1944), de Luiz de Barros; *Noites cariocas* (1935), de Henrique Cadicamo, entre outros, são exemplos da significativa presença do carnaval e da força do espaço sonoro como processo de identificação e pertencimento nos filmes produzidos pela Cinédia.

O INCE teve a sua curta trajetória finalizada em 1966, findando, assim, os trinta anos de atuação na promoção do cinema como ferramenta para a educação e a identidade nacional.

3.2.1.2 INC – Instituto Nacional do Cinema e EMBRAFILME

Com a queda de Vargas, o DIP foi extinto e criado o DNI (Departamento Nacional de Informações), pelo Decreto 7.582, de 25 de maio de 1945, que funcionou como acreditação de idade de acesso ao público dos filmes e promoção da comunicação nacional. No mesmo ano, foi eleito deputado federal um importante ator para a criação do projeto do CNC (Conselho Nacional de Cinema), o escritor Jorge Amado: ele propôs a criação desse órgão que visava valorizar a produção de filmes brasileiros com a mesma ideia de preservação e manutenção da identidade nacional. De acordo com Simis (2008), na tramitação do projeto na Câmara dos Deputados, o CNC deixava de ser uma autarquia para depender do orçamento do Estado. Críticos do processo de centralização do governo Vargas tinham por objetivo proteger o cinema nacional perante a crescente importação de filmes estrangeiros. Este projeto tramitou durante 6 anos e, em 1951, com o retorno de Getúlio Vargas ao poder, Alberto Cavalcanti, cineasta e produtor da Cinédia, foi convidado para idealizar o que seria o INC (Instituto Nacional do Cinema). A discussão do INC durou até 1966, quando promulgado o Decreto-lei 43, de 18 de novembro de 1966.

Vale ressaltar que outras empreitadas de tentativa industriais, que não dependiam diretamente nem totalmente de ações de fomento estatal, se deram nesse período. A Atlantida Cinematográfica, fundada em 1941, e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que funcionou de 1949 a 1954, estiveram ativas e promovendo sucessos populares. As paródias e as chanchadas foram o ponto alto dessas produtoras que reforçavam a ideia de um cinema popular, recheado de números musicais (usando principalmente o samba como ritmo predominante), e a construção de um Brasil miscigenado, fortalecendo a política das mestiçagens, como nos apresenta Ortiz (2012) no seu capítulo “Da raça à cultura: a mestiçagem e o

nacional”. A presença de elementos da mestiçagem e da diversidade presentes no Brasil irá passar por vários momentos na cinematografia, desde então.

Por outro lado, voltando a tematizar os atores, que são importantes para a criação, manutenção e dissolução das instituições, devemos mencionar um espaço criado que foi fundamental para a conformação de políticas públicas, os Congressos Brasileiros de Cinema (CBC). Vários cineastas, produtores e artistas integraram os congressos que objetivavam o debate do cinema nacional e sua promoção. Vale ressaltar uma característica para que possamos pensar o porquê esses congressos se tornaram um importante ator na arena das políticas para cinema. Muitos dos que mantinham negócios no cinema eram industriais e comerciantes de sucesso que viam essa arte como um símbolo de modernização no país e possibilidade de lucros. Apenas para mencionar alguns, podemos nos referir ao poderoso grupo Severiano Ribeiro, criado por Luiz Severiano Ribeiro, e ao industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, um dos sócios fundadores da Vera Cruz. Não que eles foram atores primordiais no Congresso Brasileiro de Cinema, de 1952 e de 1953, mas certamente foram importantes atores para pensar o processo do cinema (produção, circulação e exibição) e o poder econômico e político que estavam relacionados a ele.

O primeiro Congresso Brasileiro de Cinema foi realizado em 1952 e marcou importante aporte para a discussão do INC. O segundo Congresso se deu no ano de 1953 e teve muito bem delineadas as propostas que depois iriam ser parte do INC, deflagrando claramente a importância dos congressos com atores na arena para a conformação das políticas públicas (RAMOS, 1983).

Os membros do Congresso eram diretores, produtores e atores de renome internacional, com grande projeção midiática, o que fortalecia as bases para a criação de uma agenda política através da mídia. A identificação da manutenção da cultura nacional e da identidade nacional, via cinema, foi um dos fortes apelos encontrados nos congressos.

A década de 1950-1960, com toda a discussão dos diferentes atores para a criação do INC, está bem relatada por Simis (2008), no capítulo “Política cinematográfica em ritmo de desenvolvimentista” (p. 223- 246). Concluiu-se, com o trabalho da pesquisadora, que o período de maturação das discussões sobre o INC correspondeu à conformação dos Congressos Brasileiros de Cinema, que reuniram

os atores mencionados acima para pressionar a criação de políticas de Estado para o Cinema, diferente dos processos anteriores nos quais as políticas estavam relacionadas mais com aspectos de políticas de governo. Esse período de maturação também correspondeu à conformação e consolidação de um *star system* brasileiro que contribuiu enormemente para a visibilidade na questão pública relacionada ao cinema. Se pensarmos que o cinema (e a comunicação audiovisual em geral) tem o potencial de conformação de imaginários (MARTÍN-BARBERO, 2015) e que uma das entradas na agenda política dos governos, após 1930, era justamente a possibilidade de geração de custos políticos que beneficiariam a imagem dos governos, esse período de maturação atestava a consolidação e força dos atores da área cinematográfica como importante engrenagem para a arena política. Está nesse momento o início da força no campo político dos agentes da área do cinema. O que podemos atestar é que a relação entre as instituições e os atores/agentes do campo do cinema, vistos como parte da trajetória de dependência⁵³ para criação e manutenção de políticas públicas, colaborava para que eles estivessem sempre pensando no eixo da manutenção da cultura e identidade nacional.

Passadas todas as discussões e contextos diversos voltados para os aspectos políticos e econômicos, chega-se à criação do INC (1966) e da EMBRAFILME (1969), primeiramente como braço do INC para a promoção do cinema brasileiro no exterior. No período da EMBRAFILME, o fomento direto se deu por intermédio da combinação de uma série de fatores, provenientes de resultados do próprio ciclo de produção, circulação e exibição do cinema, como atesta Bahia (2012), dos quais podemos elencar a taxação sobre a remessa de lucros das distribuidoras estrangeiras instaladas no país, o percentual sobre a venda de ingressos padronizados e sobre as cópias de filmes e a taxa paga para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional.

A EMBRAFILME atuou promovendo o cinema brasileiro no exterior e alavancando um modo de produção, com ajuda do fomento direto, em contrapartida da existência de 50% do orçamento por parte do produtor do filme. Neste ponto, ressaltava-se novamente o discurso de construção e manutenção da identidade

⁵³ Nos estudos de análise de políticas públicas via institucionalismo histórico, usa-se o termo trajetória de dependência para identificar a dependência de fatos anteriores para a constituição de políticas públicas atuais. Ver PIERSON, P.; SKOCPOL (2008).

nacional como um aspecto de relevância para a produção cinematográfica (GATTI, 2007 e AMANCIO,2007). O modelo EMBRAFILME foi responsável por um tripé de realização cinematográfica de grande produtividade no Brasil, o qual se constituía em fomento à produção, distribuição e promoção dos filmes brasileiros no exterior.

Ramos; Miranda (2000) apresentam as fases da EMBRAFILME da seguinte maneira:

A primeira fase da EMBRAFILME inicia-se com a sua criação, em 1969 e termina por volta de 1974, quando houve a ampliação das atividades. Esta primeira fase pode ser entendida como de busca para a definição dos rumos que a empresa vai tomar. A segunda fase, de 1974 a 1985, pode ser caracterizada como de transição para o crescimento. Já a terceira fase, de 1986 a 1990-1991, é marcada pelo esvaziamento político e econômico, significando também a exaustão de um projeto para o cinema brasileiro (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 212).

Vemos, nessa periodização, algumas questões que podem ser indicativos de presença de modos de narrar a nação advindos das instituições de fomento. Por exemplo, na primeira fase, foi instituído o prêmio EMBRAFILME, mais especificamente no ano de 1974. Esse fomento era para a realização de obras audiovisuais baseadas na literatura brasileira e apresentava um estímulo à constituição de obras nacionais, uma rica fonte de referência na construção da narração do nacional.

O prêmio EMBRAFILME pode ser um indicativo de produções vindouras de muito sucesso de público que podem ser vistas sob o prisma da ligação entre literatura nacional e cinema nacional. Como exemplo desse sucesso, podemos pensar em *Xica da Silva* (1976), dirigido por Carlos Diegues, baseado no livro de João Felício dos Santos; *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), dirigido por Bruno Barreto e baseado no romance de Jorge Amado; *Eles não usam Black-tie* (1981), dirigido por Leon Hirszman e baseado na peça teatral de Gianfrancesco Guarnieri, e *Memória do cárcere* (1984), dirigido por Nelson Pereira dos Santos e baseado no livro de Graciliano Ramos. Esses são filmes que apresentam um Brasil de uma construção da tradição literária e que abarcam temas como regionalismo, relações entre raças, modos de vida diferentes das/nas grandes urbes, ditadura, vida dos trabalhadores, levando para a construção de um país a ser descoberto por meio de obras literárias transpostas para o cinema. Outros exemplos que podemos pensar, da relação entre literatura feita no Brasil e cinema produzido no período mencionado, é a relação com

a obra de Nelson Rodrigues. Filmes como *Toda nudez será castigada* (1972), dirigido por Arnaldo Jabor; *Dama do Iotação* (1978), dirigido por Neville d'Almeida, e *Beijo no Asfalto* (1980), dirigido por Bruno Barreto, também apresentam a construção de nacional a partir da relação entre literatura nacional e cinema nacional.

Esta relação de construção da narração da nação pelo binômio literatura/cinema é uma das formas de inserção de um modelo de narração do nacional, via fomento estatal. No caso da existência do prêmio EMBRAFILME, mencionado anteriormente, este pode ser visto como o estímulo que o Estado apresentava para a construção da narração da nação, via transposição de obras literárias. Este é um exemplo que nos parece interessante para pensar na relação entre formas de narrar e o Estado como fomentador. É bastante ampla a produção de longas- metragens de ficção durante o período da EMBRAFILME e este é apenas um ponto a ser observado para visualizar a relação entre fomento estatal e produção de narrativas cinematográficas condizentes com um modelo advindo do Estado.

Retornando à questão pertinente da trajetória de dependência, focada na criação e dissolução/transformação de instituições para a produção de políticas públicas para cinema, ressalta-se o êxito comercial com filmes, no período 1975 a 1983 da EMBRAFILME, como fator importante para a elaboração do processo do fomento estatal realizado no âmbito da ANCINE (Agência Nacional do Cinema), principalmente se levarmos em conta a questão da bilheteria e do público ampliado que o cinema brasileiro alcançava na época. Outras práticas no mundo, como a francesa e a argentina, países que usam o fomento direto como mecanismo de promoção do cinema, são também uma fonte de inspiração para políticas que vão se delinear no Brasil. Ainda que não diretamente utilizando o mesmo modelo, o sucesso comercial apresentado no período mencionado na EMBRAFILME serviu de base para se pensar a autossustentabilidade presente nas políticas de fomento para cinema, durante o período de criação das normativas legais dos anos de 1990.

A dissolução da EMBRAFILME se deu em 1991, por uma das medidas tomadas pelo então presidente Fernando Collor de Mello, através da MP nº 151. O ambiente de dissolução era de uma reformulação do Estado brasileiro, objetivando uma menor presença na vida dos cidadãos. O período foi extremamente conturbado para o fomento do cinema no Brasil, levando a uma deriva no processo de produção do

cinema nacional. O primeiro presidente eleito democraticamente, após o fim da ditadura, elaborava uma série de planos econômicos, devido às crises que o país passava e a dissolução de uma série de ministérios foi muito rápida para que o campo cinematográfico reagisse. A reação veio em conjunto com a opinião pública que culminou no impedimento de Fernando Collor de Mello, em 1992.

3.2.1.3 SDAv – *Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual e SAV/ Minc – Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura.*

Durante o governo de Itamar Augusto Cautiero Franco (29 de dezembro de 1992 – 1º de janeiro de 1995), foi idealizada a SDAv – Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, ligada ao recém- reestabelecido Ministério da Cultura. Essa secretaria foi criada a partir da Lei nº 8.490, de 19 de novembro de 1992, que reestruturava o governo federal, após as mudanças feitas pelo governo anterior de Fernando Collor de Mello (15 de março de 1990 – 29 de dezembro de 1992). A criação está presente no Artigo 19, seção VI g, como um órgão específico do Ministério da Cultura. A a SDAv passou por uma pequena mudança de nome ao longo de sua existência, atualmente sendo chamada de SAV (Secretaria do Audiovisual).

A SAV/MinC tem como atividades centrais a formação, produção inclusiva, regionalização, difusão não comercial, democratização do acesso e preservação dos conteúdos audiovisuais brasileiros, respeitadas as diretrizes da política nacional do cinema e do audiovisual e do Plano Nacional de Cultura. O órgão publica editais de fomento direto para o cinema e audiovisual, sendo também responsável pela administração do programa DOCTV, ligado ao Ibermedia.

O interessante desse momento de criação dessa e das instituições vindouras é que o Estado, com essa ação, assume o forte apelo do cinema como parte de uma estrutura da economia da cultura. Uma mudança bem clara e fundamental para a permanência das instituições que, por conseguinte, passam a ser vistas não só como fomentadora de filmes mas também como mola propulsora de um sistema atrelado à

economia da cultura, garantindo as benesses que podem advir desta. O nacional passa a ser não só objeto de criação e manutenção de identidades, parte de um processo amplo do conceito de cultura nacional, mas também fonte geradora de riqueza, emprego e renda. Esse fator de abertura para ressaltar a importância econômica do cinema faz com que as instituições se profissionalizem, buscando uma transparência nos seus modos de atuação. Outra questão que se apresenta é a busca por novos mercados e pela circulação do cinema feito no Brasil, fortalecendo as possibilidades transnacionais de circulação dos filmes. EMBRAFILME já o havia feito, e as instituições retomaram os processos da EMBRAFILME, de apoio à circulação no exterior do cinema feito no Brasil. O diferente das novas instituições é a questão da transparência com relação ao uso dos recursos públicos e a ciência que o cinema é parte importante na economia da cultura.

A criação da SAV, durante os anos de 1990, marca o início do processo que irá culminar com a criação da ANCINE, nos anos 2000. A SAV, de acordo com o Plano Nacional de Cultura, cria e gerencia estratégias para o desenvolvimento do audiovisual e uma das suas gestões foi a ajuda na idealização de uma agência de fomento que irá regulamentar, fomentar e controlar os processos relacionados à gestão do capital público investido no cinema e audiovisual.

As suas atividades, após a criação da ANCINE, foram revistas e atualmente são regidas pelo Decreto nº 9.411, de 18 de junho de 2018, dentre as quais está: a elaboração da política nacional do cinema e do audiovisual; a elaboração de políticas e diretrizes gerais para o desenvolvimento da indústria cinematográfica e audiovisual brasileira; o planejamento, promoção e coordenação das ações necessárias à difusão, preservação e renovação das obras cinematográficas e de outros conteúdos audiovisuais brasileiros, bem como das ações necessárias à pesquisa, formação e qualificação profissional; a representação do Brasil em organismos e eventos internacionais relativos às atividades cinematográficas e audiovisuais.

A Secretaria do Audiovisual conta com uma responsabilidade direta que são duas unidades: o Centro Técnico Audiovisual (CTAv), localizado no Rio de Janeiro, e a Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Esta responsabilidade a coloca no centro da discussão da manutenção do patrimônio audiovisual brasileiro.

Podemos atribuir à SDAv/SAv o importante papel para a transição de um novo modelo que se inicia com a criação da ANCINE. Assim como a EMBRAFILME nasce como um braço do INC, a ANCINE nasce a partir da existência da SAV. A instituição que estamos tematizando é a gestora, nos âmbitos do Ministério da Cultura, dos processos relacionadas ao Cinema da Retomada

3.2.1.4 A criação da ANCINE – Agência Nacional de Cinema

Ikeda (2015) marca bem a construção, durante os anos 2000, de uma conformação institucional no âmbito do governo federal que ele chama de “tripé institucional”. Esse conjunto de instituições constrangeriam o que se refere à produção, circulação e exibição de filmes no Brasil. São eles: o Conselho Superior de Cinema (CSC), vinculado à Casa Civil; a Secretaria do Audiovisual (SAv), vinculada ao Ministério da Cultura e A ANCINE, inicialmente vinculada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio e, posteriormente, ao Ministério da Cultura.

Focaremos em uma das bases desse tripé, que é a ANCINE, porém, pela própria conformação, vemos as entradas do cinema e do audiovisual em distintos âmbitos do governo federal, ganhando força institucional para a implementação e seguimento das políticas. Vale ressaltar que esse panorama está bastante ligado à proposta do governo eleito em 2002, a qual se alinha ao caráter incrementalista, similar ao das políticas sociais, como é trabalhado por Borges (2013), quando o autor se refere à continuidade e incrementalismo de políticas sociais no Brasil, nos anos de 1990 e 2000. Para Borges (2013), o incrementalismo é uma das características das políticas públicas para a saúde e educação, criando procedimentos antes não vistos na gestão das políticas públicas brasileiras. Não podemos dizer que o processo geral das políticas públicas para cinema no Brasil seja incrementalista, vide a quantidade de instituições criadas desde Vargas, seus objetivos e suas dissoluções. O que podemos atestar é a existência de um período incrementalista para a criação e manutenção da ANCINE, levando em conta toda uma tecnologia anterior de políticas públicas para o cinema. Ou seja, um dos fatores atestados pela criação e dissolução

das instituições, assim como pelas políticas públicas, ou de governo, relacionadas ao cinema, é o fato de não se caracterizar ao longo da trajetória de dependência fatores de continuidade, e, sim, de significativas e constantes interrupções. Um quadro um pouco diferente daquele que se inicia nos anos de 1990, com a promulgação da Lei do Audiovisual cuja continuidade incremental ocorre com a criação da ANCINE. Até a presente data, vemos a atuação desta instituição de forma decisiva para a manutenção das políticas públicas para cinema.

Na plataforma política do Partido dos Trabalhadores, para a eleição presidencial de 2002, em um dos pontos relacionados à promoção da cultura brasileira estava o fomento da educação e da cultura para fortalecer a coesão do país (mais uma vez, a presença da educação e da identidade nacional como elementos na agenda governamental). Vale ressaltar que, no plano de governo, estava presente uma reestruturação do Ministério da Cultura, aumento de fundos e melhor distribuição destes fundos pelos diversos pontos do país. O projeto, além da inclusão social, em seu texto, previa a inclusão cultural como forma de cidadania plena.

É neste contexto que nasce e se consolida a ANCINE (Agência Nacional de Cinema), através da Medida Provisória nº 2.228-1/01, uma agência reguladora que tem como atribuições o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil. Trata-se de uma autarquia especial, vinculada, desde 2003, ao Ministério da Cultura, com sede e foro no Distrito Federal e Escritório Central no Rio de Janeiro. Em sua apresentação institucional, a agência ressalta o caráter incrementalista e universalista, e nos dá a pauta de sua ambição.

A missão da ANCINE é desenvolver e regular o setor audiovisual, em benefício da sociedade brasileira. Encerrado o ciclo de sua implementação e consolidação, a ANCINE enfrenta, atualmente, o desafio de aprimorar seus instrumentos regulatórios, atuando em todos os elos da cadeia produtiva do setor, incentivando o investimento privado, para que mais produtos audiovisuais nacionais e independentes sejam vistos por um número cada vez maior de brasileiros.

Cabe destacar que as políticas elaboradas para a cultura e, em especial, as que se relacionam diretamente com o cinema seguem características mais centralizadas no federalismo brasileiro. Não se pode negligenciar que há consideráveis iniciativas do ente estadual como, por exemplo, o Filme em Minas, do

governo de Minas Gerais, a Rio filme, do governo do Rio de Janeiro, a Casa de Cultura Mário Quintana, de Porto Alegre/ Rio Grande do Sul. Porém, o que apresenta maior impacto na questão da produção, circulação e exibição dos filmes de longa-metragem brasileiros são as iniciativas centralizadoras no âmbito do executivo federal. Se tomarmos questões como as apresentadas por Franzese e Abrucio (2013), de comparação entre o federalismo competitivo e o federalismo de cooperação no Brasil, relacionados à produção de políticas públicas das áreas de saúde e de educação, essas não se aplicam totalmente ao caso das produções cinematográficas. Franzese e Abrucio (2013) sustentam que o sistema federalista seja competitivo ou de cooperação entre os entes, têm um papel muito importante na conformação e na aplicação das políticas públicas. No caso da saúde e da educação, o sistema brasileiro é propício à implementação e sustentabilidade das políticas. No caso do cinema, podemos ver ações de cooperação entre os entes federal e estadual, mas, predominantemente, como é atestado pela literatura –Bahia (2012), Ikeda (2015) e Coutinho; Santos (2012) – na qual se verifica a ação centralizadora promovida pela ANCINE, é o ente federal que desenvolve as políticas mais impactantes para o fomento do cinema. Há mecanismos de tentativa de distribuição dos recursos de forma mais equitativa pelos projetos de realizadores de estados diferentes da federação, mas o recurso é repassado diretamente ao realizador e não ao ente estadual, corroborando o caráter da centralização do recurso com tentativas de harmonização de distribuição entre regiões, ainda que bastante concentrado no Sudeste.

No Anexo A desta tese, é possível ver marcadamente a ação da ANCINE em descentralizar a produção de filmes no Brasil. No quadro exposto estão presentes longas-metragens produzidos no Brasil na série 1995-2016. Vemos uma significativa mudança a partir do ano de 2005, exatos três anos após a criação da agência. Houve uma modificação na distribuição dos recursos para a feitura de longas-metragens, sendo claramente valorizada a descentralização dos entes Rio de Janeiro e São Paulo, tradicionais na produção de filmes no Brasil. Se observamos os dados do período 1995 a 2002, período este de análise nesta tese, vemos a concentração da ordem de 90% da feitura de longas no Rio de Janeiro e São Paulo. A exceção são os anos 1996 e 1997 (83% e 76%, respectivamente), ainda assim, um descompasso com a federação bem proeminente.

Uma das fontes mais usadas por produtores para captação de recursos para seus projetos de longa-metragem advém por intermédio da Lei do Audiovisual, Lei 8.685, de 20 de julho de 1993. Em suas premissas, está a possibilidade dada, pelos artigos 1º e 1º A, de renúncia fiscal para pessoas físicas e jurídicas. Esta ferramenta se constitui em uma das mais importantes desde sua implementação, servindo como um dos pilares para o denominado ciclo da Retomada do cinema brasileiro, durante os anos 1990. Podemos visualizar o uso dessa ferramenta da seguinte maneira: dos quatro filmes realizados no Brasil, presentes neste trabalho, apenas Carlota Joaquina não usou os mecanismos da Lei do Audiovisual.⁵⁴ No processo de captação de recursos para a feitura dos outros três longas, vemos que o recurso mais utilizado foi o Artigo 1º da Lei do Audiovisual e o Artigo 18 da Lei Rouanet. São esses os modos mais usados pelos produtores de longas para a captação de recursos.

Quanto às razões desses dados estarem nesta parte da tese, quando estamos tematizando a ANCINE, justificamos: o órgão é responsável pelo OCA (Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual), uma parte que avoca à consolidação dos dados relativos ao cinema e audiovisual no Brasil. Esta organicidade e controle que temos com relação aos dados providos pela ANCINE têm influência em algumas variáveis, pois, por meio desses dados, podemos ver a potência do cinema e do audiovisual na cadeia produtiva de uma economia da cultura. Outra variável é a transparência com relação aos dados de uso de dinheiro de ordem pública. E uma variável muito importante é que o controle dos dados e dos produtos em produção tem impacto direto na arrecadação de tributos que vão fazer grande parte da engrenagem pensada, via políticas públicas, funcionar.

A segunda razão para uso dos dados relativos ao nosso período (1995-2002) é a constatação de que, a partir de 2002, com a Medida Provisória 2.228/01 e a criação da agência, vemos um período de fomento do cinema, via políticas públicas, com características diferentes dos períodos anteriores. A partir de 2002, está presente a ideia de incrementalismo das políticas relacionadas ao cinema, tendo mais aspectos de uma política de Estado que política de governo. Ainda que passível de fragilidades, tais como, a natureza jurídica de uma medida provisória ser distinta de uma Lei; a Lei

⁵⁴ Anexo B

do audiovisual conta com datas definidas, e percebemos que, com a mudança dos governos, há uma manutenção das políticas.

Talvez resida no fator incrementalismo o florescer de uma diversidade sem precedentes no cinema e audiovisual brasileiro contemporâneo. Diversas formas estéticas para narrar a nação que são edificadas a partir de uma estabilidade de políticas para fomento do cinema. Elemento que diverge radicalmente de uma tradição Argentina que remonta a várias décadas anteriores.

3.2.2 *Argentina: instituições do campo cinematográfico e incrementalismo*

Em seu trabalho sobre as indústrias culturais na Argentina, Octavio Getino (1993) resalta uma série de pontos fortes e fracos na “indústria cinematográfica” do país. O uso das aspas se dá por dois motivos: o primeiro deles, segundo Getino (1993), é a relevância e o credenciamento institucional dos números do cinema nos dados da economia da cultura daquele país, e o segundo motivo faz alusão a uma replicação de um modo de configuração do sistema de produção cinematográfico que ficou conhecido como época de ouro dos cinemas latino-americanos, sistema este que se assemelha ao modo industrial de Hollywood. Esta dupla articulação, uma de ordem econômica/estatística e outra de ordem da reverência de momentos tidos como comercialmente favoráveis aos cinemas nacionais latino-americanos (em especial Brasil, Argentina, México e Cuba, cinematografias mais consistentes em termos de números de produção de obras e circulação destas), nos leva a usar constantemente o termo indústria cinematográfica, ainda que bastante passível de problematização. Dentre os pontos mais apreciados e produtivos para a existência da questão do fazer cinematográfico na Argentina estão:

[...] a tradição na exportação para alguns países latino-americanos; o prestígio de técnicos e realizadores nos círculos internacionais especializados; profissionais bem preparados em alguns ramos da produção; a existência de uma política estatal de fomento; a boa qualidade e o prestígio

dos produtos do cinema publicitário e a diversidade de cenários naturais para a produção (GETINO, 1993, p. 358).⁵⁵

Interessante notar que há uma forte ênfase em aspectos de produção, como locações, pessoal qualificado e, o que mais nos interessa neste momento, a existência de uma política de fomento estatal.

O reconhecimento das forças do fazer cinematográfico, por Getino (1993), não é meramente centrado na execução das construções dos filmes. É dada uma relevância ao processo de uma manutenção das políticas estatais para fomento do cinema, ainda que estas sofram com os desequilíbrios políticos e econômicos ao longo dos distintos momentos. Nesta característica que trabalhamos na constituição de um armado de instituições que irão contribuir para certas tipologias de narração do nacional, centradas na nação como grande relato propulsor das propostas fílmicas.

A despeito dos estudos das instituições que circulam no campo cinematográfico no Brasil, por meio de coletas de dados acerca das que são proeminentes no campo Argentino, já notamos uma assimetria no quesito atuação do campo cinematográfico: a existência de instituições ligadas aos processos de produção, exibição e circulação que atuam em conjunto relacionando-se com as instituições de cunho federal. Provavelmente, pela forte tradição sindicalista e de constante identificação dos atores sociais que estão imbricados nos processos políticos do país (SVAMPA, 2012), as instituições do campo cinematográfico argentino sofrem constantes constrangimentos de suas agremiações e sindicatos formados ao longo do tempo. Em detrimento ao que foi apresentado na coleta de dados sobre as instituições mais proeminentes que atuam no campo cinematográfico brasileiro, atestamos uma condução diferenciada da manutenção e dissolução dessas instituições no devir Argentino. Podemos abrir, então, para a hipótese de que a influência das instituições na forma de narrar a nação tende a ser mais complexificada pela diversidade de atores existentes no campo. Por meio das normativas e aparato legal que provém dos entes nacionais, visualizamos a manutenção da busca pela identidade nacional e dos valores culturais argentinos como tônica central dos discursos institucionais. Tratemos, agora, das diversidades das instituições e os seus interesses no campo cinematográfico.

⁵⁵ Original em Espanhol (Tradução do autor).

O caminho para podermos tematizar as trajetórias das políticas públicas para o cinema na Argentina se concentra em duas instituições públicas que alavancam a produção para cinema no país: o INC (*Instituto Nacional de Cine*) e o INCAA (*Instituto Nacional del Cine y Artes Audiovisuales*). O foco nas duas instituições não desqualifica a existência de outras (governamentais e não governamentais) que impactam no processo de estabelecimento e condução de políticas para o cinema. Sendo assim, as múltiplas relações entre as diversas instituições relacionadas ao campo do cinema são, de alguma maneira, fortes agentes na constituição dos dois institutos criados pelo Estado argentino. Podemos, por exemplo, pensar no COMFER (*Comité Federal de Radiodifusión*) que tem relação direta com a arrecadação de tributos para a conformação do fundo que se usa no subsídio dos filmes. A partir da cobrança de uma taxa relacionada à circulação da radiodifusão, é constitutivo, nas duas instituições, as bases do fundo de fomento para o cinema.

Antes de adentrar as questões relacionadas ao INC e o INCAA, visualizaremos um breve panorama de outras instituições que se relacionam diretamente com o campo do audiovisual, gerando linhas de diálogo e intervenções na conformação de políticas públicas. Getino (1993), quando vai elencar os distintos agentes que circulam no campo cinematográfico na indústria, relaciona seis categorias, a saber: Estado, empresas produtoras, empresas distribuidoras, empresas exibidoras, empresas de serviços cinematográficos e técnicos. Cada uma destas categorias podem ser identificadas como atores/agentes importantes quando vamos pensar a questão da existência e manutenção do aparato legal no marco de políticas públicas para o cinema na Argentina.

Podemos identificar em cada uma delas (algumas com instituições mais estruturadas, desde o ponto de vista das regras, atuação e inserção no campo) organizações que vão se agrupar para defender os seus interesses e atuar politicamente no campo cinematográfico. O Estado é o centro no qual se convergem várias das ações para a realização e manutenção do fazer cinematográfico, razão pela qual daremos mais adiante maior atenção para as suas instituições.

No que se refere ao âmbito das empresas produtoras, instituições como a *Asociación General de Productores Cinematográficos, Directores Argentinos Cinematográficos* (DAC) e a *Federación Argentina de Cooperativas de Trabajadores*

Cinematográficos (FACTRAC) aparecem como importantes agentes no campo. A conformação do DAC é emblemática para que possamos visualizar as questões políticas que circunscrevem a ação de diversos realizadores no campo. O DAC nasceu no ano de 1958 e é uma soma de duas instituições: a SADIR (*Sociedad Argentina de Directores Cinematográficos*) e a ADP (*Agrupación de Directores de Películas*). A SADIR foi criada em 1945 e teve uma importante intervenção no que tange à tentativa de cumprimento das primeiras inserções do Estado de regular, neste caso muito especificamente, de proteger, a indústria Argentina. Cabe ressaltar que, na periodização proposta por Getino (1998), a época de ouro, o período de 1930 a 1943, é denominado o período do auge do cinema nacional argentino. Um período no qual o processo de produção de filmes se torna robusto e a distribuição pela América Latina ganha força, ou seja, é um auge no tocante, principalmente, à questão comercial.

A criação da SADIR é um ponto forte a ser notado no início do declínio desta chamada época de ouro e outro dado importante é que, exato um ano antes de sua criação, houve uma das primeiras intervenções do Estado no campo cinematográfico. Foram criadas, em 1944 e posteriormente reforçadas em 1947, medidas para a proteção do cinema feito na Argentina que levavam em conta um sistema de qualificação das salas de cinema em A e B, sendo o circuito A mais central, com salas de cinema com maior público, mais bem localizadas e mais bem equipadas; e salas B, as quais seriam mais periféricas, em termos de localização e qualidade de exibição. Uma das primeiras medidas protecionistas visava garantir a exibição de filmes argentinos nas salas de primeira linha, com a frequência de um filme a cada dois meses, como mínimo. Pelas características de implementação, como, por exemplo, a ausência de um controle sobre o que era exibido, a medida de 1944 não obteve muito sucesso. A atuação da SADIR, como instituição para salvaguardar os interesses dos diretores, foi relevante na reafirmação da medida de cotas de tela de 1947. Uma das características dos membros da SADIR era um posicionamento mais industrial a respeito do fazer cinematográfico, ambicionando a exibição e circulação em circuitos ampliados.

A segunda instituição que, em conjunto com a SADIR, irá conformar o DAC é a *Agrupación de Directores de Películas* (ADP). Esta instituição, criada em 1956, se caracterizava por uma agrupação de realizadores, com forte conteúdo político, com

ideologia predominantemente distinta dos da SADR. De acordo com o histórico apresentado pelo DAC em seus arquivos digitais, a divisão entre peronistas e anti-peronistas⁵⁶, a intenção de realização de filmes mais autorais, seguindo novos modelos cinematográficos, também mais autorais, e os projetos de cinema independente, sem muita relação com os modelos industriais vigentes no país, são características que diferem bastante as duas instituições anteriores à DAC. Neste ponto podemos aludir diretamente aos postulados de Bourdieu (2007), ressaltando que há uma distinção na maneira de construção do campo cinematográfico entre as duas instituições. Uma volcada mais para as realizações atreladas à indústria cultural, e outra pensada em fortalecer o caráter erudito da constituição do campo, em outras palavras, uma relação que privilegia o circuito ampliado e outra que privilegia o circuito restrito de exibição.

Ambas as instituições atuaram propositivamente para a criação do Decreto Lei nº 62 de 1957, que veio a ser conhecido como a primeira intervenção direta no aparato legal para fomento de cinema da Argentina. O referido decreto estabelece o fomento do cinema como indústria, comércio, arte e meio de difusão e educação, o que, de certa forma, abarca várias das diferenças entre os dois grupos. Portanto, a “junção” das duas instituições para a criação do DAC se deu de forma que, a partir da criação de um marco legal no seio do Estado, ou seja, a partir das ações dos agentes do campo cinematográfico, em especial das instituições mencionadas, a opção de fusão era inevitável.

Quando o olhar se volta para as empresas distribuidoras, a atuação das *Majors* estadunidenses, afiliadas ao *Motion Pictures Export Association of America* (MPEAA), e representadas, na Argentina, pela *Cámara Argentino-Norteamericana de Distribuidores de Films*, se dá na defesa dos interesses de distribuição dos produtos estadunidenses. Prática comum, se levarmos em conta que podemos ver a atuação de instituições de promoção ao cinema estadunidense presentes na América Latina até os dias atuais, como, por exemplo, a atuação da *Motion Pictures Association Latin America*. Já pensando na defesa dos interesses das distribuidoras locais, duas

⁵⁶ A utilização do termo peronista se refere à filiação política às ideias de Juan Domingo Perón que esteve à frente do governo argentino entre os anos 1946-1952; 1952-1955 e 1973-1974. Há um estudo realizado pela pesquisadora argentina Clara Kriger que discute a relação do cinema com o peronismo. KRIGER, Clara. **Cine y peronismo**: el estado em escena. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

associações, a *Asociación Argentina de Distribuidores de Películas* e o *Sindicato de Empleados de Distribuidoras Cinematográficas*, se destacam na sua atuação.

A exibição também tem suas instituições de atuação no campo cinematográfico argentino. São elas: *Asociación de Empresarios de Cinematógrafos*, a *Federación Argentina de Exhibidores Cinematográficos*, o *Sindicato de Operadores Cinematográficos* e o *Sindicato de Trabajadores del Espetáculo Público*. As empresas cinematográficas também usam dessas instituições como arena de defesa de seus interesses e de suporte a suas atividades.

Getino (1993) ressalta a importância do corpo técnico no fazer cinematográfico e, com isso, evidencia a atuação do SICA (*Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina*). Este sindicato foi uma continuação da AGICA (*Asociación Gremial de la Industria Cinematográfica Argentina*), criada em 1944. Quatro anos mais tarde, surgiu a SICA que tinha por objetivo salvaguardar as questões trabalhistas relacionadas ao corpo técnico de todos os profissionais ligados ao audiovisual. Na atualidade, essa instituição conta com mais de 4.000 membros e se destaca na formação de profissionais através de seu centro de capacitação CFP SICA (*Centro de formación profesional del SICA*). Como sua própria apresentação nos aponta:

O principal objetivo do SICA é representar e proteger os interesses coletivos dos profissionais de cinema. Todas as atividades que o sindicato propõe tendem a obter uma otimização das condições sociais e laborais dos afiliados. O plano de saúde O.S.P.I.C dá cobertura médica e assistência social completa de alto nível (Autor não identificado, página web Disponível em <http://www.cfpsica.org.ar/sica.html> consulta 06/02/2017).⁵⁷

A agrupação de todas essas instituições no campo cinematográfico daquele país aponta as linhas de conformação dos agentes e como se pode visualizar a atuação no campo. São atores de uma arena que abarcam o audiovisual como um todo, em todas as fases: produção, circulação e exibição. O conjunto de todas essas instituições delimita o constrangimento das ações que vão estar centralizadas no Estado como o grande motor propulsor da atividade cinematográfica. Getino (1993) atesta que entre 80% - 90% dos filmes realizados o são por via de produtores independentes que utilizam os créditos e fomentos estatais para viabilizar a produção de filmes na Argentina (GETINO 1993, p 258). Neste sentido, as ações desses atores

⁵⁷ Original em Espanhol (Tradução do autor).

para a conformação de uma política estatal de fomento do audiovisual são de fundamental importância para a manutenção dessa política.

Em alguns momentos, ficam mais evidentes as linhas que convergem para o Estado como centro das ações do campo cinematográfico. Após aquelas ações de protecionismo para salvaguardar a circulação dos filmes argentinos em 1944, com a medida similar a uma cota de tela, em 1947, surgiu o primeiro elemento de destaque no fomento do cinema realizado naquele país que foi o *Decreto Ley nº62* de 1957. A importância do decreto estava em articular a criação do *Instituto Nacional de Cinematografía* (INC) que, durante um longo período, regulamentou, fomentou e controlou a atividade cinematográfica na Argentina. A criação dessa instituição fez com que as questões relacionadas ao fazer cinematográfico entrassem em convergência com o Estado. Tratava-se de um processo dialógico entre as instituições do campo cinematográfico e as articulações relacionadas na lógica das políticas peronistas (KRIGER, 2009). As bases nacionalistas eram um denominador comum na articulação entre instituições e Estado, encontrando, assim, a força do discurso da construção da narração do nacional, via construção da identidade nacional.

As funções do INC são regulamentadas na Lei 17.741 de 1968 que estabelece, entre outras pautas, as diretrizes de funcionamento da instituição. A instituição é uma autarquia, dependente da *Secretaría de Difusión y Turismo* da Presidência da nação e tem como objetivo principal o fomento e a regulação da atividade cinematográfica na Argentina e dos seus interesses no exterior. Uma das funções e atribuições que chama a atenção, que é um indicativo da articulação dos interesses das diferentes instituições no/do campo, é o Artigo 2º, alínea A, que atribui o ato de formular e executar as medidas de fomento para desenvolver a cinematografia argentina nos seus aspectos culturais, artísticos, industriais e comerciais, através de concursos, prêmios e bolsas de estudos. Nessa alínea, identificamos a harmonização dos interesses dos grupos comerciais e artísticos do DAC no binômio cinema de circuito restrito - cinema de circuito ampliado. Não se pode tomar apenas a existência de uma Lei como a única medida nas políticas para o fomento da cinematografia, razão pela qual a criação do INC é um importante espaço para a gestão e a articulação dos distintos interesses para a cinematografia argentina.

A Lei 17.741 trata de outras questões relevantes no caminho proposto por esta pesquisa. Uma delas é a definição do que seja um filme argentino. Esta definição do que seja considerada uma película argentina aponta diretamente para marcos da questão da identidade e da cultura nacional. Essa proposição também aponta as bases para a discussão do que tem sido ressaltado pelo aparato legal que possa incidir na narração do nacional. A lei estabelece, no seu artigo 7º, o que seja um filme nacional. Para ser considerado filme argentino, a película deve ser falada em idioma castelhano, filmada pelo menos 75% em território argentino, ter em sua constituição uma equipe artística que também seja da mesma proporção de 75% de nacionalidade argentina e, para longas, que a duração seja acima de 60 minutos. Os filmes abaixo de 30 minutos são considerados curtas-metragens e devem ser filmados na sua totalidade em território argentino, assim como a sua equipe (técnica e criativa) deva ser nacional. Para além das questões dos usos técnicos e artísticos, a tematização do território e do idioma é bastante significativa no que tange às delimitações de uma forma de narrar o nacional. O ignorar das línguas e culturas ameríndias estabelecidas nos limites fronteiriços do que se convencionou chamar de território argentino são fortes marcas do embate civilização e barbárie, como tematizado por Maristella Svampa (2006). A autora ressalta características no devir argentino, principalmente no que tange aos movimentos políticos e sociais, de constante embate de um centro civilizatório, mas diretamente relacionado à cidade de Buenos Aires, com a imigração branca, europeia e judaico-cristã, com os interesses de grupos outros que colocariam o foco nas questões de outros territórios e outras possibilidades étnico-raciais e religiosas. O forte embate político leva Svampa a defender a tese de que o devir argentino está marcado por este constante pêndulo que vai entre a civilização e a barbárie, como foi apresentado no capítulo anterior.

Outra abordagem importante da Lei é o fato de ela criar uma categorização para os filmes feitos na Argentina. Uma junta assessora honorária dita um informe categorizando o filme em interesse especial ou não. O interesse especial é julgado sob as seguintes bases: filmes que sirvam para difusão do patrimônio cultural da nação, mediante exaltação de valores morais, históricos, educativos ou comunitários e que tenham inegável qualidade cinematográfica (Artigo 10, Lei 17.741 de 1968). Filmes que recebam a indicação de interesse especial entram no regime de obrigatoriedade de exibição e de exportação. Ou seja, a valorização de um modo de

construção do nacional é ressaltada no fomento, garantindo esforços maiores do Estado e da instituição de fomento para sua exibição e exportação do ideário. Curioso o fato do Artigo 13 dizer tacitamente: “*El Instituto Nacional de Cinematografía negará las clasificaciones a que se refiere el Artículo 9º, a las películas nacionales que atenten contra el estilo nacional de vida o las pautas culturales de la comunidad argentina*” (ARGENTINA, 2001). Cabe a nós a pergunta: o que é considerado o estilo nacional de vida e quais as pautas culturais da comunidade argentina?

Essa pergunta se relaciona ao que Maranghello e Paladino (2012) chamam de mudança regressiva na política de fomento do cinema. Os autores comparam o decreto Lei de 1957 com a Lei 17.741/1968 e afirmam que, em 1968, sob o governo ditatorial do General Juan Carlos Onganía (1966-1970), algumas mudanças foram estabelecidas para a instauração de um sistema de censura e de determinação de quais tipos de filme deveriam obter a subvenção estatal. Ou seja, o que podemos atestar, por meio da análise de Maranghello e Paladino, é que transparece no aparato legal uma determinação da narrativa nacional, nos distintos momentos das cinematografias, advindas do modo como o Estado estava sendo conduzido.

Vários ajustes foram realizados no INC, ao longo da sua existência, ajustes estes que se relacionavam com o ambiente econômico e político do país. Maranghello e Paladino (2012) e Getino (1993) relatam os ajustes e sinalizam que a maior mudança, a dissolução do INC e a criação do *Instituto nacional de Cine y de las Artes Audiovisuales* (INCAA), é o ponto mais significativo dos ajustes feitos no processo da relação Estado e fomento por intermédio das instituições.

O INCAA foi criado a partir da reformulação da Lei 17.741/1968. Em outubro do ano de 1994, foi promulgada parcialmente a Lei 24.377/1994 que modificava o nome do INC para INCAA. Foram introduzidas mudanças na forma de gestão da instituição que passava a ser gerenciada por um diretor e um subdiretor, uma assembleia federal e um comitê assessor. Outra modificação se relacionava à inclusão do termo audiovisual, ampliando o escopo para outros formatos advindos dos avanços tecnológicos. Esta última modificação estava diretamente relacionada com a cobrança de impostos para o fundo de fomento do instituto. Com a crescente inserção de novos formatos daquele então, como, por exemplo, formatos do home vídeo (VHS, DVD e

outros), tornou-se premente uma forma de tributação para que esses formatos pudessem contribuir com o fundo de fomento.

O INCAA é definido como um ente público que funcionava no âmbito do Ministério da Cultura da Nação. Sua principal função é promover, fomentar, fortalecer e regular a produção audiovisual argentina tanto internamente como no exterior, no que se refere à cinematografia produzida no país. Outra das ambições do INCAA é garantir o acesso aos produtos audiovisuais em todo o território nacional. E dentro das suas responsabilidades se relacionava com a administração do fundo de fomento cinematográfico que é a principal forma de fomento do cinema e audiovisual produzido, em formas de créditos, subsídios, ou outras formas estabelecidas pelas legislações vigentes.

A criação do INCAA respondeu às articulações das diferentes instituições mencionadas anteriormente no campo do cinema e audiovisual. Emergiu da necessidade de se relacionar com os avanços tecnológicos relacionados às imagens em movimento, assim como a inserção em uma fase de maior aprofundamento da questão da mundialização das culturas e da globalização econômica.

Aguilar (2010), mais especificamente no primeiro capítulo “*Sobre la existencia del nuevo cine argentino*”, ressalta que a questão do financiamento passa não só pelo crivo o INCAA como por uma série de organismos não governamentais, festivais, órgãos de promoção e fomento dos cinemas internacionais. O autor chama esses modos de invenção de modos não convencionais de produção e distribuição, claramente se referindo a formas não Estatais de promoção do cinema e audiovisual. Apesar de todo o aparato não convencional, o autor recalca que, de uma maneira ou de outra, os produtos iriam passar pelo INCAA, seja na produção, na distribuição, ou na exibição (AGUILAR, 2010, p. 17).

Apesar da literatura (AGUILAR, 2010; GETINO, 1998; MARANGHELLO e PALADINO, 2012) apontar mudanças e ajustes no âmbito político e econômico do país, algumas vezes, com maior número de filmes financiados e, em outros momentos, com números menores, o que se observa(va) na manutenção das instituições é/era um caráter incrementalista. O INC e o posterior INCAA foram instituições que, em âmbito geral, se relacionavam de forma a adaptar e ampliar (em alguns momentos reduzir) as possibilidades de relação de fomento estatal. Foram

instituições que perduraram durante um bom tempo, diferente das instituições do Brasil que não apresentavam tanto este caráter incrementalista. Houve constantes rupturas nas instituições de fomento estatal no Brasil. Já na Argentina, as rupturas se localizavam na questão da política de governo, atreladas a momentos econômicos e políticos que iriam atuar nas instituições, mas não as dissolvendo. Apenas em 1994 é que houve a “dissolução” do INC e a criação do INCAA, ações que, ainda que possam ser vistas como uma ruptura de instituições, apresentam um caráter incrementalista nas propostas de fomento do cinema na Argentina. Sendo assim, podemos concluir que as instituições que fazem a mediação Estado e fomento do cinema nos dois territórios divergem enquanto ao aspecto de sua continuidade e persistência, diante dos mais diferentes panoramas econômicos e políticos.

3.3 RELAÇÃO ENTRE INSTITUIÇÕES, PROCESSO LEGISLATIVO E A CONSTRUÇÃO DA NARRAÇÃO DO NACIONAL.

Por meio da trajetória escolhida em um recorte dos aspectos legais e institucionais no Brasil e na Argentina, vemos o constante apelo à identidade nacional e cultura nacional. Porém, alguns pontos podem ser destacados, ainda que bastante difusos e ambíguos, para a relação traçada.

Um dos primeiros pontos que podemos ver é que o interesse para a cultura nacional depende do momento sincrônico e da forma como se pensa a performance do nacional. Retomando Martin-Barbero (2015), ele periodiza em dois momentos (1930-1950 e depois dos anos de 1960) uma maneira de presença do discurso da nação, por meio da construção da cultura nacional. O primeiro momento, no binômio nacional-popular, utilizando das ferramentas das tradições inventadas e do povo como nação. O uso do folclore e das tradições populares, como a relevância da música popular, por exemplo, seriam as formas encontradas para um projeto de “integração nacional”, via aparatos de massa. No caso do Brasil, vemos a presença do caráter educacional do INCE, como a primeira tentativa de fomento direto, via aparato estatal, e a continuidade do discurso da harmonia das raças e convivência pacífica entre elas

(ORTIZ, 1988, 2012). Na Argentina, a presença do popular, por intermédio do *Gaúcho* e dos musicais, via tango, também tentam dar conta de uma coesão nacional, por meio do lema *Crisol de razas*. O sistema de intervenção estatal, via fomento, se dará a partir de 1950, que já é quase o segundo momento traçado por Martín-Barbero. O modo de narrar o nacional no segundo período, 1960 em diante, é onde podemos verificar uma força maior na presença e na tematização do povo-imagem. A relação estética e política se tornam essenciais e os textos fílmicos vão perpassar por ideologias que vão tentar dar conta das fraturas do discurso de unificação, colocando em evidencia as questões sociais dos territórios. O binômio nacional/popular está perpassado pelas escolhas estéticas e atravessado pelas ideologias que potencializam a presença da imagem-povo. Nesse sentido, a imagem-povo também é a imagem-nação, ambas problematizadas, debatidas e atravessadas por linhas ideológicas.

O processo é muito mais identificável nos textos fílmicos produzidos nos distintos períodos que propriamente nas instituições e legislações. Elas dão o indício de que algo é pensado em termos do nacional, mas dizem muito pouco o que seja este nacional. Os textos fílmicos que foram produzidos e os debates existentes em sua diegese apontam para esse compêndio de ideias do narrar o nacional. E fatores políticos, econômicos, sociais e culturais são primordiais para se pensar a adesão aos discursos criados. Ou seja, o fora de quadro implica dentro do quadro, de maneira a construir um diálogo com a possibilidade de criação de um aparato cultural que vai sustentar certa narração do nacional.

As instituições vão constranger o tema da identidade e da cultura nacional, assim como o protecionismo pode ser visto como uma nacionalidade baseada na tentativa de estabilização do que venha a ser o nacional. As tentativas de uso da pedagogia do nacional por parte dos Estados, em diferentes momentos, podem escapar quando se encontram com a criação do texto fílmico. Há relações, mas elas não são tão diretas e passíveis de identificação, a não ser quando o cinema e o audiovisual são utilizados como peça de propaganda do próprio Estado (Cine jornais, filmes educativos material de propaganda de governos). Quando se pensa no cinema de ficção e, principalmente, nos longas-metragens, a situação deve ser analisada mais acuradamente, desde o ponto de vista da obra mesma, daquilo que está contido na obra e daquilo que da visão dos seus criadores está impresso nessa obra. Concluimos

que o histórico das instituições e suas atuações nos abrem para visualizar o que está no horizonte do campo cinematográfico, e constatamos que a significativa tematização da defesa da cultura nacional está em evidência. As formas de aparição desta cultura estão nos textos fílmicos. O aparato legal e as instituições são balizadoras dessas formas de aparição, porém elas não se restringem a uma maneira específica de aparição do nacional. Estaria posto, de alguma forma, como elemento de resistência à possibilidade de completo domínio da hegemonia estadunidense no campo do cinema (HENNEBELLE, 1978), e salvaguardar a cultura e o uso do cinema, como processo performático e pedagógico da nação, é de grande interesse do campo cinematográfico. A relação que pode ser estabelecida é a seguinte: o horizonte do campo cinematográfico tematizando a defesa da cultura nacional está presente nas instituições e na legislação, e os textos fílmicos enunciam que tipo de cultura nacional está posta e debatida. Nesse sentido, as legislações e instituições estariam salvaguardando a presença da necessidade do discurso do nacional e os filmes criando e recriando o discurso do nacional, de acordo com o eixo sincrônico da tematização da cultura.

Com relação à legislação editada no âmbito dos anos de 1990, temos que ressaltar alguns aspectos. O primeiro deles é a adesão nos dois países dos preceitos do Consenso de Washington, realizado no ano de 1989. Liderado pelo economista norte-americano, John Williamson, o Consenso edita quatro pilares básicos que ficaram conhecidos como os preceitos neoliberais, são eles: a) reforma fiscal; b) abertura comercial; c) política de privatizações; d) redução fiscal do Estado. Esses pilares são amplamente identificáveis tanto no governo do Presidente Carlos Menem (1989- 1999), na Argentina, como nos governos do Presidente Fernando Collor de Mello (1990-1992); Presidente Itamar Augusto Cautiero Franco (1992-1995) e Presidente Fernando Henrique Cardoso (1995-2003).

Dentre os quatro pilares, o que fica mais marcado para o fomento do cinema é a redução fiscal do Estado. O que poderia ser visto como um ajuste fiscal, durante o período, resulta em impactante medida de redução do fomento do cinema. No caso do Brasil, as medidas do Presidente Fernando Collor de Mello (redução do Ministério da Cultura para uma secretaria; extinção da EMBRAFILME) foram de significativo impacto no fomento do cinema, como é sabido (IKEDA, 2015; BAHIA, 2012; FONSECA, 2017). Na Argentina, o ajuste fiscal, a redução da arrecadação, com a

diminuição das salas de cinema, e a ausência de interesse, no primeiro momento, de expandir as políticas de fomento para/ do cinema, durante o primeiro mandato do Presidente Carlos Menem, também foram de grande impacto para o fomento do cinema (AMATRIAIN, 2009; AGUILAR, 2010; DAICICH, 2015; ANDERMANN, 2015).

Não se pode negligenciar um fato relacionado diretamente às políticas cambiais adotadas no período, o qual vai estar atrelado à abertura comercial e ter impacto na dimensão social nos dois territórios: em ambos os países foram adotados sistemas cambiais em que a paridade com a moeda estadunidense era a premissa básica, a convertibilidade um por um. Por meio de medidas e planos econômicos (no caso do Brasil, o Plano Real, de 1994, e, no caso da Argentina, o Plano Cavallo, de 1991), a conversibilidade e o pacote de ajustes cambiais e fiscais geraram um novo fluxo econômico, sendo diametralmente oposto ao ciclo econômico anterior, que era marcado por hiperinflação e descontrole tarifário. Apenas a título de curiosidade, a ilusão de um sistema de câmbio que elevava a potencialidade de compra nos países estrangeiros, criou, entre 1991 e 1994, um fluxo enorme de argentinos nas praias brasileiras, o famoso *dáme dos*. Antes da paridade brasileira (1994), o câmbio era extremamente favorável para as compras dos argentinos e os preços pareciam ser extremamente baratos, o que criava a “ilusão de riqueza”, fazendo com que, sempre ao comprar um produto, se pedia dois, pois, ainda assim, era muito barato.

O período de recorte deste trabalho se sobrepõe com o de políticas econômicas de grande impacto no armadão social dos dois territórios, as quais, em conjunto com o avanço da globalização econômica, o incremento dos sistemas de satélite, o início da digitalização dos sistemas de comunicação e o crescimento das viagens internacionais, geraram uma nova perspectiva sobre os sujeitos da comunidade imaginada Argentina e Brasil. O aumento do fluxo de turistas para Miami, nos Estados Unidos, e Europa, em geral, gerou uma nova visão sobre o gasto e pertencimento a uma sociedade do consumo que refletiu nas formas de vida na região. Este fator foi identificado em *Pizza, birra faso*, *Nueve Reinas*, *Cronicamente inviável* e em *Carlota Joaquina*, filmes que discutem relações sociais e horizontes econômicos nos dois países. Não tão somente nestes citados, podemos também pensar em *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles e Daniella Thomas, e *Bolívia* (2001), de Israel Adrián Caetano, que vão também estabelecer linhas ligadas às diásporas e ao horizonte econômico, no caso do Brasil, da transição da desesperança do momento

anterior à convertibilidade e, no caso da Argentina, dos momentos anteriores ao debacle de 2001.

Tanto a legislação para fomento de cinema que entrou em vigor no Brasil (a Lei 8685/93) como a legislação que vigorou na Argentina com esse mesmo fim (Lei 24.377/94) foram atravessadas pelo momento de inserção dos preceitos do Consenso de Washington. No caso da legislação brasileira, esta era evidenciada no fato da Lei ter o ano de 2003 como término e a justificativa fosse que esses dez anos seriam suficientes para a autossustentabilidade do mercado. Isso significa que, no seio de sua construção, estava o interesse do mecanismo regulador do mercado, e, por meio das receitas geradas pelos filmes, as produtoras conseguiriam produzir novos filmes. Dessa forma, o sistema se assemelharia ao sistema produtivo estadunidense, no qual o Estado teria uma relação quase nula com o fomento de filmes. No caso da Argentina, foi prevista a inclusão da taxa à televisão a cabo e ao aluguel de filmes em locadoras, devido ao aumento exponencial de consumo dessa modalidade (GETINO, 1998, 2012). Um aumento que condizia com a abertura do mercado argentino às empresas comunicacionais estrangeiras e a um processo de “internacionalização” dos provedores comunicacionais. Esses dois pontos foram os ajustes que pudemos perceber no processo legal, além disso, a inclusão do conceito audiovisual, mais condizente com as novas possibilidades de imagem em movimento em transformação naquele então (e até hoje).

Algo que chama a atenção, no caso da legislação brasileira, é a ausência de definição do que seja considerado um filme brasileiro. Aspecto que vai ser ajustado na Medida Provisória 2228-1, editada no ano de 2001. De maneira diferente daquela em que apresentamos a legislação de fomento do cinema (e audiovisual) na Argentina, reproduzimos aqui o Artigo que delimita o que seja um filme argentino, no seu idioma original:

Art. 8 (7)- A los efectos de esta ley son películas nacionales las producidas por personas físicas con domicilio legal en la República o de existencia ideal argentinas, cuando reúnan las siguientes condiciones:

- a) Ser habladas en idioma castellano.
- b) Ser realizadas por equipos artísticos y técnicos integrados por personas de nacionalidad Argentina o extranjeras domiciliadas en el país.
- c) Haberse rodado y procesado en el país.

d) Paso de treinta y cinco milímetros o mayores.

e) No contener publicidad comercial.

Las posibles excepciones a lo establecido en los incisos a), b) y c), como el uso de material de archivo, sólo podrán ser autorizadas previo a la iniciación del rodaje por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, ante exigencias de ambientación o imposibilidad de acceso a un recurso técnico o humano que pueda limitar el nivel de producción y cuando su inclusión contribuya a alcanzar niveles de calidad y jerarquía artística. Tendrán igualmente la consideración de películas nacionales las realizadas de acuerdo a las disposiciones relativas a coproducciones. Se consideraran películas de cortometraje, las que tengan un tiempo de proyección inferior a sesenta minutos y de largometraje, las que excedan dicha duración. (Argentina, 1994)

O que é mais significativo nesse artigo é a questão do idioma, o que mostra claramente que, para esse momento legislativo, as línguas minoritárias são invisibilizadas. A língua falada pelos bárbaros não é vista como potencial para a feitura de um filme nem para ele ser considerado nacional. O sistema linguístico da comunidade imaginada, por meio do fomento fílmico, se dá pela língua da colonização.

Outra dúvida na questão da construção da cinematografia nacional, por intermédio da legislação de fomento do cinema na Argentina, é que na Lei 24.377/94 coloca-se o privilégio desse fomento direcionado a filmes que contribuam com o desenvolvimento da cultura nacional. Reproduzindo o dito na Lei, em seu idioma original, segue:

Art. 27 (31) - Se considerarán películas nacionales de largometraje de interés especial: a) Las que ofreciendo suficiente calidad, contengan relevantes valores morales, sociales, educativos o nacionales; b) Las especialmente destinadas a la infancia; c) Las que, con un contenido temático de interés suficiente, su resolución alcance indudable jerarquía artística (Argentina, 1994).

Nesse artigo atestamos a existência do interesse especial por filmes que ofereçam qualidade moral, social, educativa e nacional. A problemática se insere em quais atributos são pensados como de interesse e quem dita os interesses. As comissões de seleção do INCAA tomam para si a responsabilidade do nacional, assim como de valores morais, sociais e educativos. O que impacta nesse artigo é que ele potencializa a possibilidade de distribuição do material fílmico. Ou seja, filmes que recebam a qualificação de interesse especial têm prioridade nas políticas de distribuição, assim como na cota de tela. Os filmes de interesse especial, quando enquadrados desta maneira, recebem vantagens para o distribuidor e para o exibidor,

que também recebem benefícios para a comercialização dessa obra. Tal qualificação trata-se de uma premissa de um comitê que avalia, de acordo com pautas vigentes, o interesse especial de cada filme. Ainda que seja muito difícil a obtenção de dados de como são qualificados esses filmes, percebemos que há uma significativa inclinação a uma política de interesse do nacional. O nacional aparece como premissa de interesse especial, podendo sugerir maior presença da tematização do nacional para certos benefícios, para o fomento e para a distribuição e exibição.

Nesse sentido, vemos a inserção de um terceiro momento, para além do mencionado por Martín-Barbero (2015): seria o de aprofundamento das relações transnacionais presentes no processo de reconversão dos anos de 1990. As análises feitas no capítulo 2 nos apresentaram características mais mundializadas, o que nos leva a observar mais atentamente as relações desse novo modo de narração com o momento de mundialização das culturas e da cultura mundo.

4 PROCESSOS DE MUNDIALIZAÇÃO DA CULTURA E A RELAÇÃO COM A NARRAÇÃO DO NACIONAL

No percurso desta pesquisa uma característica marcante no que tange ao momento do eixo sincrônico, nos ambientes econômicos e políticos: é o aprofundamento de aspectos relacionados à globalização econômica tanto nos territórios das filmografias analisadas como no aspecto mundial. Como já mencionado anteriormente, os dois territórios, ao longo dos anos de 1990, foram fortemente influenciados pelos preceitos do Consenso de Washington, levando os governos dos presidentes Carlos Saul Menem (1989-1999), na Argentina, e Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), no Brasil, aprofundarem os preceitos do Consenso e deliberarem estratégias de inserção dos dois territórios em um panorama das economias globalizadas.

Por meio desse panorama econômico e político, podemos abrir nossa tematização para procedimentos e características da globalização econômica e as suas interpernetrações nos processos de mundialização das culturas. Os filmes presentes nesta tese, assim como os processos legislativo e institucional para a existência destes, são atravessados por esse momento político e econômico, deixando as marcas do nacional coexistindo com as marcas de um processo de mundialização das culturas.

4.1 A intensificação da globalização econômica e da mundialização das culturas

Podemos partir de uma premissa inicial, mas não somente: que a globalização econômica trabalha sobre a questão do rompimento de barreiras alfandegárias por meio da redução ou revisão dos impostos e procedimentos relacionados às questões de importação e exportação de produtos e serviços. Os movimentos nesse sentido potencializam as questões logísticas fazendo com que a produção de bens e serviços possa ter um alcance mais mundial na mercadologia do capitalismo. Porém, a

amplitude da globalização econômica não se dá somente por intermédio dos elementos supracitados, outros elementos ligados ao devir tecnológico ampliam as potencialidades de se pensar em um capitalismo global. Appadurai (1996) enuncia dois pilares importantes para se pensar a globalização, para além das questões mercadológicas e alfandegárias: a partir da mídia eletrônica massiva e dos movimentos migratórios (diásporas). Esses pilares estariam ancorados em um processo que o autor chama de “trabalho da imaginação” que agenciaria toda a articulação da proposta globalizada. Por intermédio do constante uso das novas mídias eletrônicas, estaríamos aumentando o nosso “conhecimento” de outros lugares, não só como uma experiência real, mas, sim, como uma experiência que estaria baseada na imaginação. Segundo o autor, o aparato midiático “sempre carrega esse senso de distância entre o espectador e o evento, mesmo assim, essas mídias abrigam a transformação do discurso do dia a dia” (APPADURAI, 1996, p.3).⁵⁸ É como se houvesse a naturalização das distâncias, mas as implicações no dia a dia estariam agenciando uma proximidade de regiões muito distantes do globo. Assim, aumentaria a sensação de cercania e de apropriação de eventos não próximos à territorialidade e cultura dos sujeitos imbricados. Presenciaríamos, por meio dessa sensação imaginada de apropriação, que eventos ocorridos em uma região da China, por exemplo, seriam próprios de nossa territorialidade. Aqui vemos outra ambiguidade com relação ao nacional. Os movimentos midiáticos globais trabalham na imaginação de um pertencimento à cultura global, porém, muitas das ações do cotidiano permanecem no âmbito do nacional. Essa é a primeira relação que podemos destacar como parte da coexistência do cotidiano do nacional com o cotidiano do global.

O “trabalho de imaginação” mediado pelas mídias eletrônicas cria espaços para que os sujeitos possam imaginar o mundo, levando Appadurai a enunciar que:

Por causa da vasta multiplicidade das formas em que aparecem (cinema, televisão, computadores, telefones) e por causa da maneira rápida em que se movem dentro da vida cotidiana, as mídias eletrônicas nos oferecem recursos para que o imaginar de cada um seja um projeto social do dia a dia (APPADURAI, 1996, p.4)⁵⁹

Utilizando o dispositivo midiático como foco, Nestor García Canclini (2008) traz para a realidade latino-americana um enunciado tangencial ao que propõe Appadurai (1996). Além do fato de identificar a constante urbanização nos territórios latino-

⁵⁸ Original em inglês (Tradução do autor).

⁵⁹ Original em inglês (Tradução do autor).

americanos, García Canclini ressalta o importante papel das mídias eletrônicas, em especial as mídias audiovisuais, nas narrativas do nacional, no agenciamento de temporalidades e no embate entre o espaço público e o espaço privado. Segundo García Canclini:

Como a informação sobre os aumentos de preços, o que faz o governante e até sobre os acidentes do dia anterior em nossa própria cidade nos chegam pela mídia, esta se torna a constituinte dominante do sentido “público” da cidade, a que simula integrar um imaginário urbano desagregado (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 289).

É importante apreender que, no caso dos territórios latino-americanos, o dispositivo midiático atua nas distintas temporalidades existentes, se correlacionando com o que Bhabha (2013) chama de temporalidade das culturas. O caráter dos processos de hibridismo (GARCÍA CANCLINI, 2008), também presente na questão temporal, é uma constatação que evidencia questões de relevância para o contexto. Não se podem imaginar as temporalidades com um fim teleológico, que todos os territórios devam estar e chegar a uma mesma temporalidade, mas, sim, constatar que regiões distintas possuem temporalidades distintas - não é o mesmo que dizer de uma temporalidade urbana das grandes cidades brasileiras e argentinas, de temporalidades de outras regiões, como o sertão nordestino brasileiro, os pampas gaúchos e argentinos, o interior rural e a patagônia argentina e as comunidades ameríndias. Seriam *devires* autônomos que se entrecruzariam quando em processo de hibridização (GARCIA CANCLINI, 2008).

A mídia eletrônica entra em um processo de agenciamento e negociação das diferentes temporalidades, levando García Canclini a afirmar que:

Ainda que seja a tendência, seria injusto não indicar que às vezes os meios massivos também contribuem para superar a fragmentação. Na medida em que informam sobre as experiências da vida urbana – os conflitos sociais, a poluição, que ruas estão engarrafadas em determinadas horas -, eles estabelecem redes de comunicação e tornam possível apreender o sentido social, coletivo, do que acontece na cidade. Em uma escala mais ampla, é possível afirmar que o rádio e a televisão, ao relacionar patrimônios históricos, étnicos e regionais diversos, e difundi-los maciçamente, coordenam as múltiplas temporalidades de espectadores diferentes (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 289).

As posições tangenciais dos dois teóricos se convergem no seguinte enunciado de García Canclini: “A mídia se transformou, até certo ponto, na grande mediadora e mediatizadora e, portanto, em substituta de outras interações coletivas” (GARCÍA

CANCLINI, 2008, p. 289). Por mais radical que possa parecer a afirmação do autor, um fato é destacável: a potência dos meios audiovisuais para a geração do encontro.

Retomando o que já tematizamos nesta pesquisa, o trajeto que Martín-Barbero (2015) vai relacionar no âmbito dos processos das culturas de massa, entre os nacionalismos e os transnacionalismos, se encontra em consonância com Garcia Canclini (2008) e Appadurai (1996). Martín-Barbero (2015) localiza o descompasso entre o Estado e nação e aponta a potencialidade dos meios massivos na formação das culturas nacionais latino-americanas. Como objetos, o autor utiliza o cinema, a rádio, o circo, a música urbana e a imprensa: elementos constituintes do processo mediador e mediatizador, elevando a um novo sentido a massificação relacionada aos processos de globalização econômica.

Estaríamos diante de uma concepção imaginária e simbólica, formada pelos discursos das mídias eletrônicas, do que seria, por exemplo, a nação e o nacionalismo. O imaginário seria alimentado no processo de sua construção por dispositivos da cultura massiva eletrônica, como telefones, computadores, cinema, televisão, revistas e jornais, gerando narrativas que agenciam e negociam com as diásporas e com o sentimento de local/global (APPADURAI, 1996 e MARTÍN-BARBERO, 2015). Nesse sentido, é importante ratificar a presença do conceito de nação imaginada, pois, por intermédio do dito aparato discursivo de construção do nacionalismo e dos processos de transnacionalismo, identificamos propostas imaginárias e simbólicas do que seja nação. Neste ponto encontramos a convergência com o conceito de nação de Anderson (1983), já mencionado anteriormente.

O cinema, como parte do aparato das mídias, seria um dispositivo ativo na construção da nação imaginada e operando ativamente para a conformação de discursos. O interessante da questão que nos propõe Appadurai (1996) e Martín-Barbero (2015) é que ela se afasta da construção narrativa do Estado-nação vinda diretamente de uma construção política do Estado e seus governantes e se aproxima da concepção de Brennan (2010) e Bhabha (2013), porém, com o ponto de vista relacionado ao campo das produções artísticas e comunicacionais. Joga todo o potencial de agenciamento em outros pilares que evidenciam a força de outros vetores na construção do que seria a imagem do nacional. As mídias, destacando-se a presença do cinema, entram no jogo operando ativamente para a construção do discurso do nacional e, conseqüentemente, do cenário contemporâneo da globalização/ mundialização.

Os autores articulados, a saber, Appadurai (1996), García Canclini (2008) e Martín-Barbero (2015) encontram intercessões dos seus discursos com outros autores que problematizam a questão da globalização. É um debate que nos leva a adoção do termo mundialização das culturas, processo que encontramos relacional e embrionário nos filmes presentes neste trabalho.

Dentre os autores, há dois brasileiros que nos apontam as questões da globalização, fazendo uso de ferramentas das ciências sociais com olhares instigantes sobre o tema. São eles: Renato Ortiz (2005) e Octavio Ianni (2001). Ianni enuncia, a partir de metáforas da globalização, o seguinte:

A fábrica global instala-se além de toda e qualquer fronteira, articulando capital, tecnologia, força de trabalho, divisão do trabalho social e outras forças produtivas. Acompanhada pela publicidade, a mídia impressa e eletrônica, a indústria cultural, misturadas em jornais, revistas, livros, emissões de televisões, videoclipe, fax, rede de computadores e outros meios de comunicação, informação e fabulação, dissolve fronteiras, agiliza os mercados, generaliza o consumismo. Provoca a desterritorialização e reterritorialização das coisas, gentes e ideias. Promove o redimensionamento de espaços e tempos (IANNI, 2001, p. 19).

Imaginar o mundo como um amplo lugar “sem fronteiras” onde as ações operam em uma “aldeia global” nos sugere o que Renato Ortiz (2005) chama de sentido comum planetarizado e Octavio Ianni (2001) como metáforas da globalização. A partir da análise de uma série de trabalhos do campo da administração de empresas, tidos como os *best sellers* dos livros de *management*, Ortiz e Ianni mapeiam os enunciados gerados por esta literatura e nos apresentam os termos mais comuns usados para definir a ação global de empresas transnacionais no panorama da globalização econômica. Esse gesto de localização discursiva nos gera o distanciamento necessário para delinear distintos campos de atuação do fenômeno. Em um campo claramente econômico, pode-se falar de uma globalização econômica, termo este de origem no sentido comum que se tornou amplamente vigente nos meios literários de negócios, meios jornalísticos e mídia em geral (ORTIZ, 2005).

Octavio Ianni teoriza a globalização e reflete sobre os termos associados a esse processo e o introduz da seguinte maneira:

Ainda que a nação e o indivíduo continuem a ser muito reais, inquestionáveis e presentes todo o tempo, em todo lugar, povoando a reflexão e a imaginação ainda assim já não são “hegemônicos”. Foram subsumidos, real ou formalmente, pela sociedade global, pelas configurações e movimentos da globalização. A terra mundializou-se de tal maneira que o globo deixou de ser uma figura astronômica para adquirir mais plenamente sua significação histórica (IANNI, 2001, p. 13).

No campo da cultura, a denominação globalização econômica esvazia-se na sua função, se imaginamos que as relações estabelecidas são de ordem bastante peculiar, e se tomamos o campo cultural como campo autônomo, como nos enunciados de Pierre Bourdieu (1983). A peculiaridade do campo cultural é que envolve distintas relações para a sua legitimação. E uma delas passa pelo âmbito econômico, assumindo, assim, as diferentes metáforas que a literatura sobre a globalização econômica faz uso. Nesse processo, Renato Ortiz (2005) redireciona o olhar e a denomina mundialização da cultura, se tornando um termo mais correlativo à cultura.

O uso canônico do termo globalização e os discursos criados, seja pela literatura de negócios, seja pela mídia, naturalizam a questão e a tornam mais simplista e, quem sabe até, menos digna de uso como aporte discursivo. Como afirma Renato Ortiz (2005):

[...] a minha intenção foi desnaturalizar uma versão que de maneira acrílica impõe seus temas ao mundo. Veiculada em livros do tipo *Best Sellers*, em artigos escritos por jornalistas e sociólogos, “populariza” [grifo do autor] uma opinião equívoca, que ao se mundializar torna-se inquestionável. Vemos-nos, assim, prisioneiros de um conjunto de metáforas – “aldeia global”, “sociedade em rede”, “sociedade de acesso”, “mundo sem fronteiras”-, que certamente iluminam alguns aspectos da realidade contemporânea, mas ocultam outros. Existe hoje uma literatura na qual se predomina esse sentido comum (ORTIZ, 2005, p. 11).

Há outros termos em uso para relações traçadas no mesmo grupo de ideias, porém, com visões distintas. Apresentamos alguns que contribuem para o embate do campo das ideias. Questionando e problematizando o uso corrente do termo globalização, Andréa França (2003) recorre à base de postulados dos estudos pós-coloniais para direcionar a sua reflexão com relação ao tema. Remonta a Benedict Anderson (1983) para tomar as bases do conceito de nação e o tensiona com o termo internacionalização, enunciando o seguinte:

A escolha do termo internacionalização constituiu também um problema: internacionalização é um termo que tem amplo espectro histórico e político no ocidente acompanhando o desenvolvimento e a expansão do mesmo. Tal escolha, nesse aspecto, poderia soar estranha para um trabalho de análise de filmes a partir das produções de sentido próprias de cada um. Porém é a sua imediata tensão com o termo nação que tornou inevitável a sua integração a essa escrita (FRANÇA, 2003, p. 14).

Na tensão gerada pelo choque, a autora decide pelo termo *internacionalização*.

Já no trabalho intitulado “A globalização imaginada”, García Canclini (2007) identifica três momentos diferentes do processo. O primeiro, que o autor chama de *internacionalização* da economia e das culturas, tem suas origens estipuladas com as navegações transoceânicas e a abertura comercial das sociedades europeias para o Extremo Oriente e a América Latina e com os processos de colonização. O segundo momento seria a *transnacionalização*, que dá um passo além, a partir da primeira metade do século XX, quando as empresas localizam as suas sedes não necessariamente em seus países de origem, criando uma relação de interdependência dos trabalhadores dos países em que se encontram. Nesse momento, o autor faz menção à indústria cultural no seguinte enunciado:

Os filmes de Hollywood transmitiram ao mundo a visão americana da guerra e da vida cotidiana, as telenovelas mexicanas e brasileiras emocionaram italianos, chineses e muitos outros com a maneira como as nações produtoras concebiam a coesão e rupturas familiares (GARCÍA CANCLINI, 2007, p. 42).

Essas duas etapas fundam as bases para que o terceiro momento, a *globalização*, tenha efeito, culminando na intensificação das dependências recíprocas. O crescimento da dependência está condicionado a um sistema de satélites e o desenvolvimento de sistemas de informação, manufatura de bens, transporte aéreo, trens de alta velocidade e serviços distribuídos em “nível planetário para que se construísse um mercado mundial onde o dinheiro e a produção de bens e mensagens se desterritorializassem, as fronteiras geográficas se tornassem porosas e as alfândegas fossem muitas vezes inoperantes” (GARCÍA CANCLINI, 2007, p. 42). Quando se alude aos termos *desterritorialização* e *reterritorialização*, as conexões com o trabalho de Deleuze e Guattari (1995) são diretas. Estão ligados ao fluxo, à mobilidade, ao desenraizamento e ao hibridismo dos tempos contemporâneos. Seria a constante desconstrução e reconstrução dos territórios com ideias de mobilidade e flexibilidade destes.

O intenso caráter de circulação, produção e consumo, propiciado pelas redes de sistemas de informação e satélites, gera as complexas interações da globalização econômica e, com isso, cria as bases para se pensar um mercado planetarizado, usando um termo cunhado por Renato Ortiz (2005), *desterritorializado* e, conseqüentemente, a maior circulação de bens culturais de maneira mundializada.

Giuseppe Cocco (2009), na introdução do seu trabalho, remonta a Jean-Luc Nancy (2002), para localizar diferenças entre o processo de globalização e mundialização. Em um sentido de oposição à globalização, Jean-Luc Nancy define a mundialização em uma dinâmica de conflito que posiciona: “[...] a globalização como um globo que nos oprime (ou que pretendemos dominar..., e destruir), de uma mundialização como construção de um mundo no qual podemos nos sentir em casa [...]” (COCCO, 2009, p. 16). Desperta o interesse o caráter de uma construção de um mundo onde pretensamente se refletiria melhor o que somos, encontrando, assim, características de negociação de processos de identificação e de alteridades em constante relação para nos sentirmos mais confortáveis com o devir mundo.

Jean Pierre Warnier (2001) conceitua e explicita mundialização da seguinte forma:

A expressão “mundialização da cultura” designa aquela circulação de produtos culturais à escala global que suscita reações controvertidas. Uns associam com a promessa de um planeta democrático unificado por uma cultura universal, um planeta reduzido pelos meios de comunicação às dimensões de uma aldeia global, como advertiu Mc. Luhan⁶⁰. Outros a veem como uma inelutável perda de identidade que deploram (WARNIER, 2001, p. 5).

Apesar de Warnier (2001) localizar uma crítica importante à questão da identidade, o termo mundialização aparece como mais abarcativo e desnaturalizante dos seus parentes próximos, que são a globalização e a internacionalização. Tematiza a questão do Estado-nação e a produção de preceitos nacionalistas no interior das narrativas do nacional, e se tem intrínseco que, apesar de estar em uma diferente conformação, o Estado-nação segue vigente, atualizado no contexto político global atual e, principalmente, evidenciado, no caso do cinema, por um aparato legal, institucional e discursivo, como visto no capítulo anterior, que coloca a categoria cinema nacional como produtivo para processos analíticos. Mundialização faz interface com a circulação de produtos culturais simbólicos, que expõe questões diaspóricas e midiáticas articulando, assim, maior diálogo com o campo de formação das imagens em movimento.

García Canclini (2008) nos aponta um caminho a ser trilhado:

Desterritorialização e reterritorialização. Nos intercâmbios da simbologia tradicional com os circuitos internacionais de comunicação, com as indústrias

⁶⁰ MCLUHAN, Marshal **Guerra e paz na aldeia global**. Rio de Janeiro: Record, 1971.

culturais e as migrações, não desaparecem as perguntas pela identidade e pelo nacional, pela defesa da soberania, pela desigual apropriação do saber e da arte. Não se apagam conflitos, como pretende o pós-modernismo neoconservador. Colocam-se em outro registro, multifocal e mais tolerante, repensa-se a autonomia de cada cultura – às vezes – com menores riscos fundamentalistas (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 326).

A questão do Estado-nação e das estratégias do nacionalismo é de suma importância para a América Latina nos seus projetos e na sua articulação política. Principalmente, se pensarmos que, na década de 1990, enquanto outras regiões do mundo estavam articulando comunidades metanacionais, como a Europa, por exemplo, a América Latina continuava a debater e se apoiar em projetos que tinham a soberania nacional, como atesta Ortiz (2005):

Contrariamente aos países europeus, que estão construindo uma comunidade meta nacional, a América Latina, sobretudo nos anos neoliberais da década de 1990, o debilitamento do Estado não encontrou nenhuma resposta política concreta para a causalidade de suas contradições. A perda da soberania nacional, da autonomia de gestão e controle dos países ante o avance da esfera transnacional é um dado real e cruel. Nesse sentido o debate é amargo. Constrói-se sobre a insegurança em relação ao futuro. Ao final de contas, no contexto latino americano, o futuro estava contido no projeto nacional, hoje em crise. Estava intimamente vinculada a ele a sua modernidade, e na verdade sua falta, seu caráter incompleto. Para ser modernos era necessário ser nacionais, ou seja, deveria fomentar a nação em busca de nossas modernidades (ORTIZ, 2005, p. 13).

O que a citação de Ortiz estabelece é uma das partes para podermos pensar a questão dos projetos nacionais latino-americanos. Uma das brechas que encontramos nesse discurso é o fato do debate estar presente na ambiguidade. Apesar de termos a questão da relação entre modernidade e a sua incompletude, principalmente no quesito da industrialização e de processos de melhor distribuição de riquezas, o momento apresenta vetores de interesse para inserção em uma ordem econômica internacional e globalizada que reflete nos textos fílmicos, como visto no capítulo 2. Outra problematização aparece no que tange as instituições e os aparatos legais. A partir dos processos de reconversão do aparato legal nos anos de 1990 tanto no Brasil como na Argentina vemos a tensão entre o nacional e o internacional. O aparato legal cunha normas para a definição do nacional, porém, estabelecido em uma ordem de transação de interpenetração com procedimentos transnacionais, principalmente no que tange à captação de recursos e circulação das obras fílmicas. O postulado de Ortiz, analisado pela ótica do cinema nacional realizado no Brasil e na Argentina, encontra-se em um local que se abre consideravelmente para ver as ambiguidades da tematização do nacional ante o global.

Ao longo da trajetória do campo cultural do Brasil, temos embates de tentativas “modernizadoras” (no sentido de atualização cultural local com o cultural global) e outras mais tradicionais. Não se pode acreditar que o Brasil seja único e exclusivo na presença desse embate. Não se localiza neste as características principais da mencionada cultura brasileira. Vemos isso, com certa simetria, na conformação da cultura em geral e no seu desenvolvimento em várias regiões do globo, da Argentina, por exemplo. Porém, de ordens distintas. As questões estéticas de alguns dos filmes analisados, mais especificamente *Nueve Reinas*, *Garage Olimpo*, *Central do Brasil* e *Cidade de Deus*, apontam para uma maior interpenetração de modos de estética e narração que se coadunam com propostas de um cinema de circulação ampliada, ainda que atravessados pelo nacional nas suas temáticas e abordagens. A possibilidade de se imaginar uma abordagem estética de cunho específico das regiões ainda está vigente, porém, em um plano da nostalgia. Filmes como *Cronicamente Inviável*, *El bonaerense* e *Pizza, birra, faso*, usando de estéticas muito distintas, flertam com o processo de circulação em locais mais críticos e eruditos do/no cinema, características do circuito restrito de exibição. Mais acentuado é o processo nos filmes argentinos. Ainda que possam se remeter a uma questão nostálgica dos procedimentos estéticos de momentos anteriores da cinematografia argentina, mais especificamente do *Nuevo Cine Argentino* dos anos de 1960, os ditos filmes transitam mais em um lugar de predominância daqueles com circulação em festivais de cinema mundial e com uma tipologia estética atravessada pelas características dessa circulação. Uma das características que podemos ressaltar é o uso de temas globais com características dos locais de produção das obras. A pobreza, a exclusão, os fora da lei são temas que encontramos no globo, porém, a forma de tratamento desses temas, sob a ótica local, é que poderia atrelar uma forma mais autóctone de circulação das obras nos festivais pelo mundo.

Aguilar (2010) e Daicich (2015) notam esse momento de circulação desses filmes pelos festivais em distintos territórios mas não afirmam que são filmes feitos para festivais: o que eles afirmam é a maior inserção dos filmes mencionados em um campo de festivais internacionais, assim como em um campo de financiamento internacional que abre para a tematização de uma tipologia de filmes transnacionais. A abordagem de questões que nos levam a tematizar processos relacionados à mundialização das culturas é um passo que pode ser dado na identificação da coexistência de vetores de identificação do nacional com vetores de identificação de

processos de mundialização. Neste sentido, não só os textos fílmicos trabalhados no capítulo 2 se relacionam com ambas as questões como também o processo de fomento que vai apontar brechas para se pensar processos e procedimentos mais relacionados com uma maior circularidade de produtos pelo mundo.

O que realmente nos interpela nesse processo é como o ajuste entre processos locais e processos globais coexistem; e de que forma é produtivo, na questão da geração de narrativas do nacional, diante da mundialização das culturas e da transnacionalidade dos fomentos e da circulação.

4.2 Cinema Transnacional, Cinema Global e *World Cinema* como categorias que coexistem com o cinema nacional

Na área dos estudos do cinema, duas formas de categorias analíticas emergem no debate teórico e analítico, por volta dos anos de 1990, dando abertura para a problematização em diferentes âmbitos como produção, circulação e análise fílmica: cinema transnacional e *World Cinema*. Lopes (2010) oferece um caminho instigante para abrir o debate sobre o *World Cinema*. O autor reflete brevemente sobre a relação do aparecimento do termo com alguns que poderiam ser correlatos: *world literature* e *world music*. Destaca que o termo, no cinema, aparece depois dos da música e da literatura e que carrega em seu formato uma questão mercadológica. O autor identifica que a constituição dos espaços no texto fílmico e a construção das personagens que transitam por eles são de fundamental importância para o estabelecimento do mundo (*world*) que está presente nos filmes.

No que tange à questão mercadológica, uma das possibilidades seria a de filmes que não são realizados em um eixo hegemônico de produção e circulação, como os Estados Unidos e a Europa. Outra possível identificação seria pelo fato de filmes que são feitos em idiomas distintos do inglês e que apresentam questões de circulação em territórios variados, seja em circuito amplo ou circuito restrito, estarem cada vez em maior evidência. São junções de elementos como os mencionados que poderíamos localizar uma categoria fílmica, por viés mercadológico, que seria o *world*

cinema. Uma categoria que explicita as formas de circulação de obras audiovisuais não realizadas em países hegemônicos na indústria cultural internacional e que ganham espaço nos mercados mais variados do cinema no mundo (DENNINGSON; LIM, 2006).

Para além de uma questão mercadológica, Lopes (2010) propõe, no seu artigo, uma análise de como se conforma a presença do mundo, ou melhor, como se dá a apresentação do mundo em textos fílmicos, levando em consideração espaços e personagens. O giro que o autor propõe está vinculado ao que ele cunha de cinema global, em detrimento a *world cinema*, levando-o a dizer que:

O cinema global seria, portanto, mais uma estrutura rizomática, se quisermos seguir uma abordagem deleuziana, aliás, fundamental para a noção de império como rede, em contraponto a estruturas axiais que configurariam os cinemas nacionais, com seus próprios e específicos passados, presentes e futuros. Enquanto estrutura rizomática, o cinema global estaria mais perto de um “atlas”, um “mapa” ou ainda de constelações de múltiplas possibilidades de configuração, constituindo-se em “um método, uma maneira de atravessar a história do cinema de acordo com ondas de filmes relevantes e movimentos, criando geografias flexíveis” (LOPES, 2010, p. 4).

A base de se imaginar as duas estruturas, uma rizomática e outra axial, pode parecer dicotômica e em contraponto, como afirma Lopes. É compreensível na abordagem que o autor constrói para montar as bases para a sua análise fílmica, principalmente para defender a sua tese de presença do espaço e personagens de maneiras distintas nas duas estruturas. Porém, uma das questões que podemos pensar, para além da presença do espaço e das personagens, é a questão de um desenvolvimento de estruturas sintomáticas nos termos de Bordwell (1996). Certos procedimentos no texto fílmico, como a posta em cena, a estrutura dos diálogos, posicionamentos da câmera e estilo de montagem, podem também falar no processo de análise fílmica, levando a estrutura axial do nacional, como apresentada pelo autor, também a tomar características rizomáticas. Nesse ponto que podemos pensar que, quando inserimos outros elementos para além dos trabalhados por Lopes (2010), uma vez mais personagens e espaços, podemos ver atribuições de ambivalências e entrecruzamentos entre o nacional e um cinema global, como proposto por ele.

No caso dos filmes trabalhados nesta pesquisa, visualizamos a tematização do espaço territorial nacional (ainda que de maneira mundializada) em todos os filmes. *Carlota Joaquina*, apesar de transitar por vários territórios e espaços nas suas

camadas narrativas, mantém o predomínio da tematização do território brasileiro, na estrutura axial mencionada por Lopes (2010). Ainda que apresente uma série de sequências em outros territórios e nas viagens marítimas, o filme mantém o foco da fábula no interior da tematização do território brasileiro. Porém, outros elementos das narrativas trabalhadas e analisadas no capítulo 2 apontam para um caráter rizomático. No caso de *Central do Brasil*, a construção do melodrama e as formas de narrar a saga de Josué e Dora apontam para formas de narrativas tidas como parte do sistema hegemônico. Em *Nueve Reinas*, além da forma de narrar e os truques presentes na condução da narrativa, a condução de uma série de elementos intertextuais com o cinema estadunidense e o uso de espaços urbanos com marcas da influência da globalização econômica apontam para uma abertura rizomática que entra na ambivalência do axial nacional. *Pizza, birra, faso* abre para a idealização de espaços fora da comunidade imaginada argentina, como um lugar de redenção e possibilidade de destino e de continuidade da vida para a esposa e filho da personagem Cordobés. Entendemos que a construção de Lopes (2010) está calcada para averiguar filmes que mostram o mundo, principalmente no quesito espaço e personagens, no entanto, podemos ampliar para a questão da construção dos diálogos e do narrador em *Cronicamente Inviável*. Sergio Bianchi utiliza desses elementos para botar em cheque a presença ou mesmo a inserção da comunidade imaginada Brasil nos processos da globalização econômica. A metodologia do uso do sarcasmo e do comparativismo com outros territórios no mundo no interior dos diálogos das personagens abre para uma presença da tematização dos entrecruzamentos entre o local e o global.

O que nos cabe ressaltar é que o conjunto de filmes trabalhados se posiciona em um entrelugar de possibilidade de visionamento do nacional e do global. Filmes como *Cidade de Deus*, *Nueve Reinas* e *Central do Brasil* aparecem como potência na cinematografia nacional, com fortes características relacionadas ao mercadológico do *World Cinema*. Talvez o que esta categoria nos apresenta é a sua negociação com a construção de uma narração da cultura-mundo, ainda que com traços muito significativos nas narrativas e nas tematizações locais. Lipovetsky e Serroy (2011) coadunam com a ideia de coexistência de modos mundializantes e modos territoriais locais, traçando um conceito muito correlato ao que apresentamos como mundialização das culturas, afirmando que: “A cultura-mundo é legítima apenas à medida que não arruína o princípio antropológico da diversidade do mundo, o

equilíbrio dos ‘ecossistemas culturais’” (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p.130). Os filmes analisados apresentam um recorte dos ecossistemas culturais se relacionando de formas distintas ao processo de iniciação à cultura-mundo. Não como forma de ceder ao presente neoliberalismo que avança na temporalidade da feitura do material fílmico, mas, sim, de forma a dar a especificidade do nacional ante a formação cada vez mais veloz da cultura-mundo, ou, em outras palavras, dos fortes processos de mundialização cultural durante os anos de 1990.

Seria uma forma de inclusão dos temas e das características nacionais na humanidade. O nacional presente nos filmes analisados, seja no Brasil ou na Argentina, debate a relação entre o local e o global de distintas maneiras, porém, uma finalidade comum a ser traçada é a inclusão em um processo mais amplo da cultura-mundo. Os filmes que se relacionam com o circuito mais ampliado fazem uso de técnicas fílmicas e modos de narração que são comuns aos filmes de circulação global que almejam êxito comercial, é o caso de *Nueve Reinas*, *Cidade de Deus*, *Central do Brasil* e, por que não dizer, *Garage Olimpo*. Já os filmes que se relacionam mais com o universo da circulação restrita, dialogam com construções estéticas, narrativas que flertam com a tradição do nacional (*Pizza, birra, faso* e *El bonaerense*), principalmente se levarmos em conta momentos anteriores da cinematografia local e temática plenamente nacional (*Carlota Joaquina* e *Cronicamente Inviável*).

Portanto, seria, mais uma vez, a afirmação de que categorias relacionais com a ideia de cultura-mundo, como *World cinema* e cinema transnacional, estariam em clara relação com a coexistência da categoria de cinema nacional. A narração da cultura-mundo nesse grupo de filmes está diretamente relacionada com a existência da narração do nacional. Quando os filmes se relacionam com o sistema ampliado, categorias como o *World cinema* se fazem presentes e a presença do nacional dialoga claramente com a cultura-mundo, por meio de narrativas mais próximas às narrativas hegemônicas transparentes. Já quando os filmes se relacionam com o circuito mais restrito, a força do nacional aparece em procedimentos estéticos, temáticos e narrativos, mais relacionados com características da tradição do cinema nacional daquele território.

4.3 A negociação do binômio civilização e barbárie com a cultura-mundo

A correlação e a coexistência de marcas do nacional com processos de mundialização das culturas, nos filmes argentinos analisados, podem ser vistas, em um primeiro momento, diretamente relacionadas às formas de financiamento desses filmes. O tramado transnacional que ganha fortes contornos nos anos de 1990 faz com que uma rede de financiamento, e conseqüentemente, de circulação, se arme para feitura dos textos fílmicos.

Porém, no interior dos filmes é que vamos encontrar mais fortemente a negociação do binômio civilização e barbárie, características que ressaltamos ser a forte tônica da narração do nacional na Argentina, com o desejo de cultura-mundo. Tomemos a forma de aparecimento das cidades nos quatro filmes como tematização de um espaço de negociação entre as categorias citadas.

Há uma forte presença da cidade de Buenos Aires nos quatro filmes analisados. Uma cidade que remonta às suas origens de porto, de entrada e de permanência de imigrantes e interessados na constituição de uma vida melhor. Uma cidade que arquitetonicamente remete às construções de natureza europeia, com edifícios que se assemelham com os de cidades como Paris e Madrid. A referência a um desejo civilizatório baseado nos pressupostos tradicionais da Europa é figurada na existência de uma cultura arquitetônica que remete ao continente, podendo atrelar a leitura de aparente civilização, por via visual. No entanto, a barbárie se encontra presente, de diversas maneiras, nos textos fílmicos.

Em *Garage Olimpo* as tomadas aéreas e a circulação pela cidade esconde o fato de que há diversos centros clandestinos onde o terror de Estado atua fortemente. Da mesma forma que construções de uma cidade tomada pela influência de Paris aparecem em quadro, outra que remete à barbárie acometida pela ditadura toma corpo. Ainda que os centros clandestinos estejam mais localizados internamente, sem muita evidência e exterioridade para as ruas da cidade, a sua existência e vista é sentida nos bueiros e no rio que margeia a cidade. O mesmo rio que é a esperança civilizatória é a culminação dos atos mais bárbaros, entrada de imigrantes europeus

visando a uma vida melhor e lugar de despojo de corpos assassinados pelo terrorismo de Estado, presente na ditadura militar.

Já em *Nueve reinas* a cidade nos apresenta como um campo fértil para a presença das marcas da globalização econômica com o modo de vida local. O deambular pela cidade das personagens Marcos e Juan/Sebastian está calcado em constantes entradas e saídas de estabelecimentos ligados a empresas internacionais. São postos de gasolina, cadeias de hotéis, postos de telefonia, entre outros, que dão a tônica de uma cidade imersa na cultura-mundo. Talvez seja neste filme onde podemos perceber melhor a cidade construída no parâmetro civilizatório europeizante. As personagens passeiam pelas ruas, entram no famoso edifício Kavanagh⁶¹, tomam café e fazem seus truques em um estabelecimento de estilo portenho/parisiense, tocam o interfone em edifícios com fachadas imponentes, ou seja, transitam pelo espaço público no qual fica bem aparente a questão da arquitetura urbana da cidade de Buenos Aires. O interessante desse deambular é que, ao mesmo tempo em que ele está impregnado do desejo civilizatório, as personagens vão fazendo seus truques e identificando sujeitos que são tão corruptos e corruptíveis quanto eles. A aparência civilizatória se contrapõe à natureza bárbara dos sujeitos amorais, antiéticos, fora-da-lei e naturalmente tidos como cidadãos daquela urbe.

Pizza, birra, faso e *El bonaerense* trabalham com outros lados da arquitetura civilizatória. Vão pela exterioridade visual e apresentam a cidade de maneira mais suja e carregada de decadência. Há que dizer que há uma operação interessante em *El bonaerense*, de relação entre urbes menores e Buenos Aires. A cidade de origem de Zapa é menor e apresenta estilo arquitetônico muito diferente de Buenos Aires. Porém, na posta em cena, é a cidade de uma maior cordialidade, de uma maior relação direta dos sujeitos. Quando a narrativa do filme se traslada para a Capital Federal, o que vemos é o anonimato tomando corpo em uma parte da cidade que também não tem os atributos da arquitetura europeia. A barbárie se associa aos espaços transitados pelas personagens e é institucionalizada na polícia, novo lugar de trabalho de Zapa. Corrupção, machismo, propina, abuso de poder e caos no serviço público são as marcas impressas na posta em cena da barbárie apresentada

⁶¹ Edifício *art deco*, inaugurado em 1936, que durante muitos anos foi considerado o edifício mais alto da América Latina. É onde a pretensa detentora dos selos “nove rainhas” habita. Até hoje é considerado um edifício de alta classe nos padrões argentinos.

por Trapero. Já *Pizza, birra, faso* usa do nomadismo na cidade (AGUILAR, 2010) como forma de evidenciar a exterioridade do grupo social presente no filme. A cidade é o espaço para o encontro social entre excluídos e não excluídos. O taxi pode ser um dos lugares de maior intimidade para esse encontro, lugar este no qual fica evidente os posicionamentos dos sujeitos no campo de poder. A forma de reversão desse campo é por meio da ameaça de violência, da violência verbal e da violência física. Os jovens apresentados pelo filme são itinerantes e vagam em busca de uma inclusão ao mundo do dinheiro, mas não por intermédio do trabalho, e sim pelo ato do roubo.

Podemos concluir que o binômio civilização e barbárie está fortemente tematizado nos grupos nômades circulando pela cidade, no terror advindo do Estado na ditadura, na institucionalização da corrupção pela polícia e na classe média trapaceira que vive de truques. Tudo em uma cidade com fortes reminiscências de um imaginário arquitetônico civilizado.

4.4 Mundo-Brasil: interpenetrações Brasil e cultura-mundo.

O que está muito presente em estudos que têm a cultura brasileira como objeto é o seu caráter sincrético, mestiço e híbrido. Há uma variedade de estudos que evocam os temas que atestam o caráter híbrido da comunidade imaginada Brasil, com olhares de várias disciplinas do saber. Dentre esses trabalhos, está o de Giuseppe Cocco (2009) em que o autor evoca temas pós-coloniais inscritos em suas análises, imbricados no campo das ciências políticas. Neste aspecto de seu trabalho, ele diz que estudos pós-coloniais não colocam o Brasil no centro dos seus discursos, pois, em sua visão, o Brasil sempre foi um enigma:

Isso porque o Brasil é, desde logo, pós-colonial, metrópole da colônia. Um poder terrível que desde o início da colonização se articula por dentro dos fluxos da hibridização, ao passo que a própria hibridização se constituiu no Brasil como o terreno privilegiado de enfrentamento. De maneira paradoxal, portanto, o Brasil se constituiu originariamente em uma das maiores experiências coloniais e escravagistas, sem com isso se encaixar no que os estudos pós-coloniais definem como o paradigma do “confinamento” (COCCO, 2009, p. 12).

A partir do enunciado citado, Giuseppe Cocco elabora o conceito de “MundoBraz” que leva em conta as empresas “Bras” (como Eletrobras, Petrobras, Radiobras) e a conseqüente participação ativa do Brasil no processo da globalização econômica; também as reações deste território. Atesta, ainda, o fato de que, em vários relatos acadêmicos e intelectuais, aparecem o termo “brasilianização”, quase sempre com uma conotação negativa da valorização da violência, da má distribuição de renda, do uso equivocado dos espaços públicos nas grandes cidades e do uso habitacional de zonas precárias, ou seja, do tema geral e amplo da exclusão social identificável no devir brasileiro.

O autor localiza todas essas questões e as relaciona com fatos intrínsecos de uma contemporaneidade mundializada, de acordo com sua hipótese, e as arrola com as características gerais da pós-modernidade:

A transformação social brasileira pode encontrar no seu caminho a reiteração amplificada (globalizada!) dos fenômenos de desigualdade econômica, fragmentação social, segregação espacial e violência que caracterizam a trajetória da modernização brasileira e que hoje aparecem como as características gerais da pós-modernidade (COCCO, 2009, p. 26).

Um dos fatores que o autor ressalta é que, nas democracias multirraciais, pode estar havendo uma “brasilianização”, no sentido de que as culturas não estariam separadas pela etnicidade, mas, sim, a etnicidade que estaria separada por classes. Ele sugere, como exemplo, a supremacia de uma oligarquia branca estadunidense e seu relacionamento com o multiculturalismo americano, com o seguinte enunciado:

Em seguida, teria sido o multiculturalismo a funcionar como base do grande compromisso conservador da terceira república: a oligarquia branca teria assim conseguido manter sua supremacia por meio da cooptação dentro de um novo status social de segmentos negros e de outras minorias (COCCO, 2009, p. 29).

A interseção das distintas formas de tratamento do poder e as interpenetrações dos devires, em uma época mundializada culturalmente e globalizada economicamente, sugerem ações e reações em distintos territórios, como o exemplificado na questão étnica.

Todo o trabalho do autor é para problematizar e apresentar a sua tese de que há uma interpenetração do devir mundo no devir Brasil e vice-versa. Em um panorama de globalização econômica e mundialização das culturas, fatores sociais e culturais

se imbricam mutuamente, gerando ações e reações nesse processo, mencionado anteriormente.

Essa mão dupla de interpenetrações está presente, em seu caráter embrionário, no cinema do período analisado, que corresponde ao Cinema da Retomada. Por um lado, a partir da Lei do Audiovisual, em 1993, formata-se o fomento de uma produção audiovisual, tendo o Estado como promotor de produção fílmica. Por outro, temos o patrimônio de uma cinematografia em que os temas sociais se consolidaram no interior da validação do seu fazer artístico, em pleno processo de reconversão, com as novas mídias e novas tecnologias do fazer cinematográfico. A lei e o ambiente que se cria, em termos de junção e interseção dos distintos campos (cinematográfico, político, acadêmico e midiático), para a produção de filmes, ganha contornos do que Lucia Nagib (2006b) enuncia em termos de uma valorização de concursos de roteiros nos quais a narrativa mais transparente e em consonância com o que autora identifica como narrativa transnacional se faz presente. Sendo assim, o patrimônio da cinematografia feita no Brasil, levando em conta outros ciclos de produção, se junta com as tendências mundializantes de narrativas transnacionais, nas quais os temas e as mazelas sociais se encontram vigentes.

Olhando os estratos sociais, Ismail Xavier (2006) ressalta e pontua, com bastante veemência, uma questão que estaria presente no cinema brasileiro da Retomada. Segundo o autor, uma variedade de filmes apresenta o ressentimento da classe média ante o pragmatismo do pobre. Nesse universo, nota-se, em *Cronicamente Inviável*, um panorama heterogêneo das classes sociais no Brasil. O restaurante e os espaços dados à classe média seriam os ambientes propícios à propagação do ressentimento. “Não somos Nova York” e “o povo não tem educação” são exemplos de frases usadas pelas personagens de classe média que evidenciam a inércia e a falta de habilidade desse grupo social em agir diretamente na melhoria de uma distribuição de renda. Passa-se da fala a total inércia, com sarcasmo e ironia, para que haja o distanciamento e, assim, seja possível eximir a culpa de suas ações e práticas sociais de exclusão.

O fato do ressentimento pode ser ampliado a outros filmes, não ficando apenas localizado no filme de Bianchi. No caso de *Carlota Joaquina*, filme feito pela classe média e para a classe média, os procedimentos de ironia não estariam diretamente relacionados ao dito ressentimento da classe média, naquele então recente episódio econômico? O revisionismo histórico, abordando personagens apresentadas com

uma visão alternativa da história oficial, preencheria o desejo de ver-se como retrato e representado em uma mídia contemporânea, com discurso que casaria com os anseios de expressão ressentida da classe média.

As construções narrativas de *Cidade de Deus* e *Central do Brasil* operam no âmbito da realização entre um tipo de narrativa transnacional, mais transparente, levando, de forma direta, aos preceitos mundializantes, pensando na circulação desses produtos. Esses filmes são constantemente objetos de estudo na categoria *World Cinema* (DENNINSON; LIM,2006). A antropofagia que antes era vista como emblema teórico-político se transforma em procedimentos intertextuais e como parte de uma narrativa mais de acordo com as relações coma cultura-mundo.

A questão das interpenetrações pode aparecer em distintos âmbitos, sendo um deles a utilização de personagens estrangeiras como parte da narrativa (*Carlota Joaquina*); a espetacularização e força estética, a partir da presença de técnicas avançadas de fotografia, usadas pelo cinema hegemônico, no estilo do filme *Matrix* (1999), dirigido por Lana Wachowski e Lilly Wachowski (*Cidade de Deus*); a tematização do território estrangeiro como espaço utópico (*Cronicamente Inviável*); o uso revisionista da história contada como fábula a uma criança estrangeira (*Carlota Joaquina*) e o melodrama como forma narrativa transparente para entrar no Brasil profundo (*Central do Brasil*). Essas utilizações estão afinadas com o desejo de estar ligado com o devir mundo. Muito diferente da maneira política que poderíamos citar em *Macunaíma* (1969), direção de Joaquim Pedro de Andrade, por exemplo, em que o estrangeiro é o explorador que está na terra brasileira (o italiano industrial, dono da fábrica, e sua esposa e filhas, que ficam encantadas com Macunaíma) não somente pelo fato de haver a presença da tematização do estrangeiro como também pelo uso narrativo de aspectos desterritorializantes que podem gerar inquietudes políticas na presença desse universo estrangeiro. São questões que operam no nível narrativo, seja em caráter utópico, seja de contraponto com a “realidade” mundo e a “realidade” Brasil, isto é, em aspectos de identificação com uma possível narratividade transnacional. Seria a alteridade operando na construção imaginaria da identidade de uma época na qual os apelos mundializantes da indústria cultural se fazem presentes.

Nas interpenetrações, surgem as intercessões dos devires e um ponto notável é a tematização do Estado e de uma mobilização, a partir das imagens em movimento de uma consciência política, nos moldes de gerações anteriores, esvaziados em seu potencial. *Cronicamente Inviável* se presta a apontar o dedo sobre as feridas das

mazelas sociais nacionais, questionando as posições sociais dos atores da sociedade brasileira - seria o vislumbamento de uma possível exceção no procedimento de questionamento do Estado. Contudo, o que se nota nos filmes analisados é o questionamento de um Estado débil ante as mazelas sociais, porém, sem identificação com ideologias outras que sugeririam soluções ou recursos para uma mudança desse panorama. Quando são tematizadas, as questões sociais aparecem espetacularizadas. Um terreno fértil para o aparecimento de outras narrativas espetacularizadas da violência e das fragilidades sociais que atingem seu ápice de legitimação em *Central do Brasil* e *Cidade de Deus*.

Os aspectos espetaculares das mazelas sociais, identificados na interseção dos devires sugeridos por Cocco (2009), a adoção de modos narrativos transnacionais, apontados por Nagib (2006b), o esvaziamento do questionamento político e a redução dos questionamentos estéticos das imagens em movimento, pensados e enunciados por Xavier (2006,2008), se unem à tentativa de formação de uma produção autossustentável contida nos dispositivos legais (Lei do Audiovisual, em que o mercado será o regulador da atividade, sendo esta mediada pelo dispositivo legal do aparato Estatal, em um prazo definido). Podemos finalizar afirmando que são aspectos de uma realização audiovisual calcada em modelos de políticas e de práticas neoliberais, identificáveis no processo do Cinema da Retomada.

Considerações finais

O percurso desta pesquisa nos evidencia uma série de questões vinculadas a modos de narrar o nacional no Brasil e na Argentina. A proposição metodológica de vincularmos análise dos textos fílmicos com a análise de instituições de fomento do cinema, passando pelos aspectos teóricos do cinema e a questão da mundialização das culturas, nos leva a concluir que há uma série de evidências do modo de narrar o nacional durante o período de 1995 – 2002. Evidências estas que nos apontam para modelos de narração diferentes dos momentos anteriores das cinematografias nacionais.

No caso da Argentina podemos constatar que a existência do binômio civilização/barbárie é ainda produtivo para se pensar as formas do nacional. O que na cultura argentina, e por conseguinte no cinema produzido naquele país, era visto como dois polos distintos, se transfigura para polos paralelos. O que antes era civilização ou barbárie se torna civilização e barbárie. A análise dos textos fílmicos é uma constatação da produtividade do paralelismo que torna mais complexa a maneira de pensar e narrar o nacional. Temos a forte presença da imagem-povo como forma de referência ao cinema realizado nos anos 1960 na Argentina. Porém, a força do povo como forma estética está mais vinculada à nostalgia do que propriamente às mobilizações políticas dos anos 1960. Em linhas gerais, podemos resumir que a imagem-nação se apresenta em uma circularidade de temas como: corrupção, corrosão social, economia em crise, hiperindividualização, ditadura e desafios da memória. Neste sentido as relações estabelecidas entre modos de presença da imagem-povo com a conformação das imagens-nação são de modo a construir um discurso de uma nação repleta de valores assimétricos na dimensão do social. No que tange as instituições para fomento do cinema atestamos a existência de um modelo incremental, ainda que sofrendo as consequências dos ambientes políticos e econômicos ao longo das suas existências. Atestamos que, apesar da dificuldade de se conseguir os dados da análise dos projetos dos textos fílmicos analisados para obter a informação da avaliação recebida quanto à relevância para a cultura argentina, podemos inferir que as instituições atuam no constrangimento do que é entendido como cultura nacional na temporalidade analisada. A mundialização está presente tanto nos aspectos dos circuitos de fomento e circulação quanto dentro da diégesis.

Notamos a presença de diversas marcas de empresas globalizadas, e nas cidades atestamos a forte presença de um modo de presença das características da globalização econômica e da mundialização das culturas. Há um constante apreço pela cultura mundo.

Já nos textos fílmicos brasileiros atestamos a produtividade dos preceitos da antropofagia esvaziados no seu sentido político. É uma clara noção de esvaziamento do potencial das imagens-povo que se tornam fundo de uma construção estética sem a potência política dos momentos anteriores da cinematografia brasileira. A imaginação criada é sob a alusão a temas como: corrosão social, ressentimento, falta da ação Estado na condução de temas sociais e ironia ao modelo nacional. Atestamos que através da análise das instituições de fomento, o cinema brasileiro tem constantes rupturas, chegando aos anos de 1990 com a reformulação do aparato legal para a sua renovação dos processos de produção. Porém, notamos o forte discurso armado, tanto na legislação quanto na conformação das instituições, do elemento da identidade nacional. Desta forma as instituições balizam um horizonte para a constante tematização da identidade nacional. A mundialização está presente não apenas nos aspectos diegéticos analisados, mas também na identificação do desejo de pertencimento à cultura-mundo.

Através desta pesquisa é possível constatar que há um forte cruzamento entre os pilares do fomento estatal de cinema com as estratégias e temas usados na narrativa dos dois países. O que nos propicia a pensar que o processo construído nesta tese poderia ser ampliado para outros territórios. Para concluir, atestamos que no período analisado a ideia de cinema nacional coexiste com outras categorias como cinema transnacional e *World Cinema* possibilitando pensar nos desdobramentos desta pesquisa das formas de coexistência nos momentos posteriores ao analisado nesta tese.

REFERÊNCIAS

ADORNO & HORKHEIMER. **A dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

AGUILAR, Gonzalo. **Más allá del Pueblo**: Imágenes, indicios y políticas del cine. Mexico DF: Fondo de cultura económica, 2015.

_____. **Otros mundos**: un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2010.

_____. **Sobre la presencia del pueblo en el Nuevo Cine Argentino** In. *La Fuga*, nº 10, Santiago, p.1-4 Disponível em <http://2016.lafuga.cl/sobre-la-presencia-del-pueblo-en-el-nuevo-cine-argentino/363> consulta 4/10/2018, 2009.

ALGRANTI, Joaquín M. Productores producidos: Reflexiones en torno a los circuitos de producción en el Nuevo Cine Argentino. IN: AMATRIAIN, Ignacio (Org.) **Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005)**: Industria, crítica, formación, estéticas. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 2009.

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. IN. _____ (org). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ALTMANN, Eliska. **O Brasil imaginado na América Latina**: a crítica dos filmes de Glauber Rocha e Walter Salles. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ, 2010.

AMADO, Ana. **La imagen justa**: Cine Argentino y política (1980-2007). Buenos Aires: Colihue, 2009.

AMANCIO, Tunico. **Pacto cinema-Estado**: os anos EMBRAFILME. In: Revista Alceu. Rio de Janeiro: v.8, n.15, p.173 a 184, jul./dez., 2007.

AMATRIAIN, Ignacio (Org.) **Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005)**: Industria, crítica, formación, estéticas. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 2009.

ANDERMANN, Jens. **Nuevo cine argentino**. Buenos Aires: Paidós, 2015.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo. Lisboa: Edições 70, 1983.

_____. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas**. São Paulo: Ed. Globo, 1991.

APPADURAI, Arjun. **Modernity at large**: cultural dimensions of globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ARGENTINA. Presidência da República. **Ley 17.741** - texto ordenado por decreto 1248 /01, de 10 de outubro de 2001, regulamenta as atividades audiovisuais, o fomento ao cinema e dá outras providências. Disponível em https://www.recam.org/_files/documents/ley_de_fomento_cinematogr_fico_n_17.741.pdf Acesso em 22 de março de 2016.

ARGENTINA. Presidência da República. **Ley 24.377**- Sancionada: 28 de septiembre de 1994. Promulgada Parcialmente: 14 de octubre de 1994. Introdúcense modificaciones a la Ley Nº 17.741 de Fomento de la Cinematografía Nacional. Disponível em <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/767/norma.htm> Acesso em 22 de março de 2016.

AUGE, Marc. **Os não lugares**. Campinas: Papiros, 2012.

AVELLAR. José Carlos. **A ponte clandestina**: Teorias de cinema na América Latina. São Paulo: ED 34/Edusp, 1995.

_____. **A redescoberta do Brasil**. Revista Filme B. Rio de Janeiro, Outubro de 2015. Disponível em

http://www.filmeb.com.br/sites/default/files/revista/revista/revistafestivaldoriorio2015_ver_saoweb.pdf Acesso em 22 de março de 2016.

BADIOU, Alain. Veintecuatro notas sobre el uso de la palabra “Pueblo” In. BADIOU, Alain [et. al.] **¿Qué es un pueblo?** Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.

BAHIA, Lia. **Discursos, Políticas e Ações:** processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro. São Paulo Iluminuras, 2012.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In.: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. P. 383-400

BENET, Vicente J. **La cultura del cine:** Introducción a la historia y la estética del cine. Barcelona: Paidós, 2004.

BENJAMIM, Walter. “Sobre o conceito de história”. In:_____ **Magia, técnica, arte e política;** ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, Volume 1. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252.

_____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENTES, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome.” **ALCEU** - v.8 - n.15, jul/dez 2007: p. 242 -255.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade:** tratado de sociologia do conhecimento. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro:** propostas para uma história. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro:** metodologia e pedagogia. São Paulo Annablume, 2004.

BHABHA, Homi K. (Org). **Nación y narración:** entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 2010.

_____. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013

BLANCHOT, Maurice. As duas versões do imaginário. In _____ **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 255 -265.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. **The new spirit of capitalism**. New York: Verso, 2005.

BORDWELL, David. **El significado del filme**: Inferencia y retorica en la interpretación cinematográfica. Barcelona: Paidós, 1995.

_____. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **El arte cinematográfico**. Barcelona: Paidós, 1993.

BORGES, A. Eleições Presidenciais, Federalismo e Política Social. In: HOCHMAN, G.; FARIA, C. A. P. **Federalismo e Políticas Públicas no Brasil**, Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Campo de poder y campo intelectual**: Itinerário de un concepto. Buenos Aires: Fólios, 1983.

BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana (orgs). **Políticas dos cinemas latino-americanos**: múltiplos olhares sobre a cinematografia latino-americana atual. Palhoça: Ed. Unisul, 2012.

BRASIL. Presidência da República. **Lei nº 8.313**, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm Acesso em 22 de março de 2016.

BRASIL. Presidência da República. **Lei no 8.685**, de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8685.htm Acesso em 22 de março de 2016.

BRASIL. Presidência da República. **Medida provisória nº 2.228-1**, de 6 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm Acesso em 22 de março de 2016.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto nº 21.240**, de 4 de Abril de 1932. Resolve nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a "Taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-norma-pe.html> Acesso em 22 de março de 2016.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto 7.582**, de 25 de maio de 1945. Extingue o Departamento de Imprensa e Propaganda e cria o Departamento Nacional de Informações e dá outras providências. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1940-1949/decreto-lei-7582-25-maio-1945-417383-publicacaooriginal-1-pe.html> Acesso em 22 de março de 2016.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto-lei 43**, de 18 de novembro de 1966. Cria o Instituto Nacional do Cinema, torna da exclusiva competência da União a censura de filmes, estende aos pagamentos do exterior de filmes adquiridos a preços fixos o disposto no art . 45, da Lei nº 4 . 131, de 3-9-62, prorroga por 6 meses dispositivos de legislação sobre a exibição de filmes nacionais e dá outras providências. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0043.htm Acesso em 22 de março de 2016.

BRASIL. Presidência da República. **Lei nº 8.490**, de 19 de novembro de 1992. Dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios e dá outras providências. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8490.htm Acesso em 22 de março de 2016.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto nº 9.411**, de 18 de junho de 2018 Aprova a Estrutura Regimental e o Quadro Demonstrativo dos Cargos em Comissão e das Funções de Confiança do Ministério da Cultura, remaneja cargos em comissão e funções de confiança para o Ministério da Cultura e substitui cargos em comissão do Grupo-Direção e Assessoramento Superiores - DAS por Funções Comissionadas do Poder Executivo - FCPE. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2018/Decreto/D9411.htm#art8 Acesso em 24 de janeiro de 2019.

BRENNAN, Timothy. La nostalgia nacional de la forma. In: Bhabha, Homi (Org.) **Nación y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 2010. P. 65 – 97.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BURGOYNE, Robert. **A nação do filme**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002.

BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BUTLER, Judith; SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Quién le canta al estado-nación? : lenguaje, política, pertenencia**. Buenos Aires: Paidós, 2009.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2016.

CARDENUTO, Reinaldo. A economia do cinema nacional-popular (comentário em torno dos anos 1960). In: GATTI, André Piero; FREIRE, Rafael de Luna. **Retomando a questão da Indústria Cinematográfica Brasileira**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2009.

CARDOSO, Marcelo. **O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)**. 2007. 285 f. Tese (Doutorado em História) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 7ª reimpressão, 2010.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. Entrevista por Pedro Cesarino e Spergio Cohn, **Revista Azougue Saque/Dádiva**, nº 11, Rio de Janeiro, Programa Cultura e Pensamento, MinC. 2007.

COCCO, Giuseppe. **MundoBraz: o devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

COPERTARI, Gabriela; SITNISKY, Carolina (org). **El estado de las cosas: cine latinoamericano en el nuevo milenio**. Madrid: Iberoamericana, 2015.

COUTINHO, Angela; SANTOS, Rafael (org). **Políticas públicas e regulação do audiovisual**. Curitiba: CRV, 2012.

DAICICH, Osvaldo Mario. **El nuevo cine argentino (1995-2010): vinculación con la industria cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea**. Villa María: Eduvim, 2015.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DENNINSON, Stephanie; LIM, Song Hwee. **Remapping World Cinema: identity, culture and politics in film**. London: Wallflower Press, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In ALLOA, Emanuel (org). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes**. Buenos Aires: Manantial, 2014.

_____. Quando as imagens tocam o real. In: **Pós**, Vol. 2, no. 4, p.204-219, nov. 2012.

DIEGUES, Cacá; SILVA, Sergio Roberto. **Cinema Brasileiro**: Idéias e imagens. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1988.

DOMINGUEZ, Juan Manuel (ed) **El fulgor**: ideas sobre Fabián Bielinsky. Buenos Aires: 18º BAFICI, 2016.

EZRA, Elizabeth; ROWDEN, Terry (org.). **Transnational Cinema**: the film Reader. New York: Routledge, 2006.

FERREIRA DE ALMEIDA, Maria Cândida. Só a antropofagia nos une. In: MATO, Daniel (comp.) **Estudios y otras practicas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder**. CLACSO Consejo latinoamericano de ciências sociales, Caracas,Venezuela.2002.Disponível<<http://bibliotecavirtualclacso.org.ar/ar/libros/cultura/ferreira.doc>> Acesso em 15 de Novembro de 2017.

FONSECA, Eduardo Dias. **Mundialização no Cinema da Retomada**. Curitiba: Editora CRV, 2017.

FOSTER, Hal. An archival impulse. In: **October**, vol. 110, p. 3-22, Autumn, 2004.

FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2003.

FRANÇA, Andrea; LOPES, Denilson (org.) **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, Argos, 2010

FRANZESE, C.; ABRUCIO, F. Efeitos entre Federalismo e Políticas Públicas no Brasil: os casos dos sistemas de saúde, de assistência social e de educação. In: **Federalismo e Políticas Públicas no Brasil**, Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2013.

FEVRIER, Andrés. Nueve reinas, una película transparente. In.: DOMINGUEZ, Juan Manuel. **El fulgor**: ideas sobre Fabián Bielinsky. Buenos Aires: 18º BAFICI, 2016. P. 13- 54.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. **L'ordre du discours**. Paris: Gallimard, 1971.

FURIÓ, Diego Mollá. **La producción cinematográfica: las fases de creación de un largometraje**. Barcelona: Editorial UOC, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie – “Apagar os rastros, recolher os restos”. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Orgs). **Walter Benjamin; rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

GALVÃO, Elisandra. **A ciência vai ao cinema: uma análise de filmes educativos e de divulgação científica do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE)**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Globalização Imaginada** São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 4ª ed. 4ª reimpr. 2008.

GATTI, André Piero. **EMBRASILME e o cinema brasileiro** [recurso eletrônico]. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

_____. A política cinematográfica no período de 1990-2000. In: **Estudos Socine de Cinema: ano III**, por M. Fabris (org.), p. 603-612. Porto Alegre: Sulina, 2003.

_____. **Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)** 343f. Tese (Doutorado em Multimeios) Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2005.

GAUDREULT, André; JOST François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UnB. 2009.

GENETTE, Gerard. **Narrative and discourse revisited**. New York: Cornell, 1998.

_____. **Paratexts: the thresholds of interpretation.** Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GETINO, Octavio. **Cine Argentino entre lo posible y lo deseable.** Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 1998.

_____. **Cine latino-americano: producción y mercado en la primera década del siglo XXI.** Buenos Aires: DAC, 2012.

_____. **Las industrias culturales en la Argentina: dimensión económica y políticas públicas.** Buenos Aires: Colihue, 1993.

GINZBURG, Jaime – “A interpretação do rastro em Walter Benjamin”. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Orgs). **Walter Benjamin; rastro, aura e história.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GONZALEZ REQUENA, Jesús. Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manatí de King Vidor. In: _____ (org) **El análisis cinematográfico.** Madrid: Editorial Complutense, 1995, p. 11-46.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do desejo.** Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

_____. Quem precisa de identidade? IN: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Pg. 103-133. Petrópolis,RJ: Vozes, 2014.

HAMBURGER, Esther. “Violência e pobreza no cinema brasileiro recente.” **Revista Novos Estudos CEBRAP,** Nº78, 2007. Pg. 113- 128.

HENNEBELLE. Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HIGSON, Andrew. The concept of national cinema. In.: WILLIAMS, Alan. (Org) **Film and Nationalism**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002, p. 52-67.

IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

IKEDA, Marcelo. **Cinema Brasileiro a partir da Retomada: Aspectos Econômicos e políticos**. São Paulo: Summus, 2015.

JAMESON, Frederic. **Third World literature in the era of the multinational capitalism**. Social text, Fall, 1986.

JOHNSON, Randal. **The film industry in Brazil: culture and the State**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.

KRIGER, Clara. **Cine y peronismo: el estado em escena**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

KRISTEVA, Julia. A new type of intellectual. In. MOI, T.(Ed.) **The Kristeva reader**. Oxford: Blackwell, 1986.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LIMONCIC, Flávio; MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. **A experiência nacional: África, Ásia, Europa e nas Américas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

LINS, Consuelo; MESQUITA Cláudia. **Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOPES, Denilson. Cinema global, cinema mundial. **E-compós**, Brasília, V.13, nº 2, 2010. Disponível em: <http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/467/442>
Acesso em: 30 jul. 2018.

LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. **A hora do cinema digital: democratização e globalização do audiovisual.** São Paulo: Imprensa oficial, 2009.

LUSNICH, Ana Laura e PIEDRAS, Pablo. **Una historia del cine político y social en Argentina: formas y registros 1969-2009.** Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.

LUSNICH, Ana Laura (Org). **Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano.** Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005.

MACHLUP, F. **The production and distribution of knowledge in the United States.** Princeton: Princeton University Press, 1966.

MANZANO, Valeria. Garage Olimpo o cómo proyectar el pasado sobre el presente. IN: FELD, Caludia; MOR, Jessica Stites (orgs). **El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente.** Buenos Aires: Paidós, 2009, p. 155 -180.

MARANGHELLO, César. **Breve historia del cine argentino.** Buenos Aires: Laertes Ediciones, 2005.

MARANGHELLO, César; PALADINO, Diana. El Estado argentino y los medios a través de su legislación IN.: COUTINHO, Angela; SANTOS, Rafael (org). **Políticas públicas e regulação do audiovisual.** Curitiba: CRV, 2012.

MARINO, Santiago. La cinematografía argentina In: FUERTES, Marta; MASTRINI, Guillermo (orgs). **Industria cinematográfica latinoamericana.** Buenos Aires: La Crujía, 2014.

MARQUES, Aída. **Ideias em movimento: produzindo e realizando filmes no Brasil.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e políticas de Estado: da EMBRAFILME à ANCINE.** São Paulo: Escrituras, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2015.

MATTELART, Armand; PIEMME, Jean Marie. **Las industrias culturales: génesis de una idea.** Paris: Unesco, 1982.

MCLUHAN, Marshal. **Guerra e paz na aldeia global**. Rio de Janeiro: Record, 1971.

MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema e mercado**. São Paulo: Escrituras, 2010.

_____. **Cinema no mundo: Indústria, política e mercado – Estados Unidos**, Volume IV. São Paulo: Escrituras, 2007.

MESTMAN, Mariano (org.) **Las rupturas del 68 em el cine de América Latina**. Buenos Aires: Ediciones Akal, 2016.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MOLFETA, Andrea. “texto e contexto no Novo Cinema Argentino dos anos 90” IN: **ECO-PÓS-V.11**, n.2, agosto-dezembro 2008, pp. 143-157.

MÓNACO, Ana Maria. **Al ABC de la producción audiovisual**. Buenos Aires: Ediciones CICCUS, 2013.

MORIN, Edgar. **La industria cultural**. París: Galimard, 1982.

_____. **O Cinema ou o homem imaginário: ensaios de antropologia sociológica**. São Paulo: É Realizações, 2014.

NAGIB, Lucia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia e distopia**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **El nuevo cine bajo el espectro del cinema novo**. In: Cuadernos Hispano americanos [S.I.] Nº 601-602, p. 39-51, Julio- Agosto, 2000.

_____. Going global: the brazilian scripted film In: HARVEY, Silvia **Trading Cultures: global traffic and local cultures in film and television**. Eastleigh: Jonh Libbey: 2006b, cap. 7.

_____. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NAGIB, Lucia; ROSA, Almir. **O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 1990**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NANCY, Jean-Luc. **La création du monde ou la mondialisation**. Paris: Galilée, 2002.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. A primeira guerra e o Brasil. In.: LIMONCIC, Flávio; MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. **A experiência nacional: África, Ásia, Europa e nas Américas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. Pg. 51- 75.

ORICCHIO, Luis Zanin. **Cinema de Novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. **Mundialización: saberes y creencias**. Barcelona: Gedisa, 2005.

_____. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Cultura Brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **La supremacía del inglés en las ciencias sociales**. Buenos Aires: Siglo veintiuno ed., 2009.

PARANAGUÁ, Paulo. **Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood**. Porto Alegre: L&PM, 1985.

PAVIS, Patrice. **Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiologia**. Buenos Aires: Paidós, 2007.

PELLETTIERI, Osvaldo (Org). **Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976)**. Buenos Aires: Galerna, 2003.

PEÑA, Fernando Martin. **60/Generaciones/90**. Buenos Aires: MALBA/ Filmonline/ Instituto Torcuato Di Tella, 2003.

PIERSON, P.; SKOCPOL, T. **El Institucionalismo Histórico en la Ciência Política Contemporánea**. Revista Uruguaya de Ciência Política, v. 17, n. 1, ICP: Montevideo, 2008.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe Miranda. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RENAN, Ernest. Qué es una nación? In: Bhabha, Homi (Org.) **Nación y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 2010. P. 21-38.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

_____. **Percurso do reconhecimento**. São Paulo: Loyola, 2006

RINCON RODRIGUEZ, OMAR "La televisión educativa: Lugar de encuentro de todo un país". En: **Colombia Revista Universidad Eafit** ISSN: 0120-341X ed: Editorial Universidad Eafitv. fasc.99 p.75 - 80 ,1995.

_____. "La televisión: Forma y sensibilidad de nuestro tiempo" . In: **Colombia Signo Y Pensamiento** ISSN: 0120-4823 ed: Editorial Pontificia Universidad Javeriana v.XIII fasc.24 p.57 - 78 ,1994.

_____. "Televisión y Deporte: Negocios de identidades instantáneas" . In: **Colombia Revista Javeriana: El Pensamiento Cristiano En Diálogo Con El Mundo. Medio Ambiente Universal Y Desarrollo Sostenible**. ISSN: 0120-3088 ed: Editorial Pontificia Universidad Javeriana v.138 fasc.688 p.16 - 25 ,2002.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007.

ROLNIK, Suely. **Esquizoanálise e antropofagia**. In: Nucleodesubjetividade. São Paulo: PUC -SP. 1998. Disponível em <[http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade /Textos/SUELY/Antropesquizoan.pdf](http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Antropesquizoan.pdf)> Acesso em 15 de Novembro de 2009.

SÁ NETO, Arthur Autran Franco de. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. 2004. 268 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

SAID, Edward. **The World, the Text and The Critic**. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Una modernidad periférica**: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 1999.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SECCHI, Leonardo. **Políticas públicas**: conceitos, esquemas de análise, casos práticos. São Paulo: Cengage Learning, 2015.

SILVA, João Guilherme Barone Reis e. **Comunicação e indústria audiovisual**: Cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 1990. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 2008.

SOUZA, Carlos Roberto de. **Catálogo de filmes produzidos pelo INCE**. Fundação do Cinema Brasileiro. 182 p. Série Documentos, MINC, 1990.

SOUZA, Jessé. **A tolice da inteligência brasileira**: ou como o país se deixa manipular pela elite. São Paulo: LeYa, 2015.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. Porto Alegre: Editora LP&M, 2008.

STAM, Robert. **Teorias del cine**. Barcelona: Paidós, 2005.

SVAMPA, Maristella. **El dilema argentino**: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista. Buenos Aires: Editorial Aguilar, 2006.

_____. **Cambio de época: movimientos sociales y poder político.** Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2012.

THELEN, K. **Historical institutionalism in comparative politics.** Annual Review of Political Science, 2, p. 369-404, 1999.

VERARDI, Malena. *El nuevo cine argentino: Claves de lectura de una época.* In.: AMATRIAIN, Ignacio (Org). **Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005):** Industria, crítica, formación, estéticas. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 2009. P. 171-189.

_____. **Nuevo cine Argentino (1998-2008):** formas de una época. 2010. 341 f. Tese (Doutorado em Filosofia e Letras) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2010.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro.** Rio de Janeiro: MEC/INL, 1959.

VISCONTI, Marcela. **Cine y dinero: imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000).** Buenos Aires: Fundación Ciccus, 2017.

WARNIER, Jean-Pierre. **La mundialización de la cultura.** Quito: Ediciones ABYA-YALA, 2001.

WOLF, Sergio. *Historia(s) del dinero.* In. DOMINGUEZ, Juan Manuel (ed). **El fulgor:** Ideas sobre Fabián Bielinsky. Buenos Aires: 18º BAFICI, 2016.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Edições Graal: EMBRAFILME, 1983.

_____. "Corrosão social: pragmatismo e ressentimento." In: **Novos estudos** nº 75, Julho 2006: 139-155.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento:** cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. Brasília: Ed. Brasiliense, 1993.

_____. **Cinema nacional: táticas para um tempo sem estratégias.** Comunicação & Educação, Brasil, 6, jan. 2008. Disponível em:

<http://www.usp.br/comueduc/index.php/comueduc/article/view/487/484>. Acesso em: 21 Jan. 2011.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz e terra, 2005.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A voz do carnaval (Brasil, 1933), dirigido por Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro;

Alma e corpo de uma raça (Brasil, 1938), dirigido por Milton Rodrigues;

Alô Alô Carnaval (Brasil, 1936), dirigido por Adhemar Gonzaga;

Alô, Alô Brasil (Brasil, 1935), dirigido por Wallace Downey, João de Barro e A. Ribeiro;

As Brasileiras (Brasil, 1945-1964), dirigido por Humberto Mauro;

Beijo no Asfalto (Brasil, 1980), dirigido por Bruno Barreto;

Berlim na batucada (Brasil, 1944), dirigido por Luiz de Barros;

Bolívia (Argentina, 2001), dirigido por Israel Adrian Caetano;

Buenos Aires vice versa (Argentina, 1996), dirigido por Alejandro Agresti;

Cabeças Cortadas (Brasil, 1970), dirigido por Glauber Rocha;

Camila (Argentina, 1984), dirigido por Maria Luisa Bemberg;

Carlota Joaquina, a princesa do Brasil (Brasil, 1995), dirigido por Carla Camuratti;

Central do Brasil (Brasil, 1998), dirigido por Walter Salles;

Cidade de Deus (Brasil, 2002), dirigido por Fernando Meirelles e Katia Lund;

Como era gostoso o meu francês (Brasil, 1970), dirigido por Nelson Pereira dos Santos;

Como nascem os anjos (Brasil, 1997), dirigido por Murillo Salles;

Coração de trovão (Thunderheart, USA, 1992), dirigido por Michael Apted;

Couro de gato (Brasil, 1962), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade;

Cronica de um niño solo (Argentina, 1965), dirigido por Leonardo Favio;

Cronica de una fuga (Argentina, 2005), dirigido por Israel Adrian Caetano;

Cronicamente inviável (Brasil, 1999), dirigido por Serio Bianchi;

Dama do loteação (Brasil, 1978), dirigido por Neville d'Almeida;

Deus e o Diabo na terra do sol (Brasil, 1964), dirigido por Glauber Rocha;

Dona Flor e seus dois maridos (Brasil, 1976), dirigido por Bruno Barreto;

El bonaerense (Argentina, 2002), dirigida por Pablo Trapero;

Eles não usam Black-tie (Brasil, 1981), dirigido por Leon Hirszman;

Forrest Gump – o contador de histórias (Forrest Gump, USA, 1994), dirigido por Robert Zemeckis;

Garage Olimpo (Argentina, 1999), dirigido por Marco Bechis;

Histórias Breves I (Argentina, 1995) compilado de curtas dirigidos por Daniel Burman, Israel Adrián Caetano, Jorge Gaggero, Tristán Gicovate, Sandra Gugliotta, Paula Hernández, Lucrecia Martel, Pablo Ramos, Ulises Rosell, Bruno Stagnaro e Andrés Tambornino;

Hombre mirando al sudeste (Argentina, 1986), dirigido por Eliseo Subiela;

Infancia Clandestina (Argentina, 2011), dirigido por Benjamín Avila;

JFK – a pergunta que não quer calar (JFK, USA, 1991), dirigido por Oliver Stone;

Kamchatka (Argentina, 2002), dirigido por Marcelo Pineyro;

La História Oficial (Argentina, 1985), dirigido por Luis Puenzo;

La hora de los Hornos (Argentina, 1968), dirigido por Pino Solanas e Octavio Getino;

La mirada Invisible (Argentina, 2010), dirigido por Diego Lerman;

La noche de los lapices (Argentina, 1986), dirigido por Hector Olivera;

La sortie des usines (França, 1895), dirigido por Auguste Lumière e Louis Lumière;

Los rubios (Argentina, 2003), dirigido por Albertina Carri;

Lua de papel (*Paper moon*, USA, 1973) dirigido por Peter Bogdanovich.

Macunaima (Brasil, 1969), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade;

Memória do cárcere (Brasil, 1984), dirigido por Nelson Pereira dos Santos;

Mundo grúa (Argentina, 1999), dirigido por Pablo Trapero;

Nascido em 4 de julho (*Born on the Fourth of July*, USA, 1989), dirigido por Oliver Stone;

No habrá mas penas ni olvido (Argentina, 1983), dirigido por Hector Olivera;

Noites cariocas (Brasil, 1935), dirigido por Henrique Cadicamo;

Nueve reinas (Argentina, 2000), dirigido por Fabian Bielinsky;

O homem que copiava (Brasil, 2003), dirigido por Jorge Furtado;

O magnífico farsante (*The Flim-Flam Man*, USA, 1967), dirigido por Irvin Kershner.

O quatrilho (Brasil, 1995), dirigido por Fábio Barreto;

Os viciados (*The panic at the Needle Park*, USA 1971), dirigido por Jerry Schatzberg

Pixote, a lei do mais fraco (Brasil, 1981), dirigido por Hector Babenco;

Pizza, birra, faso (Argentina, 1998), dirigido por Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano;

Rapado (Argentina,1992), dirigido por Martin Rejtman

Redentor (Brasil, 2004), dirigido por Cláudio Torres;

Tempo de glória (*Glory*, USA, 1989,), dirigido por Edward Zwick;

Terra em Transe (Brasil,1967), dirigido por Glauber Rocha;

Terra estrangeira (Brasil,1995) de Walter Salles e Daniella Thomas;

Tire Die (Argentina,1960), dirigido por Fernando Birri;

Toda nudez será castigada (Brasil,1972), dirigido por Arnaldo Jabor;

Un muro de silencio (Argentina,1993), dirigido por Lita Stantic;

Vidas secas (Brasil,1963), dirigido por Nelson Pereira dos Santos;

Xica da Silva (Brasil, 1976), dirigido por Carlos Diegues.

ANEXOS

ANEXO A: QUANTIDADE DE FILMES BRASILEIROS LANÇADOS POR UF DA PRODUTORA 1995 A 2016

UF	1995	%	1996	%	1997	%	1998	%	1999	%	2000	%	2001	%	2002	%	2003	%	2004	%	2005	%	
RJ	9	64,3%	12	66,7%	9	42,9%	13	56,5%	15	53,6%	16	69,6%	21	70,0%	20	69,0%	21	70,0%	29	59,2%	27	58,7%	
SP	5	35,7%	3	16,7%	7	33,3%	9	39,1%	12	42,9%	4	17,4%	7	23,3%	7	24,1%	8	26,7%	15	30,6%	10	21,7%	
RS	-	-	1	5,6%	2	9,5%	-	-	-	-	1	4,3%	1	3,3%	1	3,4%	1	3,3%	3	6,1%	4	8,7%	
MG	-	-	-	-	-	-	1	4,3%	-	-	-	-	-	-	1	3,4%	-	-	-	-	2	4,3%	
PE	-	-	-	-	1	4,8%	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	2,2%	
DF	-	-	-	-	-	-	-	-	1	3,6%	-	-	1	3,3%	-	-	-	-	-	-	-	2	4,3%
BA	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	2,0%	-	-
CE	-	-	1	5,6%	1	4,8%	-	-	-	-	1	4,3%	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
PR	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	4,3%	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
SC	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	2,0%	-	-
ES	-	-	1	5,6%	1	4,8%	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
MT	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
PB	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AM	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
MA	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
GO	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
SE	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Total	14	100,0%	18	100,0%	21	100,0%	23	100,0%	28	100,0%	23	100,0%	30	100,0%	29	100,0%	30	100,0%	49	100,0%	46	100,0%	
UF	2006	%	2007	%	2008	%	2009	%	2010	%	2011	%	2012	%	2013	%	2014	%	2015	%	2016	%	
RJ	43	60,6%	43	55,1%	38	48,1%	46	54,8%	31	41,9%	43	43,0%	32	38,6%	47	36,4%	40	35,1%	65	49,2%	49	34,5%	
SP	16	22,5%	25	32,1%	29	36,7%	27	32,1%	27	36,8%	32	32,0%	34	41,0%	46	35,7%	50	43,9%	41	31,1%	61	43,0%	
RS	3	4,2%	4	5,1%	3	3,8%	2	2,4%	5	6,8%	3	3,0%	5	6,0%	6	4,7%	8	7,0%	6	4,5%	7	4,9%	
MG	2	2,8%	3	3,8%	4	5,1%	-	-	4	5,4%	3	3,0%	4	4,8%	1	0,8%	5	4,4%	2	1,5%	4	2,8%	
PE	-	-	-	-	1	1,3%	1	1,2%	2	2,7%	5	5,0%	1	1,2%	8	6,2%	3	2,6%	5	3,8%	6	4,2%	
DF	2	2,8%	-	-	1	1,3%	1	1,2%	1	1,4%	3	3,0%	1	1,2%	5	3,9%	3	2,6%	4	3,0%	3	2,1%	
BA	2	2,8%	1	1,3%	-	-	1	1,2%	-	-	5	5,0%	2	2,4%	4	3,1%	2	1,8%	2	1,5%	1	0,7%	
CE	-	-	1	1,3%	1	1,3%	2	2,4%	1	1,4%	3	3,0%	1	1,2%	5	3,9%	-	-	1	0,8%	1	0,7%	
PR	-	-	1	1,3%	2	2,5%	2	2,4%	1	1,4%	1	1,0%	3	3,6%	2	1,6%	1	0,9%	2	1,5%	5	3,5%	
SC	2	2,8%	-	-	-	-	2	2,4%	1	1,4%	2	2,0%	-	-	1	0,8%	-	-	2	1,5%	1	0,7%	
ES	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,8%	1	0,9%	-	-	1	0,7%	
MT	1	1,4%	-	-	-	-	-	-	1	1,4%	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,7%	
PB	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	1,5%	-	-	
AM	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,8%	-	-	-	-	-	-	
MA	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,8%	-	-	-	-	2	1,4%	
GO	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,8%	-	-	-	-	-	-	
SE	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,9%	-	-	-	-	
Total	71	100,0%	78	100,0%	79	100,0%	84	100,0%	74	100,0%	100	100,0%	83	100,0%	129	100,0%	114	100,0%	132	100,0%	142	100,0%	

Fontes: ANCINE / SADIS (Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição) e Filme B.
Nota: Para a contagem do UF neste arquivo, foram consideradas as produtoras registradas no Certificado de Produto Brasileiro (CPB). Nos casos de direitos patrimoniais, qualificações foram consideradas as empresas requerentes do CPB.
Elaboração: Coordenação do Observatório do Cinema e do Audiovisual - COB/SAM/ANCINE. Republicado em 12/01/2018.

Fontes: ANCINE / SADIS (Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição) e Filme B.

Elaboração: Coordenação do Observatório do Cinema e do Audiovisual - COB/SAM/ANCINE. Republicado em 12/01/2018. Disponível em <https://oca.ANCINE.gov.br/>

ANEXO B: RENDA, PÚBLICO, VALORES APROVADOS PARA CAPTAÇÃO VIA LEI DO AUDIOVISUAL VALORES CAPTADOS ATRAVÉS DE MECANISMO DE INCENTIVO

Título	Diretor	Renda (R\$)	Público	Valor Total Aprovado(R\$)	Valor Total Captado/ Contratados(R\$)
Cidade de Deus	Fernando Meirelles	19.066.087,00	3.370.871	7.647.608,27	7.584.935,26
Cronicamente Inviável	Sérgio Bianchi	378.287,00	69.443	1.769.416,89	1.206.677,07
Central do Brasil	Walter Salles	8.087.276,00	1.593.967	4.674.186,43	3.072.415,70
Carlota Joaquina, Princesa do Brasil	Carla Camurati	6.430.000,00	1.286.000	Sem projeto aprovado	

Fonte: SALIC ANCINE, SAD - Sistema ANCINE Digital, SADIS - Sistema de Acompanhamento de Distribuição (ANCINE), Filme B, Sedcmrj e Empresas Distribuidoras.

Valores Autorizados e Captados:1995 a 2008 - SALIC ANCINE extraído em 05/03/2010.

Disponível em <https://oca.ANCINE.gov.br/>

ANEXO C: VALORES CAPTADOS ATRAVÉS DE MECANISMOS DE INCENTIVO

Título	Ano de Lançamento	Art.18	Art 1º	Art. 3º	Conversão da dívida
Cidade de Deus	2002	0,00	1.590.000,00	1.412.325,99	4.582.609,27
Cronicamente Inviável	2000	300.000,00	906.677,07	0,00	0,00
Central do Brasil	1998	579.000,00	2.239.000,00	254.415,70	0,00
Carlota Joaquina, Princesa do Brasil	1995				

Observação: Os valores totais captados são relativos aos seguintes mecanismos de incentivo federal: Art. 18 e Art. 25 da Lei 8.313/91 (Lei Rouanet); Art. 1º, Art. 1ºA, Art.3º e Art.3ºA da Lei 8.685/93 (Lei do Audiovisual); Conversão da Dívida, Art.39 da MP 2.228/01 e FUNCINES. Nos filmes lançados entre 2008 e 2013 foram inclusos os valores de Contrapartida, Editais ANCINE, Prêmio Adicional de Renda (PAR), Programa ANCINE de Incentivo à Qualidade (PAQ), Leis Estaduais, Leis Municipais, outras fontes e outros editais. Portanto, os quatro filmes estão apenas trabalhados na lógica da Lei Rouanet, Lei do Audiovisual e da MP 2.228/01.

Fonte: SALIC ANCINE, SAD - Sistema ANCINE Digital, SADIS - Sistema de Acompanhamento de Distribuição (ANCINE), Filme B, Sedcmrj e Empresas Distribuidoras.

Valores Autorizados e Captados: 1995 a 2008 - SALIC ANCINE extraído em 05/03/2010.

Disponível em <https://oca.ANCINE.gov.br/>

ANEXO D: LEI DO FOMENTO AO CINEMA DA ARGENTINA COM AS MODIFICAÇÕES DE 1994 (LEI 24.377/94) E DE 2001.

LEY 17.741 - TEXTO ORDENADO POR DECRETO 1248/01

TEXTO ORDENADO DE LA LEY DE FOMENTO DE LA ACTIVIDAD CINEMATOGRAFICA NACIONAL

BUENOS AIRES, 10 de Octubre de 2001

BOLETIN OFICIAL, 16 de Octubre de 2001

Vigentes

Decreto Reglamentario

Decreto Nacional 989/04

GENERALIDADES

CANTIDAD DE ARTICULOS QUE COMPONEN LA NORMA 79

OBSERVACION: POR DECRETO 1536/02 DE NECESIDAD Y URGENCIA SE ESTABLECE QUE DONDE DICE "DIRECTOR NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES" O "DIRECTOR" Y "SUBDIRECTOR NACIONAL" O "SUBDIRECTOR, DEBE ENTENDERSE "PRESIDENTE DEL INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES"

TEMA

CINEMATOGRAFIA-INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA-PELICULAS NACIONALES-SALAS

CINEMATOGRAFICAS-EMPRESA DISTRIBUIDORA-FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO-ASISTENCIA

FINANCIERA-SUBSIDIOS DEL INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA-CORTOMETRAJES-CINEMATECA

NACIONAL-REGISTRO DE EMPRESAS CINEMATOGRAFICAS

El Senado y Cámara de Diputados de la Nación Argentina reunidos en Congreso, etc., sancionan con fuerza de

Ley:

CAPITULO I

EL INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES VISUALES (artículos 1 al 7)

*Artículo 1 - El INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES funcionará como ente autárquico dependiente de la SECRETARIA DE CULTURA Y MEDIOS DE COMUNICACION de la PRESIDENCIA DE LA NACION. Tendrá a su cargo el fomento y regulación de la actividad cinematográfica en todo el territorio de la República y en el exterior en cuanto se refiere a la cinematografía nacional, de acuerdo a las disposiciones de la presente ley. Nota de redacción. Ver: Decreto Nacional 1.536/02 Artículo 10

(B.O. 21/08/2002) PRIMER PARRAFO SUSTITUIDO POR DTO. DE NECESIDAD Y URGENCIA

Artículo 2 - El INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES estará gobernado y administrado por:

- a) el Director y Subdirector;
- b) la Asamblea Federal;
- c) el Consejo Asesor.

El Director presidirá el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES, el Subdirector lo reemplazará en caso de ausencia o delegación expresa de éste. Ambos funcionarios serán designados por el PODER EJECUTIVO NACIONAL y resultará incompatible con el ejercicio de tales funciones, el tener intereses en empresas productoras, distribuidoras y/o exhibidoras, de cualquier medio audiovisual.

La Asamblea Federal estará presidida por el Director del Instituto e integrada por los señores Secretarios o Subsecretarios de Cultura de los poderes ejecutivos provinciales y los del GOBIERNO DE LA CIUDAD AUTONOMA DE BUENOS AIRES.

Se reunirá por lo menos una vez al año en la sede que se fije anualmente. Las resoluciones de la Asamblea se tomarán con el voto de la mayoría de sus miembros. En la primera reunión que celebren, dictará las normas reglamentarias de su funcionamiento.

El Consejo Asesor estará integrado por ONCE (11) miembros designados por el PODER EJECUTIVO NACIONAL, de los cuales CINCO (5) serán propuestos por la Asamblea Federal, nombrando personalidades relevantes de la cultura, UNO (1) por cada región cultural, y los restantes SEIS (6) serán propuestos por las entidades que, con personería jurídica o gremial, representen a los sectores del quehacer cinematográfico enumerados a continuación, las que propondrán personalidades relevantes de su respectivo sector de la industria. Si existiese en un mismo sector más de una entidad con personería jurídica o gremial, dicha propuesta será resuelta en forma conjunta, quedando vacante el lugar respectivo hasta tanto no se produzca el acuerdo entre ellas. Las entidades propondrán: DOS (2) directores cinematográficos; DOS (2) productores, uno de los cuales deberá ser productor de series, miniserias, telefilmes o películas destinadas a la exhibición televisiva o por medio de videocassettes; UN (1) técnico de la industria cinematográfica y UN (1) actor con antecedentes cinematográficos.

El mandato de los asesores designados a propuesta de la Asamblea Federal y las entidades será de UN (1) año, los cuales podrán ser reelegidos por única vez por un período igual, pudiendo desempeñarse nuevamente en el Consejo Asesor cuando hubiese transcurrido un período similar al que desempeñaron inicialmente.

*Artículo 3 - Son deberes y atribuciones del Director Nacional de Cine y Artes Audiovisuales:

- a) ejecutar las medidas de fomento tendientes a desarrollar la cinematografía argentina formuladas por la Asamblea Federal, pudiendo a tal efecto auspiciar concursos, establecer premios, adjudicar becas de estudio e investigación y emplear todo otro medio necesario para el logro de ese fin;
- b) acrecentar la difusión de la cinematografía argentina.

Para establecer y ampliar la colocación de películas nacionales en el exterior podrá gestionar y concertar convenios con diversos organismos de la industria audiovisual, oficiales o privados, nacionales o extranjeros, realizar muestras gratuitas previa autorización de sus productores y festivales regionales, nacionales o internacionales y participar en los que se realicen;

- c) intervenir en la discusión y concertación de convenios de intercambios de películas y de coproducción con otros países;
- d) participar en los estudios y asesorar a otros organismos del Estado, en asuntos que puedan afectar al mercado cinematográfico;
- e) administrar el Fondo de Fomento Cinematográfico;
- f) fomentar la comercialización de películas nacionales en el exterior;
- g) proyectar su presupuesto y elevarlo a consideración del PODER EJECUTIVO NACIONAL;
- h) inspeccionar y verificar por intermedio de sus funcionarios debidamente acreditados, el cumplimiento de las leyes, reglamentaciones y resoluciones que rigen la actividad cinematográfica y la exhibición de películas.

Para el desempeño de esa función podrá inspeccionar los libros y documentos de los responsables, levantar actas de comprobación de las infracciones, efectuar intimaciones, promover investigaciones, solicitar el envío de toda la documentación que se considere necesaria, ejercer acciones judiciales, solicitar órdenes de allanamiento y requerir el auxilio de la fuerza pública;

- i) aplicar las multas y sanciones previstas en la ley;
- j) realizar y convenir producciones en organismos del Estado, mixtos o privados, de películas cuyo contenido concorra al desarrollo de la comunidad nacional;
- k) disponer la obligatoriedad de procesar, doblar, subtítular y obtener copias en el país de películas extranjeras en la medida que lo considere necesario en función del mercado nacional;
- l) designar jurados, comisiones o delegaciones que demande la ejecución de la presente ley;
- m) solicitar asesoramiento de las áreas específicas que cada asunto requiera y, en su caso, constituir grupos de trabajo integrado con representantes de las mismas;

- n) presidir y convocar las sesiones de la Asamblea Federal y el Consejo Asesor, informándole de todas las disposiciones que puedan interesarle al Instituto;
- ñ) firmar los libramientos de pago, comunicaciones oficiales, resoluciones, escrituras y todo otro documento para el mejor logro de sus fines;
- o) proyectar y someter a resolución de la Asamblea Federal los estudios económicos y técnicos que sirvan de base al plan de acción anual;
- p) realizar los nombramientos, ascensos o remoción del personal dependiente del Instituto;
- q) proponer a la Asamblea Federal las reglamentaciones necesarias para la aplicación de la presente ley;
- r) los demás establecidos en la presente ley y otras leyes y disposiciones que se dicten sobre la materia y que sean de su competencia;
- s) las inherentes a las facultades dispuestas por el artículo 7.

Nota de redacción. Ver: Decreto Nacional 1.536/02 Artículo10 (B.O. 21/08/2002) INCISO G)SUSTITUIDO POR DECRETO DE NECESIDAD Y URGENCIA

Decreto Nacional 1.536/02 Artículo10

(B.O. 21/08/2002) INCISOS INCORPORADOS POR DECRETO DE NECESIDAD Y URGENCIA

Artículo 4 - La Asamblea Federal tendrá las siguientes funciones y atribuciones:

- a) formular las medidas de fomento tendientes a desarrollar la cinematografía argentina en sus aspectos culturales, artísticos, técnicos, industriales y comerciales;
- b) proteger y fomentar los espacios culturales dedicados a la exhibición audiovisual y en especial a la preservación de las salas de cine;
- c) recepcionar anualmente la rendición de cuentas del Consejo Asesor y del Director del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES;
- d) elevar a la AUDITORIA GENERAL DE LA NACION los estados, balances y documentación que establece la Ley de Administración Financiera y de los Sistemas de Control del Sector Público Nacional.
- e) designar anualmente a CINCO (5) miembros para integrar el Consejo Asesor;
- f) ejercer las demás funciones establecidas expresamente en la presente ley, en otras leyes y disposiciones que se dicten, sobre la materia y que sean de su competencia;
- g) reglamentar la exhibición de propaganda comercial filmada y la proyección de placas fijas de índole publicitaria, durante las funciones cinematográficas;
- h) promover y fomentar la producción cinematográfica regionalmente estableciendo, mediante convenios con universidades u organismos educativos especializados vinculados

a la enseñanza de la producción audiovisual, agencias regionales para brindar asesoramiento, recibir y tramitar pedidos de créditos, subsidios y toda otra acción de competencia del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES.

Artículo 5 - El Consejo Asesor tendrá como funciones aprobar o rechazar los actos realizados por el Director ejercidos de acuerdo a las atribuciones conferidas en el artículo 3, incisos a), g), k) y m), y designar comités de selección para la calificación de los proyectos que aspiran a obtener los beneficios de esta ley, los que se integrarán con personalidades de la cultura, la cinematografía y artes audiovisuales.

Artículo 6 - En sus relaciones con terceros, la actividad industrial y comercial del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES estará regida por el derecho privado.

Artículo 7 - El Director Nacional de Cine y Artes Audiovisuales ejercerá la representación legal del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES, con las facultades dispuestas por el artículo 3 de la presente ley.

CAPITULO II

PELICULAS NACIONALES (artículos 8 al 8)

Artículo 8 - A los efectos de la ley son películas nacionales las producidas por personas físicas con domicilio legal en la República o de existencia ideal argentinas, cuando reúnan las siguientes condiciones:

- a) ser habladas en idioma castellano;
- b) ser realizadas por equipos artísticos y técnicos integrados por personas de nacionalidad argentina o extranjeros domiciliados en el país;
- c) haberse rodado y procesado en el país;
- d) paso de TREINTA Y CINCO (35) milímetros o mayores;
- e) no contener publicidad comercial.

Las posibles excepciones a lo establecido en los incisos a), b) y c), como el uso de material de archivo, sólo podrán ser autorizadas, previo a la iniciación del rodaje por el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES, ante exigencias de ambientación o imposibilidad de acceso a un recurso técnico o humano que pueda limitar el nivel de producción y cuando su inclusión contribuya a alcanzar niveles de calidad y jerarquía artística.

Tendrán, igualmente, la consideración de películas nacionales las realizadas de acuerdo a las disposiciones relativas a coproducciones.

Se considerarán películas de cortometraje las que tengan un tiempo de proyección inferior a SESENTA (60) minutos y de largometraje las que excedan dicha duración.

CAPITULO III

CUOTA DE PANTALLA (artículos 9 al 12)

Artículo 9 - Las salas y demás lugares de exhibición del país deberán cumplir las cuotas de pantalla de películas nacionales de largometraje y cortometraje que fije el PODER EJECUTIVO NACIONAL en la reglamentación de la presente ley y las normas que para su exhibición dicte el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES.

Artículo 10. - El INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES incluirá en cuota de pantalla las películas de largometraje que reúnan las condiciones establecidas en el artículo 8, en el plazo de CINCO (5) días hábiles a partir de la presentación de la correspondiente solicitud y de la copia de proyección.

Artículo 11. - Cuando se deba requerir dictámenes previos de organismos competentes, el plazo mencionado en el artículo anterior se contará a partir de la recepción de los mismos.

Artículo 12. - El otorgamiento de cuota de pantalla se hará constar en el certificado de exhibición de cada película.

CAPITULO IV

CLASIFICACION DE LAS SALAS CINEMATOGRAFICAS (artículos 13 al 13)

Artículo 13. - A todos los efectos de esta ley y disposiciones complementarias, el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES procederá a clasificar anualmente las salas de exhibición cinematográfica existentes en el país que considere necesario, atendiendo a los modos de explotación, usos y costumbres y a su ubicación, capacidad, calidad de los equipos de proyección y sonido, confort y ornamentación.

CAPITULO V

EXHIBICION Y DISTRIBUCION (artículos 14 al 20)

Artículo 14. - La contratación de películas nacionales de largometraje se determinará en todo el país sobre la base de un porcentaje de la recaudación de boletería, previa deducción de los impuestos que gravan directamente la exhibición cinematográfica.

Los porcentajes mínimos que los exhibidores deberán abonar por la contratación de películas nacionales de largometraje se establecerán en la reglamentación de la presente ley y los importes resultantes deberán ser efectivizados por el exhibidor dentro de los CINCO (5) días subsiguientes a la finalización de cada semana de exhibición.

Artículo 15. - Las películas de largometraje que reciban alguno de los beneficios establecidos en la presente ley no podrán exhibirse por televisión, para el territorio argentino antes de haber transcurrido DOS (2) años de su primera exhibición comercial en el país.

Artículo 16. - El incumplimiento de lo determinado en el artículo 15 hará pasible al productor de la película de:

- a) pérdida de la cuota de pantalla;
- b) vencimiento del plazo otorgado para la cancelación del crédito
- c) obligación de reintegro total e inmediato de todo subsidio recibido por la película.

Artículo 17. - Para asegurar el cumplimiento de lo establecido en los incisos b) y c) del artículo 16, el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES podrá disponer de los beneficios que pudieren devengarle al productor responsable su participación en otras producciones.

Artículo 18. - La importación y exportación de películas deberá ser comunicada al INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES con la documentación correspondiente.

Artículo 19. - Las infracciones al artículo 18 serán sancionadas de acuerdo al artículo 64 de la presente ley, independientemente de las infracciones o delitos de carácter aduanero, que serán juzgadas con arreglo al Código Aduanero.

Artículo 20. - Ninguna película de largometraje, de producción argentina o extranjera, podrá ser exhibida en las salas cinematográficas sin tener el certificado de exhibición otorgado por el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES.

Para ser difundidas a través de otros medios audiovisuales, terrestres o satelitales, sus empresas comercializadoras deberán gestionar la autorización correspondiente que para estos medios, El INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES deberá exigir a los beneficiarios de la presente ley, cuando soliciten la clasificación de la película, el certificado de libre deuda que acredite el cumplimiento de sus obligaciones laborales y gremiales respecto de dicha película.

CAPITULO VI

FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO (artículos 21 al 25)

Artículo 21. - El Fondo de Fomento Cinematográfico, cuya administración estará a cargo del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES, se integrará:

a) con un impuesto equivalente al DIEZ POR CIENTO (10%) aplicable sobre el precio básico de toda localidad o boleto entregado gratuita u onerosamente para presenciar espectáculos cinematográficos en todo el país, cualquiera sea el ámbito donde se realicen.

El impuesto recae sobre los espectadores, y los empresarios o entidades exhibidoras adicionarán este impuesto al precio básico de cada localidad;

b) con un impuesto equivalente al DIEZ POR CIENTO (10%) aplicable sobre el precio de venta o locación de todo tipo de videograma grabado, destinado a su exhibición pública o privada, cualquiera fuere su género.

El impuesto recae sobre los adquirentes o locatarios. Los vendedores y locadores a que se refiere el párrafo anterior son responsables del impuesto en calidad de agentes de percepción.

Si el vendedor o locador fuera un responsable inscripto en el Impuesto al Valor Agregado, el importe de éste último, se excluirá de la base de cálculo del gravamen.

Están excluidas del sistema de percepciones las operaciones que se realicen entre personas físicas o jurídicas inscriptas como editores y/o distribuidores de videogramas grabados y/o como titulares de videoclubes en los registros a que se refiere el artículo 57;

c) con el VEINTICINCO POR CIENTO (25%) del total de las sumas efectivamente percibidas por el COMITE FEDERAL DE RADIODIFUSION en concepto de gravamen creado por el artículo 75, incisos a) y d), de la Ley N 22.285.

Estos fondos deberán ser transferidos automáticamente y en forma diaria al INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES. La reglamentación fijará la forma de la transferencia de los fondos de un organismo a otro.

El porcentaje a aplicar sobre la totalidad de las sumas que deba transferir el COMITE FEDERAL DE RADIODIFUSION podrá ser variado por el PODER EJECUTIVO NACIONAL únicamente en el supuesto

de modificarse los gravámenes previstos en la Ley N 22.285. En tal caso la variación del porcentual deberá ser tal que el valor absoluto de las sumas a transferir sea igual al existente al momento de la modificación;

d) con el importe de los intereses, recargos, multas y toda otra sanción pecuniaria que se aplique en virtud de las disposiciones de la presente ley o de la Ley N 11.683, texto ordenado en 1998 y sus modificatorias;

e) con los legados y donaciones que reciba;

f) con los intereses y rentas de los fondos de que sea titular;

g) con los recursos provenientes del reembolso de créditos otorgados por aplicación de la presente ley;

h) con los recursos no utilizados del Fondo de Fomento Cinematográfico provenientes de ejercicios anteriores;

i) con todo otro ingreso no previsto en los incisos anteriores, proveniente de la gestión del organismo;

j) con los fondos provenientes de servicios prestados a terceros y de las concesiones que se otorguen en oportunidad de la realización de eventos vinculados al quehacer cinematográfico.

Nota de redacción. Ver: Decreto Nacional 2.278/02 Artículo1

(B.O. 13/11/2002) INC C) se establece que los fondos que deben ser transferidos serán del 40

Decreto Nacional 989/04 Artículo10

(B.O. 04/08/2004) Se fija en un CINCUENTA POR CIENTO (50%) la parte de la recaudación impositiva que establecen los incisos a), b) y c) del presente, la que se destinará en cada ejercicio financiero para atender los subsidios a la producción de películas nacionales.

Resolución 1.772/04 Artículo1

(B.O. 24/11/2004) SE ESTABLECE LA FORMA EN QUE SE DEBEN LIQUIDAR E INGRESAR EL IMPUESTO A LAS ENTRADAS DE ESPECTACULOS

CINEMATOGRAFICOS ESTABLECIDOS EN EL INCISO A), POR RES. GRAL DE LA ADMINISTRACION FEDERAL DE INGRESOS PUBLICOS

Artículo 22. - La percepción y fiscalización de los impuestos establecidos en los incisos a) y b) del artículo 21 estará a cargo de la ADMINISTRACION FEDERAL DE INGRESOS PUBLICOS y se regirá por las disposiciones de la Ley N 11.683, texto ordenado en 1998 y sus modificatorias, siéndole igualmente de aplicación la Ley N 24.797 y su modificatoria.

Artículo 23. - El BANCO DE LA NACION ARGENTINA transferirá al INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES en forma diaria y automática los fondos que se recauden con destino al Fondo de Fomento Cinematográfico conforme a esta ley, sin la intervención de ningún otro órgano de la Administración Pública Nacional, centralizado o descentralizado, o de cualquier otra entidad, excepto los órganos de control y fiscalización y lo dispuesto por el artículo 5 respecto de sus propios gastos de funcionamiento y de capital. No podrán establecerse limitaciones a la libre disponibilidad que por este artículo se declara ni tampoco afectar recursos del Fondo de Fomento Cinematográfico a cualquier otro cometido que no resulte de la presente ley.

El BANCO DE LA NACION ARGENTINA y la ADMINISTRACION FEDERAL DE INGRESOS PUBLICOS no percibirán retribución de ninguna especie por los servicios que presten conforme a esta ley, en relación a los tributos que en ella se establecen.

Artículo 24. - El Fondo de Fomento Cinematográfico, dentro de las condiciones que se establecen en la presente ley, se aplicará a:

- a) los gastos de personal, gastos generales e inversiones que demande el funcionamiento del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES;
- b) el otorgamiento de subsidios a la producción y exhibición de películas nacionales;
- c) la concesión de créditos cinematográficos;
- d) la participación en festivales cinematográficos de las películas nacionales que determine el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES;
- e) la contribución que fije el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES para la realización de festivales cinematográficos nacionales e internacionales que se realicen en la REPUBLICA ARGENTINA;
- f) la promoción, en el país y en el exterior, de actividades que concurren a asegurar la mejor difusión, distribución y exhibición de las películas nacionales, tales como la realización de semanas del cine argentino, envío de delegaciones, y campañas de publicidad u otras que contribuyan al fin indicado; financiar la comercialización de películas nacionales en el exterior;
- g) el mantenimiento de la ESCUELA NACIONAL DE EXPERIMENTACION Y REALIZACION CINEMATOGRAFICA, de la CINEMATECA NACIONAL y de una biblioteca especializada;
- h) la producción de películas cinematográficas;

- i) el tiraje de copias y gastos de envío, publicidad y anticipos de distribución para fomentar la comercialización de las películas nacionales en el exterior;
- j) la organización de concursos y el otorgamiento de premios destinados al fomento de libros cinematográficos;
- k) el otorgamiento de premios, en obras de arte, a la producción nacional;
- l) financiar la producción a que se refiere el inciso j) del artículo 3 de la presente ley;
- m) la ayuda social a quienes trabajan en la actividad cinematográfica, a través de las mutuales u obras sociales reconocidas por el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES;
- n) el cumplimiento de toda otra actividad que deba realizar el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES, de acuerdo con las funciones y atribuciones que se le asignan por esta ley;
- ñ) el otorgamiento de subsidios a la tasa de interés de créditos cinematográficos que otorguen bancos oficiales o privados.

Los saldos sobrantes que arroje el Fondo de Fomento Cinematográfico al concluir cada ejercicio anual, serán transferidos al siguiente.

Artículo 25. - Facúltase al INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES a emplear las disponibilidades financieras, en la medida que la situación lo permita, en la adquisición de títulos de la deuda pública, letras de tesorería u otras emisiones de valores públicos análogos, mientras no se diere a los fondos el destino expresado en esta ley.

CAPITULO VII

SUBSIDIOS A LA PRODUCCION Y EXHIBICION DE PELICULAS NACIONALES DE LARGOMETRAJE (artículos 26 al 34)

Artículo 26. - El INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES subsidiará las películas de largometraje cuando contribuyan al desarrollo de la cinematografía nacional en lo cultural, artístico, técnico e industrial, con exclusión en especial, de aquellas que, apoyándose en temas o situaciones aberrantes o relacionadas con el sexo o las drogas, no atiendan a un objetivo de gravitación positiva para la comunidad.

Artículo 27. - Se considerarán películas nacionales de largometraje de interés especial:

- a) las que ofreciendo suficiente calidad contengan relevantes valores morales, sociales, educativos o nacionales;
- b) las especialmente destinadas a la infancia;
- c) las que con un contenido temático de interés suficiente, su resolución alcance indudable jerarquía artística.

Artículo 28. - El INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES, dentro de los TREINTA (30) días de solicitado el subsidio establecido en el artículo 26, deberá adoptar resolución fundada, la que se comunicará por escrito al productor de la película.

Artículo 29. - El subsidio a la producción de películas nacionales será atendido con la parte de la recaudación impositiva resultante de la aplicación del porcentaje que fije el PODER EJECUTIVO NACIONAL en la reglamentación de la presente ley, sin exceder globalmente el CINCUENTA POR CIENTO (50%) de dicha recaudación.

Este subsidio beneficiará a todas las películas nacionales, o de coproducción nacional, que sean comercializadas en el país a través de cualquier medio de exhibición. Los índices del subsidio que se fijen por vía reglamentaria tendrán una proporción variable que atienda al siguiente criterio:

- a) prioritariamente facilitando la recuperación del costo de una película nacional de presupuesto medio y según lo establezca anualmente el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES;
- b) posteriormente, una vez cubierto dicho costo, el índice del subsidio disminuirá hasta alcanzar el tope determinado por el artículo 31.

Artículo 30. - El subsidio se liquidará, por trimestre calendario, durante VEINTICUATRO (24) meses a partir de la primera fecha de exhibición comercial, posterior a su otorgamiento, sobre la base del porcentaje que fije el PODER EJECUTIVO NACIONAL, sobre el producido bruto de boletería consignado en las declaraciones juradas remitidas por los exhibidores, previa deducción de los impuestos que gravan directamente el espectáculo, cuando los programas estén integrados totalmente por películas nacionales. A las películas declaradas de interés especial se les otorgará un porcentaje suplementario.

El INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES dictará además normas reglamentarias referentes al otorgamiento y formas de pago de los subsidios relacionados a las otras formas de exhibición.

Artículo 31. - La suma máxima a otorgar en concepto de subsidio resultará de la aplicación del índice que fije el PODER EJECUTIVO NACIONAL sobre cada uno de los costos de producción que el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES reconozca a las películas.

Cuando se trate de coproducciones, sólo se tendrá en cuenta la inversión reconocida al coproductor argentino. A las películas declaradas de interés especial se les otorgará un índice suplementario.

El reconocimiento del costo se efectuará de acuerdo con las normas que establezca el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES y mediante la evaluación de los gastos realizados.

Artículo 32. - De cada liquidación se pagará el CINCUENTA POR CIENTO (50%) de las sumas que correspondan, acreditándose los fondos restantes de los que el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES podrá disponer en cualquier momento del ejercicio financiero, para los mismos fines y siempre que no excedan la parte de la recaudación impositiva destinada a la atención de este subsidio. Caso contrario se pagará a

prorrata, caducando definitivamente todo derecho al cobro de los saldos o diferencias resultantes por aplicación de esta proporcionalidad.

El PODER EJECUTIVO NACIONAL fijará la parte del subsidio que se destinará a reinversión para la producción de una nueva película o el equipamiento industrial.

Artículo 33. - Los exhibidores percibirán un subsidio por aquellas películas que se proyecten superando la cuota de pantalla, equivalente al porcentaje que fije el PODER EJECUTIVO NACIONAL, el que será aplicado sobre el producido bruto de boletería, deducidos los impuestos que gravan directamente el espectáculo.

Artículo 34. - El INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES tendrá privilegio especial sobre los subsidios que otorgue y facultad para emplearlos en saldar las deudas que por cualquier concepto sus beneficiarios mantengan con el organismo. Los subsidios no podrán ser cedidos, total o parcialmente, sin previo consentimiento del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES.

Los beneficios de subsidio caducarán si el productor o exhibidor no los hubieran solicitado dentro del término de UN (1) año a partir del momento en que corresponda su liquidación y los de reinversión a los DOS (2) años de no haberse utilizado, ingresando al Fondo de Fomento Cinematográfico como sobrante de ejercicios anteriores.

Los porcentajes e índices que debe fijar el PODER EJECUTIVO NACIONAL podrán ser ajustados anualmente. Los nuevos porcentajes e índices que se fijen de acuerdo a los artículos 30 y 31 serán de aplicación a las películas cuyo otorgamiento de subsidio sea posterior a la fecha de vigencia que los establezca.

CAPITULO VIII

CREDITO INDUSTRIAL (artículos 35 al 41)

Artículo 35. - Los créditos que otorgue el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES serán canalizados a través de una entidad bancaria que cuente con una red nacional y que será seleccionada mediante licitación pública del servicio de asesoramiento y agente financiero. La concesión del servicio se otorgará por TRES (3) años, debiendo realizarse nueva licitación al finalizar cada período.

El INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES podrá convenir con los bancos oficiales o privados previamente seleccionados el otorgamiento de subsidios a la tasa de interés.

La selección se realizará sobre la base de menores tasas de interés y proporción de los créditos a financiar por la banca intermediaria en licitaciones que se efectuarán TRES (3) veces al año como mínimo.

Artículo 36. - El INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES determinará anualmente los fondos que de sus recursos afectará a la financiación de la producción cinematográfica.

Esos fondos no podrán ser destinados a otros fines que los determinados por el artículo 37.

Artículo 37. - Los fondos que anualmente el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES afecte, conforme con el artículo 36, como asimismo los ingresos que resulten disponibles por amortización de los créditos acordados, se aplicarán en la siguiente forma:

- a) a otorgar créditos para la producción de películas nacionales o coproducciones de largometraje y su comercialización en el exterior;
- b) a otorgar préstamos especiales a las empresas productoras, exhibidoras y a los laboratorios cinematográficos nacionales, para la adquisición de maquinarias, equipos, instrumental y accesorios para el equipamiento industrial de la cinematografía;
- c) a otorgar créditos para el mejoramiento de las salas cinematográficas

Artículo 38. - Mientras un crédito otorgado en virtud del inciso a) del artículo 37 no haya sido cancelado, la película objeto del mismo no podrá ser comercializada en el exterior, sin la previa explotación o el contrato de distribución

Artículo 39. - El resultado de la explotación de la película no eximirá del cumplimiento de las obligaciones respecto del plazo y cancelación de los créditos otorgados

Artículo 40. - El INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES aprobará los proyectos y determinará el monto del crédito a otorgar para los fines a que se refiere el artículo 37. A tal efecto dará prioridad al fomento de la producción de películas nacionales.

El monto del crédito no podrá superar el CINCUENTA POR CIENTO (50%) del costo de producción reconocido por el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES. En los casos de proyectos de interés especial, este monto podrá elevarse hasta el SETENTA POR CIENTO (70%).

Cuando se trate de coproducciones sólo se tendrá en cuenta como costo el aporte del coproductor argentino reconocido por el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES.

Artículo 41. - El INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES podrá avalar ante el BANCO DE LA NACION ARGENTINA los créditos que corresponda otorgar para proyectos de interés especial.

CAPITULO IX

CORTOMETRAJE (artículos 42 al 45)

Artículo 42. - La cuota de pantalla correspondiente a películas nacionales de cortometraje se integrará con películas de una duración de entre OCHO (8) y DOCE (12) minutos, paso de TREINTA Y CINCO (35) milímetros o mayor.

Los cortometrajes de superior duración a la indicada y que cumplan con los demás requisitos señalados precedentemente podrán integrar la cuota de pantalla cuando se exhiban por acuerdo de partes.

Serán excluidas la prensa filmada y aquellas películas cuyo contenido o particular tratamiento sirvan a objetivos publicitarios.

Sólo se admitirá la mención de empresas comerciales en los títulos y créditos, cuando intervengan en carácter de productoras de la película.

El INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES dictará las normas destinadas a reglamentar sistemas de créditos para las películas de cortometraje nacional, su exhibición y distribución obligatoria en las salas cinematográficas y los derechos de retribución que le correspondan.

Artículo 43. - El INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES podrá producir y realizar por sí películas de cortometraje y producir aquellas cuyos anteproyectos seleccione en llamados que realice con tal propósito.

Artículo 44. - Los ministerios, subsecretarías, secretarías, organismos centralizados, descentralizados y las empresas y sociedades del ESTADO NACIONAL deberán destinar de sus presupuestos los recursos necesarios para la producción de películas de cortometraje y el tiraje de copias que sirvan a la difusión de sus respectivas áreas de actividad. Cuando liciten grandes obras que promuevan el desarrollo nacional, incluirán en los pliegos de condiciones la obligación de producir cortometrajes que documenten su realización y proyección social.

Artículo 45. - La SECRETARIA DE CULTURA Y MEDIOS DE COMUNICACION de la PRESIDENCIA DE LA NACION, a través del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES, proporcionará el asesoramiento correspondiente.

Además, podrá convenir planes de producción y programar su difusión, tanto en el país como en el exterior, a través del organismo de su jurisdicción que estime pertinente.

CAPITULO X

PRENSA FILMADA (artículos 46 al 46)

Artículo 46. - La exhibición de la prensa filmada se efectuará en el país mediante el sistema de libre contratación debiendo reunirlos siguientes requisitos:

- a) tener un tiempo de proyección entre OCHO (8) y DOCE (12) minutos;
- b) no contendrán notas extranjeras, salvo que su temática sea de especial interés para su difusión en el país y su inclusión haya sido autorizada por el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES.

A tales efectos, este organismo tendrá en cuenta la reciprocidad con que el país de origen de la nota trata a la prensa filmada y documentales argentinos;

- c) podrán contener publicidad directa en un tercio de su extensión;
- d) cada edición podrá permanecer como máximo UNA (1) semana en cada sala.

Toda sala cinematográfica podrá exhibir prensa filmada extranjera únicamente cuando en la misma sección o función incluya una edición de prensa filmada nacional.

CAPITULO XI

COMERCIALIZACION EN EL EXTERIOR (artículos 47 al 47)

Artículo 47. - Para el fomento y regulación de la actividad cinematográfica argentina en el exterior a que se refiere el artículo 1 de la presente ley, el de representantes de la producción, determinará las normas a las que deberá ajustarse la comercialización de las películas nacionales. Cuando una película no cumpla con las normas que se establezcan, su productor perderá los beneficios económicos que le acuerda la presente ley, siéndole de aplicación lo prescripto en los incisos b) y c) del artículo 16 y el artículo 17 de la misma.

A tal efecto facúltase al citado organismo a:

- a) exceptuar, total o parcialmente, a un productor del cumplimiento de las normas que dicte cuando lo estime conveniente por condiciones de mercado;
- b) intervenir en los contratos de venta y distribución;
- c) efectuar anticipos de distribución reintegrables solamente en la medida que lo permitan sus producidos en el exterior;
- d) pagar o reintegrar hasta el CIEN POR CIENTO (100%) de los gastos por publicidad, copias y sus envíos al exterior.

CAPITULO XII

PRODUCCION POR COPARTICIPACION (artículos 48 al 51)

Artículo 48. - El INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES producirá películas de largometraje por el sistema de coparticipación con elencos artísticos, técnicos y terceros, mediante aportaciones de capital y de bienes por parte del primero, y de capital, de bienes y de servicios personales por parte de los segundos. Serán considerados en este sistema los anteproyectos que se presenten en los llamados que el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES efectúe y que concurren a materializar los objetivos de desarrollo de la cinematografía contenidos en la presente ley.

El aporte del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES no podrá exceder del SETENTA POR CIENTO (70%) del presupuesto de producción de cada película y podrá afectar al sistema de coparticipación hasta el TREINTA POR CIENTO (30%) de los fondos destinados a los créditos.

Artículo 49. - Los proyectos incluirán la participación de un distribuidor, quien deberá comprometerse a anticipar los importes de publicidad y copias de la película para su explotación en las salas cinematográficas del país y obligarse a distribuir, a prorrata de las aportaciones de las partes, los producidos de boletería que correspondan, previa deducción de los importes anticipados y gastos de distribución.

En igual forma se distribuirá todo otro producido por la explotación de la película en el país y en el extranjero.

Artículo 50. - Los montos que por subsidio pudiere devengar la película se distribuirán a prorrata de las aportaciones de las partes, no considerándose la correspondiente al INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES.

Quedan excluidas de la obligatoriedad de reinversión las sumas que correspondan liquidar por aportaciones de bienes y servicios personales.

Artículo 51. - El INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES intervendrá en las contrataciones relativas a la producción y explotación de la película en el país y en el extranjero.

CAPITULO XIII

DE LA COPRODUCCION (artículos 52 al 54)

Artículo 52. - Cuando no existan convenios internacionales, la coproducción será autorizada en cada caso por el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES.

Artículo 53. - Quedan exentos de todo derecho de importación o exportación, los negativos, dupnegativos, lavander, copias internegativos y el tránsito de equipos y materiales destinados a la realización de coproducciones.

Similares exenciones y franquicias se concederán a las importaciones temporarias que se realicen para filmar en el país, o para procesar u obtener copias en laboratorios nacionales.

Artículo 54. - Las películas realizadas en coproducción, una vez verificado que han sido producidas de acuerdo a las condiciones que establece esta ley y al proyecto aprobado por el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES, obtendrán el certificado definitivo.

Concedido éste quedarán sometidas a todos los requisitos y serán acreedoras a los beneficios de la presente ley.

CAPITULO XIV

CINEMATECA NACIONAL (artículos 55 al 56)

Artículo 55. - Créase la CINEMATECA NACIONAL, que funcionará como dependencia del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES.

Artículo 56. - Todo titular de una película de largometraje al que se le otorgue el subsidio previsto por la presente ley cederá la propiedad a la CINEMATECA NACIONAL. Además, deberá entregar otra copia al ARCHIVO GENERAL DE LA NACION, cuando la película sea clasificada de interés especial y dicho organismo la considere de utilidad para el cumplimiento de su misión. Los titulares de cortometrajes producidos conforme a lo establecido en los artículos 43 y 44 de la presente ley deberán ceder una copia para integrar el patrimonio de la CINEMATECA NACIONAL y otra al ARCHIVO GENERAL DE LA NACION.

El productor de un cortometraje no previsto en los artículos 43 y 44 de la presente ley, que se acoja a los beneficios de cuota pantalla, se obliga a permitir en forma irrevocable y permanente el tiraje de copias a cargo del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES y del ARCHIVO GENERAL DE LA NACION, respectivamente.

Asimismo, este último organismo tendrá acceso al copiado, por su cuenta, de las ediciones de prensa filmada que juzgue de interés para el mismo.

Las películas nacionales pertenecientes a la CINEMATECA NACIONAL serán utilizadas en acciones de promoción con fines de fomento y difusión de la cinematografía argentina en

festivales, muestras y exhibición en el país o en el extranjero y las incorporadas al ARCHIVO GENERAL DE LA NACION en proyecciones acordes con los fines didácticos y culturales del mismo.

Todos los titulares de películas que reciban beneficios establecidos en la presente ley están obligados a autorizar la obtención de copias a cargo del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES y del ARCHIVO GENERAL DE LA NACION que pudieren necesitar para el cumplimiento de los fines mencionados precedentemente.

La exhibición de películas de carácter reservado o secreto depositadas en la CINEMATECA NACIONAL o ARCHIVO GENERAL DE LA NACION deberá ser autorizada por la autoridad del organismo productor.

CAPITULO XV

REGISTRO DE EMPRESAS CINEMATOGRAFICAS (artículos 57 al 60)

Artículo 57. - El INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES llevará un registro de empresas que integran las diferentes ramas de la industria y el comercio cinematográfico y audiovisual; productoras de cine, televisión y video, distribuidoras, exhibidoras, laboratorios y estudios cinematográficos. Asimismo deberán inscribirse las empresas editoras, distribuidoras de videogramas grabados, titulares de videoclubes y/o todo otro local o empresa dedicados a la venta, locación o exhibición de películas por el sistema de videocassette o por cualquier otro medio o sistema.

Para poder actuar en cualquiera de las mencionadas actividades será necesario estar inscripto en este registro.

Artículo 58. - Todo titular o responsable de los derechos de explotación de las salas y lugares de exhibición cinematográfica, para transmitirlos deberá solicitar certificado de libre deuda del impuesto previsto en el inciso a) del artículo 21 de la presente ley, recargos y multas, a la ADMINISTRACION FEDERAL DE INGRESOS PUBLICOS, el que tendrá vigencia por DIEZ (10) días hábiles.

El que no diere cumplimiento a este requisito será solidariamente responsable con el nuevo titular que le sucediere, por las sumas adeudadas, debiéndolas ingresar dentro del término de DIEZ (10) días hábiles. La ADMINISTRACION FEDERAL DE INGRESOS PUBLICOS deberá despachar el certificado dentro de los TREINTA (30) días hábiles desde que se presente la solicitud. Vencido este plazo y no despachado el certificado por la ADMINISTRACION FEDERAL DE INGRESOS PUBLICOS, la transferencia o venta podrá realizarse sin aquél.

Artículo 59. - El comprador, intermediario o escribano que actúen en la transferencia o venta de una sala cinematográfica serán agentes de retención de la deuda que arrojaré el certificado expedido por la ADMINISTRACION FEDERAL DE INGRESOS PUBLICOS.

Deberán ingresar su importe a dicho organismo dentro de las CUARENTA Y OCHO (48) horas de su percepción, ya sea directamente o por depósito en el BANCO DE LA NACION ARGENTINA a la orden del mismo.

Artículo 60. - Lo dispuesto en los artículos 58 y 59 se extenderá a los casos de transferencia de explotación en que intervenga como transmitente alguno de los sujetos a quienes corresponda estar inscripto en los registros del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES como empresas cinematográficas, editores o distribuidores de videogramas y/o titulares de videoclubes y empresas de televisión.

CAPITULO XVI

SUMARIOS Y SANCIONES (artículos 61 al 72)

Artículo 61. - Las sanciones contempladas en el presente capítulo serán aplicadas por el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES. EL PODER EJECUTIVO NACIONAL reglamentará un procedimiento que asegure el derecho de defensa.

Las resoluciones del Director Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, imponiendo sanciones, podrán ser apeladas dentro de los CINCO (5) días de notificadas por ante la CAMARA NACIONAL EN LO CONTENCIOSO ADMINISTRATIVO FEDERAL.

Artículo 62. - Los exhibidores que no cumplan con las disposiciones relativas a la cuota de pantalla de películas nacionales, se harán pasibles de multas cuyo monto será igual al ingreso bruto de UNO (1) a QUINCE (15) días de exhibición.

Se tomará como ingreso bruto de UN (1) día de exhibición, a los efectos de este artículo, el promedio diario del trimestre en que el exhibidor no hubiera cumplido con dicha obligación. Sin perjuicio de ello, deberá exhibir películas nacionales en la proporción en que hubiese dejado de cumplir.

En caso de reincidencia podrá clausurarse la sala hasta por TREINTA (30) días consecutivos; la reiteración ulterior de las infracciones dará lugar a clausura de la sala hasta por SESENTA (60) días consecutivos.

Artículo 63. - Toda infracción a las disposiciones de los artículos 56 y 57 será sancionada con una multa equivalente a SEISCIENTAS CINCUENTA (650) entradas de cine.

En caso de infracción a los artículos 20, 52 y 58 la multa será de hasta el equivalente a MIL DOSCIENTAS CINCUENTA (1.250) entradas de cine.

La infracción a los artículos 3 inciso k), 12, 13, 14 y 59 será sancionada con una multa de hasta el equivalente a DOS MIL QUINIENTAS (2.500) entradas de cine.

En caso de reincidencia o pacto, convenio o coalición para evitar o impedir el cumplimiento de los referidos artículos, la pena podrá elevarse hasta el quíntuplo.

Artículo 64. - Si el infractor fuera titular de algunos de los beneficios reconocidos por esta ley, podrá suspendersele en el goce y participación futura de tales beneficios. Todo ello sin perjuicio de la aplicación de la multa y de las demás sanciones que correspondieren.

Si como consecuencia de la infracción cometida resultara la obtención de un beneficio ilícito para el infractor o terceros, el importe total de la multa a aplicar será el resultado de incrementar la que le hubiera correspondido normalmente, con un monto igual al beneficio ilícito obtenido por el infractor o terceros, aunque se sobrepase el límite máximo de multa

fijado por esta ley para la infracción que se sanciona, ello sin perjuicio de las acciones penales correspondientes.

Artículo 65. - El INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES aplicará sanciones, previo sumario. Citará al sumariado concediéndole un plazo de DIEZ (10) días hábiles para que presente su defensa y ofrezca las pruebas pertinentes, que serán regidas por las disposiciones del título VI del Reglamento de Procedimientos Administrativos Decreto N 1759/72 t.o. 1991.

Las notificaciones se efectuarán conforme al artículo 41 del Reglamento de Procedimientos Administrativos Decreto N 1759/72 t.o. 1991.

Artículo 66. - Producidas las pruebas que fueran declaradas admisibles, se dará vista por VEINTE (20) días a la parte interesada para que alegue sobre las producidas y cumplido lo prescripto en el artículo 60 del Reglamento de Procedimientos Administrativos Decreto N 1759/72 t.o.1991, previo asesoramiento jurídico, se dictará resolución.

Artículo 67. - Las acciones por infracción a las leyes, decretos y resoluciones reglamentarias que rijan la cinematografía, prescriben a los CINCO (5) años, contados desde la fecha de la comisión de la infracción.

Artículo 68. - Las acciones para perseguir el cobro de las multas aplicadas prescribirán al año.

El término comenzará a partir de la fecha en que la resolución haya pasado en autoridad de cosa juzgada.

Artículo 69. - La prescripción de las acciones para imponer sanción y para hacer efectivas las multas se interrumpe por la comisión de una nueva infracción y por todo otro acto de procedimiento judicial.

Artículo 70. - A los efectos de considerar al infractor como reincidente, no se tendrá en cuenta la pena anteriormente impuesta cuando hubiere transcurrido el término de CINCO (5) años.

Artículo 71. - Lo dispuesto en los artículos 67, 68, 69 y 70 no será aplicable al impuesto creado por esta ley en el artículo 21, el que se regirá por lo dispuesto en el artículo 22.

Artículo 72. - Contra las resoluciones condenatorias recaídas en los sumarios administrativos, podrá interponerse recurso de apelación ante el Juez Nacional de Primera Instancia en lo Penal Económico dentro de los DIEZ (10) días hábiles de notificado el fallo, el que deberá concederse en relación y con efecto devolutivo. En las jurisdicciones donde no se encuentre establecido el fuero en lo penal ,económico, el recurso de apelación será presentado ante el Juez Federal de la jurisdicción del domicilio del demandado.

CAPITULO XVII

DISPOSICIONES GENERALES (artículos 73 al 79)

Artículo 73. - A todos los efectos de esta ley se entenderá:

a) Por película: todo registro de imágenes en movimiento, con o sin sonido, cualquiera sea su soporte, destinado a su proyección, televisación o exhibición por cualquier otro medio.

Quedan expresamente excluidas del alcance del presente artículo las telenovelas y los programas de televisión.

b) Por editor de videogramas grabados: a quien haya adquirido y ejerza los derechos de comercialización de películas mediante la transcripción de las mismas por cualquier sistema de soporte.

c) Por distribuidor de videogramas grabados: a quien, revistiendo o no calidad de editor, comercialice al por mayor copias de películas.

d) Por videoclub: el establecimiento dedicado a la comercialización minorista de películas mediante su locación o venta.

Artículo 74. - Las películas de largometraje calificadas "A" a la fecha de promulgación de la presente ley, serán de exhibición obligatoria de acuerdo al régimen por ésta establecido.

Los cortometrajes calificados "A" a la fecha de promulgación de la presente ley, a los efectos de acogerse a los beneficios de la obligatoriedad de exhibición que la misma establece, deberán ser presentados para una nueva calificación dentro de los NOVENTA (90) días a partir de esa fecha.

Artículo 75. - La Ley N 17.502 no es aplicable para los subsidios y subvenciones que se otorguen de acuerdo con la presente ley.

Artículo 76. - Deróganse los Decretos-Leyes Nros. 62/57, 3.772/57, 3.773/57, 16.384/57, 16.385/57, 16.386/57, 4.488/58 y 2.979/63, Leyes Nros. 14.226, 15.335 y 16.955, Decreto N 6.739/58 y cualquier otra disposición que se oponga a la presente ley.

Artículo 77. - Sustituyese a partir de la publicación de esta ley el primer párrafo del artículo 11 de la Ley N 14.789 por el siguiente: "Artículo 11. - Agregase, a partir del 1 de noviembre de 1958, al Decreto ley N 8.718/57 (artículo 12, punto 3), la siguiente disposición".

Artículo 78. - Sustituyese a partir de la publicación de esta ley el artículo 1, punto 3, del Decreto ley N 6.066/58, modificatorio del inciso a) del artículo 6 del Decreto ley N 1.224/58, por el siguiente: "Artículo ... Incluso los recursos previstos en el artículo 19 del Decreto ley N 15.460/57. Al proveer conforme a lo dispuesto por el artículo 2, inciso c), el Fondo Nacional de las

Artes atribuirá al CONSEJO NACIONAL DE RADIODIFUSION Y TELEVISION los recursos pertinentes para atender a las finalidades previstas en el artículo 21, incisos c) y d), del Decreto ley N 15.460/57".

Artículo 79. - Las modificaciones a la Ley N 17.741 y sus modificatorias dispuestas en el artículo 1 de la Ley N 24.377 regirán desde su publicación en el Boletín Oficial, excepto:

a) en relación al impuesto establecido en el inciso a) del artículo 21, respecto del cual la ADMINISTRACION FEDERAL DE INGRESOS PUBLICOS lo tomará a su cargo a partir del primer día del mes siguiente al de la publicación; y

b) en relación a los impuestos establecidos en el inciso b) del artículo 21, tendrá vigencia a partir del primer día del segundo mes siguiente al de dicha publicación;

c) en cuanto a los fondos que se asignan al Fondo de Fomento Cinematográfico, de acuerdo a lo dispuesto por el inciso c) del artículo 21, tendrá efectos respecto de los ingresos recibidos por el COMITE FEDERAL DE RADIODIFUSION a partir del primer día del mes siguiente al de la publicación de la presente ley en el

Boletín Oficial, inclusive.

FIRMANTES

DE LA RUA-Colombo-De La Rúa.

INDICE DE ORDENAMIENTO

Observaciones generales : CANTIDAD DE ARTICULOS QUE COMPONEN LA NORMA 1

T.O. FUENTE 1º 24.377 (art. 1º p. 1) 2º 24.377 (art. 1º p. 3) 3º 24.377 (art. 1º p. 4) 4º 24.377 (art. 1º p. 4) 5º 24.377 (art. 1º p. 5) 6º 24.377 (art. 1º p. 6) 7º 24.377 (art. 1º p. 7) 8º 20.170 (art. 1º, 7º modif.) 9º 20.170 (art. 1º, 10 modif.); 24.377 (art. 1º p. 8) 10 20.170 (art. 1º, 11 modif.) 11 20.170 (art. 1º, 12 modif.) 12 20.170 (art. 1º, 13 modif.) 13 17.741 (art. 14) 14 20.170 (art. 2º, 15 modif.) 15 20.170 (art. 2º 16 modif.) 16 20.170 (art. 2º, 17 modif.) 17 20.170 (art. 2º, 18 modif.) 18 20.170 (art. 2º, 19 modif.) 19 20.170 (art. 2º, 20 modif.) 20 24.377 (art. 1º p. 10) 21 24.377 (art. 1º p. 11) 22 24.377 (art. 1º p. 1124 bis) 23 24.377 (art. 1º p. 1124 ter) 24 17.741 (art. 28); 20.170 (art. 5º); 24.377 (art. 1º p. 12) 25 17.741 (art. 29) 26 20.170 (art. 6º, 30 modif.) 24.377 (art. 1º p. 13) 27 20.170 (art. 6º, 31) 28 24.377 (art. 1º p. 14) 29 24.377 (art. 1º p. 15) 30 24.377 (art. 1º p. 16); 20.170 (art. 6º, 34 modif.) 31 20.170 (art. 6º, 35 modif.) 32 21.505 (art. 1º, 36 modif.) 33 20.170 (art. 6º, 37 modif.) 34 20.170 (art. 6º, 38 modif.); 21.505 (art. 2º, 38 modif.) 35 24.377 (art. 1º p. 17) 36 17.741 (art. 40) 37 17.741 (art. 41) 38 17.741 (art. 42) 39 17.741 (art. 43) 40 17.741 (art. 44) 41 17.741 (art. 45) 42 20.170 (art. 7º, 46 modif.); 24.377 (art. 1º p. 18) 43 20.170 (art. 7º, 47 modif.) 44 20.170 (art. 7º, 48 modif.) 45 20.170 (art. 7º, 49 modif.) 46 20.170 (art. 7º, 50 modif.) 47 20.170 (art. 7º, 51 modif.) 48 20.170 (art. 7º, 52 modif.); 24.377 (art. 1º p. 19) 49 20.170 (art. 7º, 53 modif.) 50 20.170 (art. 7º, 54 modif.) 51 20.170 (art. 7º, 55 modif.) 52 17.741 (art. 56) 53 17.741 (art. 57) 54 17.741 (art. 58) 55 17.741 (art. 59) 56 20.170 (art. 9º, 60) 57 24.377 (art. 1º p. 20) 58 20.170 (art. 10, 62) 59 17.741 (art. 63) 60 24.377 (art. 1º p. 22) 61 24.377 (art. 1º p. 23) 62 20.170 (art. 10, 64) 63 24.377 (art. 1º p. 24) 64 17.741 (art. 68) 65 20.170 (art. 10) 66 20.170 (art. 10) 67 17.741 (art. 71) 68 17.741 (art. 72) 69 17.741 (art. 73) 70 17.741 (art. 74) 71 24.377 (art. 1º p. 25) 72 20.170 (art. 10) 73 24.377 (art. 1º p. 26) 74 17.741 (art. 77) 75 17.741 (art. 78) 76 17.741 (art. 79) 77 17.741 (art. 80) 78 17.741 (art. 81) 79 24.377 (art. 2º)

ANEXO E: LEI DO AUDIOVISUAL DO BRASIL, LEI Nº 8.685, DE 20 DE JULHO DE 1993.

Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º Até o exercício fiscal de 2019, inclusive, os contribuintes poderão deduzir do imposto de renda devido as quantias investidas na produção de obras audiovisuais brasileiras de produção independente, mediante a aquisição de quotas representativas dos direitos de comercialização das referidas obras, desde que esses investimentos sejam realizados no mercado de capitais, em ativos previstos em lei e autorizados pela Comissão de Valores Mobiliários (CVM), e os projetos de produção tenham sido previamente aprovados pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE). (Redação dada pela Lei nº 13.594, de 2018)

§ 1º A responsabilidade dos adquirentes é limitada à integralização das quotas subscritas.

§ 2º A dedução prevista neste artigo está limitada a três por cento do imposto devido pelas pessoas físicas e a um por cento do imposto devido pelas pessoas jurídicas. (Vide Lei 9.323, de 1996)

§ 3º Os valores aplicados nos investimentos de que trata o artigo anterior serão:

a) deduzidos do imposto devido no mês a que se referirem os investimentos, para as pessoas jurídicas que apuram o lucro mensal;

b) deduzidos do imposto devido na declaração de ajuste para:

1. as pessoas jurídicas que, tendo optado pelo recolhimento do imposto por estimativa, apuram o lucro real anual;

2. as pessoas físicas.

§ 4º A pessoa jurídica tributada com base no lucro real poderá, também, abater o total dos investimentos efetuados na forma deste artigo como despesa operacional.

§ 5º Os projetos específicos da área audiovisual, cinematográfica de exibição, distribuição e infra-estrutura técnica apresentados por empresa brasileira de capital nacional, poderão ser credenciados pelos Ministérios da Fazenda e da Cultura para fruição dos incentivos fiscais de que trata o caput deste artigo.

Art. 1º-A. Até o ano-calendário de 2019, inclusive, as quantias referentes ao patrocínio à produção de obras audiovisuais brasileiras de produção independente, cujos projetos tenham sido previamente aprovados pela ANCINE, poderão ser deduzidas do imposto de renda devido apurado: (Redação dada pela Lei nº 13.594, de 2018)

I - na declaração de ajuste anual pelas pessoas físicas; e (Incluído pela Lei nº 11.437, de 2006).

II - em cada período de apuração, trimestral ou anual, pelas pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real. (Incluído pela Lei nº 11.437, de 2006).

§ 1º A dedução prevista neste artigo está limitada: (Incluído pela Lei nº 11.437, de 2006).

I - a 4% (quatro por cento) do imposto devido pelas pessoas jurídicas e deve observar o limite previsto no inciso II do art. 6º da Lei nº 9.532, de 10 de dezembro de 1997; e (Incluído pela Lei nº 11.437, de 2006)

II - a 6% (seis por cento) do imposto devido pelas pessoas físicas, conjuntamente com as deduções de que trata o art. 22 da Lei nº 9.532, de 10 de dezembro de 1997. (Incluído pela Lei nº 11.437, de 2006).

§ 2º Somente são dedutíveis do imposto devido os valores despendidos a título de patrocínio: (Incluído pela Lei nº 11.437, de 2006).

I - pela pessoa física no ano-calendário a que se referir a declaração de ajuste anual; e (Incluído pela Lei nº 11.437, de 2006).

II - pela pessoa jurídica no respectivo período de apuração de imposto. (Incluído pela Lei nº 11.437, de 2006).

§ 3º As pessoas jurídicas não poderão deduzir o valor do patrocínio de que trata o caput deste artigo para fins de determinação do lucro real e da base de cálculo

da Contribuição Social sobre o Lucro Líquido - CSLL. (Incluído pela Lei nº 11.437, de 2006).

§ 4o Os projetos específicos da área audiovisual, cinematográfica de difusão, preservação, exibição, distribuição e infra-estrutura técnica apresentados por empresa brasileira poderão ser credenciados pela ANCINE para fruição dos incentivos fiscais de que trata o caput deste artigo, na forma do regulamento. (Incluído pela Lei nº 11.437, de 2006).

§ 5o Fica a ANCINE autorizada a instituir programas especiais de fomento ao desenvolvimento da atividade audiovisual brasileira para fruição dos incentivos fiscais de que trata o caput deste artigo. (Incluído pela Lei nº 11.505, de 2007)

§ 6o Os programas especiais de fomento destinar-se-ão a viabilizar projetos de distribuição, exibição, difusão e produção independente de obras audiovisuais brasileiras escolhidos por meio de seleção pública, conforme normas expedidas pela ANCINE. (Incluído pela Lei nº 11.505, de 2007)

§ 7o Os recursos dos programas especiais de fomento e dos projetos específicos da área audiovisual de que tratam os §§ 4o e 5o deste artigo poderão ser aplicados por meio de valores reembolsáveis ou não-reembolsáveis, conforme normas expedidas pela ANCINE. (Incluído pela Lei nº 11.505, de 2007)

§ 8o Os valores reembolsados na forma do § 7o deste artigo destinar-se-ão ao Fundo Nacional da Cultura e serão alocados em categoria de programação específica denominada Fundo Setorial do Audiovisual. (Incluído pela Lei nº 11.505, de 2007)

Art. 2º O art. 13 do Decreto-Lei nº 1.089, de 2 de março de 1970, alterado pelo art. 1º do Decreto-Lei nº 1.741, de 27 de dezembro de 1979, passa a vigorar com a seguinte redação:

"Art. 13. As importâncias pagas, creditadas, empregadas, remetidas ou entregues aos produtores, distribuidores ou intermediários no exterior, como rendimentos decorrentes da exploração de obras audiovisuais estrangeiras em todo o território nacional, ou por sua aquisição ou importação a preço fixo, ficam sujeitas ao imposto de 25% na fonte."

Art. 3o Os contribuintes do Imposto de Renda incidente nos termos do art. 13 do Decreto-Lei no 1.089, de 1970, alterado pelo art. 2o desta Lei, poderão beneficiar-se de abatimento de 70% (setenta por cento) do imposto devido, desde que invistam no desenvolvimento de projetos de produção de obras cinematográficas brasileiras de longa metragem de produção independente, e na co-produção de telefilmes e minisséries brasileiros de produção independente e de obras cinematográficas brasileiras de produção independente. (Redação dada pela Lei nº 10.454, de 13.5.2002)

§ 1o A pessoa jurídica responsável pela remessa das importâncias pagas, creditadas, empregadas ou remetidas aos contribuintes de que trata o caput deste artigo terá preferência na utilização dos recursos decorrentes do benefício fiscal de que trata este artigo. (Incluído pela Lei nº 11.437, de 2006).

§ 2o Para o exercício da preferência prevista no § 1o deste artigo, o contribuinte poderá transferir expressamente ao responsável pelo pagamento ou remessa o benefício de que trata o caput deste artigo em dispositivo do contrato ou por documento especialmente constituído para esses fins. (Incluído pela Lei nº 11.437, de 2006).

Art. 3o-A. Os contribuintes do Imposto de Renda incidente nos termos do art. 72 da Lei nº 9.430, de 27 de dezembro de 1996, beneficiários do crédito, emprego, remessa, entrega ou pagamento pela aquisição ou remuneração, a qualquer título, de direitos, relativos à transmissão, por meio de radiodifusão de sons e imagens e serviço de comunicação eletrônica de massa por assinatura, de quaisquer obras audiovisuais ou eventos, mesmo os de competições desportivas das quais faça parte representação brasileira, poderão beneficiar-se de abatimento de 70% (setenta por cento) do imposto devido, desde que invistam no desenvolvimento de projetos de produção de obras cinematográficas brasileira de longa-metragem de produção independente e na co-produção de obras cinematográficas e videofonográficas brasileiras de produção independente de curta, média e longas-metragens, documentários, telefilmes e minisséries. (Incluído pela Lei nº 11.437, de 2006).

§ 1o A pessoa jurídica responsável pela remessa das importâncias pagas, creditadas, empregadas, entregues ou remetidas aos contribuintes de que trata o

caput deste artigo terá preferência na utilização dos recursos decorrentes do benefício fiscal de que trata este artigo. (Incluído pela Lei nº 11.437, de 2006).

§ 2º Para o exercício da preferência prevista no § 1º deste artigo, o contribuinte poderá transferir expressamente ao responsável pelo crédito, emprego, remessa, entrega ou pagamento o benefício de que trata o caput deste artigo em dispositivo do contrato ou por documento especialmente constituído para esses fins. (Incluído pela Lei nº 11.437, de 2006).

§ 3º (VETADO). (Incluído pela Lei nº 13.594, de 2018)

Art. 4º O contribuinte que optar pelo uso dos incentivos previstos nos arts. 1º, 1º-A, 3º e 3º-A, todos desta Lei, depositará, dentro do prazo legal fixado para o recolhimento do imposto, o valor correspondente ao abatimento em conta de aplicação financeira especial, em instituição financeira pública, cuja movimentação sujeitar-se-á a prévia comprovação pela ANCINE de que se destina a investimentos em projetos de produção de obras audiovisuais cinematográficas e videofonográficas brasileiras de produção independente. (Redação dada pela Lei nº 11.437, de 2006).

§ 1º As contas de aplicação financeira a que se refere este artigo serão abertas:

I - em nome do proponente, para cada projeto, no caso do art. 1º e do art. 1º-A, ambos desta Lei; (Redação dada pela Lei nº 11.437, de 2006).

II - em nome do contribuinte, do seu representante legal ou do responsável pela remessa, no caso do art. 3º e do art. 3º-A, ambos desta Lei. (Redação dada pela Lei nº 11.437, de 2006).

III – em nome da ANCINE, para cada programa especial de fomento, no caso do § 5º do art. 1º-A desta Lei. (Incluído pela Lei nº 11.505, de 2007)

§ 2º Os projetos a que se refere este artigo e os projetos beneficiados por recursos dos programas especiais de fomento instituídos pela ANCINE deverão atender cumulativamente aos seguintes requisitos: (Redação dada pela Lei nº 11.505, de 2007)

I - contrapartida de recursos próprios ou de terceiros correspondente a 5% (cinco por cento) do orçamento global aprovado, comprovados ao final de sua realização; (Redação dada pela Lei nº 10.454, de 13.5.2002)

II - limite do aporte de recursos objeto dos incentivos previstos no art. 1º e no art. 1º-A, ambos desta Lei, somados, é de R\$ 4.000.000,00 (quatro milhões de reais) e, para o incentivo previsto no art. 3º e no art. 3º-A, ambos desta Lei, somados, é de R\$ 3.000.000,00 (três milhões de reais), podendo esses limites serem utilizados concomitantemente; (Redação dada pela Lei nº 11.437, de 2006).

III - apresentação do projeto para aprovação da ANCINE, conforme regulamento. (Redação dada pela Lei nº 10.454, de 13.5.2002)

§ 3º Os investimentos a que se refere este artigo não poderão ser utilizados na produção de obras audiovisuais de natureza publicitária. (Redação dada pela Lei nº 10.454, de 13.5.2002)

§ 4º A liberação de recursos fica condicionada à integralização de pelo menos 50% (cinquenta por cento) dos recursos aprovados para realização do projeto. (Redação dada pela Lei nº 10.454, de 13.5.2002)

§ 5º A utilização dos incentivos previstos nesta Lei não impossibilita que o mesmo projeto se beneficie de recursos previstos na Lei no 8.313, de 23 de dezembro de 1991, desde que enquadrados em seus objetivos, limitado o total destes incentivos a 95% (noventa e cinco por cento) do total do orçamento aprovado pela ANCINE. (Parágrafo incluído pela Lei nº 10.454, de 13.5.2002)

Art. 5º Os valores depositados nas contas de que trata o inciso I do § 1º do art. 4º e não aplicados no prazo de 48 (quarenta e oito) meses da data do primeiro depósito e os valores depositados nas contas de que trata o inciso II do § 1º do art. 4º e não aplicados no prazo de 180 (cento e oitenta) dias, prorrogável por igual período, serão destinados ao Fundo Nacional da Cultura, alocados no Fundo Setorial do Audiovisual. (Redação dada pela Lei nº 12.599, de 2012)

Art. 6º O não-cumprimento do projeto a que se referem os arts. 1º, 3º e 5º desta lei e a não-efetivação do investimento ou a sua realização em desacordo com o

estatuído implicam a devolução dos benefícios concedidos, acrescidos de correção monetária, juros e demais encargos previstos na legislação do imposto de renda.

§ 1º Sobre o débito corrigido incidirá multa de cinqüenta por cento.

§ 2º No caso de cumprimento de mais de setenta por cento sobre o valor orçado do projeto, a devolução será proporcional à parte não cumprida.

Art. 7º Os arts. 4º e 30 da Lei nº 8.401, de 1992, passam a vigorar com a seguinte redação:

"Art. 4º

§ 1º A produção e adaptação de obra audiovisual estrangeira, no Brasil, deverá realizar-se mediante contrato com empresa produtora brasileira de capital nacional, e utilizar, pelo menos, um terço de artistas e técnicos brasileiros.

§ 2º O Poder Executivo poderá reduzir o limite mínimo, a que se refere o parágrafo anterior, no caso de produções audiovisuais de natureza jornalístico-noticiosa."

Art. 30. Até o ano 2003, inclusive, as empresas distribuidoras de vídeo doméstico deverão ter um percentual de obras brasileiras audiovisuais cinematográficas e videofonográficas entre seus títulos, obrigando-se a lançá-las comercialmente.

§ 1º O percentual de lançamentos e títulos a que se refere este artigo será fixado anualmente pelo Poder Executivo, ouvidas as entidades de caráter nacional representativas das atividades de produção, distribuição e comercialização de obras cinematográficas e videofonográficas.

Art. 8º Fica instituído o depósito obrigatório, na Cinemateca Brasileira, de cópia da obra audiovisual que resultar da utilização de recursos incentivados ou que merecer prêmio em dinheiro concedido pelo Governo Federal.

Parágrafo único. A Cinemateca Brasileira poderá credenciar arquivos ou cinematecas, públicos ou privados, para o cumprimento do disposto neste artigo.

Art. 9º O Poder Executivo fiscalizará a efetiva execução desta lei no que se refere à realização de obras audiovisuais e à aplicação dos recursos nela comprometidos.

Art. 10. Sem prejuízo das sanções de natureza administrativa ou fiscal, constitui crime obter reduções de impostos, utilizando-se fraudulentamente de qualquer benefício desta lei, punível com a pena de reclusão de dois a seis meses e multa de cinquenta por cento sobre o valor da redução.

§ 1º No caso de pessoa jurídica, respondem pelo crime o acionista ou o quotista controlador e os administradores que para ele tenham concorrido, ou que dele se tenham beneficiado.

§ 2º Na mesma pena incorre aquele que, recebendo recursos em função desta lei, deixe de promover, sem justa causa, a atividade objeto do incentivo.

Art. 11. Fica sujeito à multa, que variará de 100 (cem) a 1.500 (um mil e quinhentas) Ufir, sem prejuízo de outras sanções que couberem, aquele que descumprir o disposto nos arts. 4º e 30 da Lei nº 8.401, de 1992, com a redação dada pelo art. 7º desta lei.

Art. 12. É estimado o montante da renúncia fiscal decorrente desta lei no exercício de 1993 em Cr\$ 200.000.000.000,00 (duzentos bilhões de cruzeiros).

Art. 13. O Poder Executivo regulamentará esta lei no prazo de noventa dias.

Art. 14. Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 15. Fica revogado o art. 45 da Lei nº 4.131, de 3 de setembro de 1962.

Brasília, 20 de julho de 1993; 172º da Independência e 105º da República.

ITAMAR FRANCO/ Fernando Henrique Cardoso/Antônio Houaiss