



LÍVIA OLIVEIRA BEZERRA DA COSTA CARPENTIERI

**DE URSOS E FLAMINGOS:
ADRIÁN CAETANO REVISITA HORACIO QUIROGA**

CAMPINAS,

2013



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

LÍVIA OLIVEIRA BEZERRA DA COSTA CARPENTIERI

**DE URSOS E FLAMINGOS:
ADRIÁN CAETANO REVISITA HORACIO QUIROGA**

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Miriam Viviana Gárate

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de mestra em Teoria e
História Literária, na área de Teoria e
Crítica Literária.**

CAMPINAS,

2013

C227d

Carpentieri, Livia Oliveira Bezerra da Costa, 1984-
De ursos e flamingos: Adrián Caetano revisita Horacio
Quiroga / Livia Oliveira Bezerra da Costa Carpentieri. --
Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador : Miriam Viviana Gárate.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Caetano, Israel Adrián. Un oso rojo. 2. Quiroga,
Horacio, 1878-1937. Cuentos de la selva. 3. Literatura
comparada. 4. Literatura argentina. 5. Cinema argentino. I.
Gárate, Miriam, 1960-. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Bears and flamingos: Adrián Caetano revisits Horacio
Quiroga.

Palavras-chave em inglês:

Caetano, Israel Adrián. Un oso rojo.
Quiroga, Horacio, 1878-1937. Cuentos de la selva.
Literature, Comparative.
Argentine literature.
Moving-pictures, Argentine.

Área de concentração: Literatura Geral e Comparada.

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária.

Banca examinadora:

Miriam Viviana Gárate [Orientador]
Jose Alves de Freitas Neto
Fernaó Vitor Pessoa de Almeida Ramos

Data da defesa: 27-02-2013. ←

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

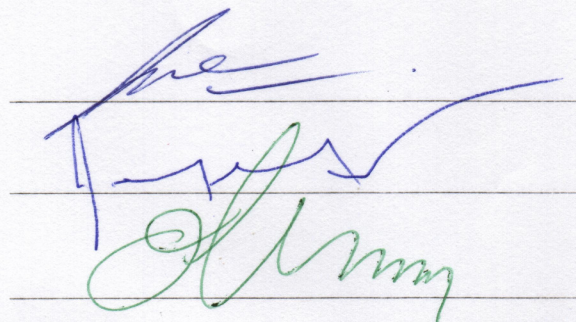
Miriam Viviana Gárate

Jose Alves de Freitas Neto

Fernao Vitor Pessoa de Almeida Ramos

Francisco Foot Hardman

Luci Banks Leite

Three handwritten signatures are present on horizontal lines. The first signature is in blue ink. The second signature is in blue ink. The third signature is in green ink.

IEL/UNICAMP
2013

AGRADECIMENTOS

À Miriam, pela paciência e pelas valiosas orientações.

Aos professores José Alves de Freitas Neto e Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos, pela presença tanto na banca de qualificação como de defesa, pelas leituras atentas e importantes contribuições.

À minha família, pelo apoio constante.

Ao Edmar e à Regina, pelas discussões.

Ao meu esposo Rafael, por estar presente em todos os momentos.

RESUMO

O filme *Un Oso Rojo*, do diretor Israel Adrián Caetano, utiliza em seu roteiro a fábula “Las medias de los flamencos”, de Horacio Quiroga, texto que integra a coletânea infanto-juvenil *Cuentos de la selva*. O protagonista e o enredo do conto são relacionados na obra cinematográfica em várias cenas. Isso permite estabelecer uma comparação entre as relações sociais retratadas nas duas obras, de modo realista no filme, e de forma alegórica no conto. A proposta deste trabalho é analisar como as duas obras artísticas dialogam.

Palavras-chave: literatura, cinema, literatura comparada, literatura argentina, cinema argentino, história argentina.

ABSTRACT

The film *Un Oso Rojo*, directed by Israel Adrián Caetano, mentions the fable “Las medias de los flamencos”, written by Horacio Quiroga, which integrates the juvenil colection “Cuentos de los flamencos”, in its script. The main character of the film and the story of the fable are connected in several scenes of the movie. This allows a comparison between the social relationships portrayed in the two works, realistically in the film and allegorically in the fable. The purpose of this paper is to analyze how the two art works dialogue.

Key-words: literature, cinema, comparative literature, Argentine literature, Argentine cinema, Argentine history.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
1. Algumas coordenadas: “El Nuevo Cine Argentino”	5
1.1. O Nuevo Cine Argentino da Geração de 1960.....	5
1.2. O contexto de produção do NCA dos anos 1990.....	7
1.3. O Nuevo Cine Argentino dos anos 1990.....	10
1.3.1. Os principais expoentes do NCA.....	15
2. Adrián Caetano: “El defensor del pueblo”	21
2.1. <i>Pizza, birra, faso</i> : “¿Tu no dijiste que él sería tu amigo?”	25
2.2. <i>Bolivia</i> : “¿Vos contrata a los extranjeros por dos pesos y no me da trabajo?”	33
2.3. <i>Crónica de una fuga</i> : “Los cobardes siempre andan en patotas”	41
2.4. <i>Francia</i> : “Es que no lo sabes? Nunca vas a ir a Francia”	50
3. <i>Un oso rojo</i> : “Toda la guita es afanada”	57
3.1. Uma descrição minuciosa.....	58
3.2. A violência e o amor são vermelhos.....	75
3.3. A sociedade é azul, branca e vermelha.....	79
3.4. <i>Los regalos</i>	84
4. Outras coordenadas: Argentina 1900-1930.....	89
4.1. O primeiro nacionalismo cultural.....	89
4.2. A irrupção das vanguardas.....	95
4.3. O advento do cinema.....	99
5. Quiroga, o escritor “selvagem”	105
5.1. O tema da selva na produção juvenil.....	112
5.2. Os homens e a natureza selvagem: <i>Cuentos de la selva</i>	117
5.3. Era uma vez... “Las medias de los flamencos”	119
6. Ursos e flamingos: um diálogo entre cinema e literatura.....	127

Considerações finais.....	135
Referências bibliográficas.....	141

INTRODUÇÃO

O filme *Un oso rojo* (2002), do cineasta uruguaio/argentino Israel Adrián Caetano, estabelece um diálogo com o texto “Las medias de los flamencos” (1916), do escritor uruguaio Horacio Quiroga. Uma referência inicial à presença da fábula na trama surge ainda nos créditos, após a indicação dos roteiristas (o próprio diretor, que atuou em parceria com a crítica literária Graciela Speranza). Cita-se, na tela, a presença de “textos de Horacio Quiroga”, especificando-se, em seguida, um deles, “Las medias de los flamencos”.

O objetivo deste trabalho é analisar como o filme de Caetano dialoga com o texto de Quiroga. Ambos têm códigos e registros distintos e estão inseridos em contextos históricos, sociais e culturais diferenciados. No entanto, na obra cinematográfica, o protagonista, o enredo do conto e o livro como objeto material são relacionados em várias cenas. A relação estabelecida evidencia pontos em comum, entre eles o caráter predatório das relações sociais, presente tanto no livro como no filme.

Horacio Quiroga é um escritor uruguaio que consolidou sua carreira literária na Argentina, nas três primeiras décadas do século XX. Tornou-se amplamente conhecido por sua obra realista e regionalista, em que o ambiente da selva de Misiones é o cenário principal. Todavia, sua produção é bastante variada e não se restringe à representação realista. Ela compreende textos fantásticos, literatura infantil e até mesmo roteiros para o cinema.

Quiroga escreveu a coletânea *Cuentos de la selva* com o objetivo de que ela fosse utilizada nas escolas primárias uruguaias. Entretanto, essa obra foi rejeitada na época, pois suas fábulas não apresentavam a estrutura tradicional moralizante típica do gênero, o que gerou muitas críticas. Já o seu segundo livro infantil, *Suelo Natal*, foi adotado como material didático. Sua intenção, ao produzir literatura para crianças, era participar do grande projeto educacional elaborado no início do século XX, no momento de modernização da sociedade rio-platense.

O escritor uruguaio manteve ainda uma relação próxima com o cinema. Utilizou-o como tema em alguns contos, produziu roteiros e escreveu crônicas cinematográficas. Além disso, vários de seus textos foram adaptados para as telas.

A fábula “Las medias de los flamings” narra a forma como os flamings, que originalmente tinham as patas brancas, ficaram com as patas vermelhas, após serem enganados na sua tentativa de alcançar o mesmo *status* das cobras.

As aves vão a uma festa à fantasia promovida por esses répteis. Todavia, sem saber escolher uma roupa adequada, decidem imitar as anfitriãs. Enganadas por um tatu e uma coruja, compram couros de cobra em vez de meias, e, ainda, são advertidas de que não podem parar de dançar, caso contrário, começariam a chorar. No final do evento, as cobras percebem o ultraje e mordem as patas dos flamings até não sobrar nenhum pedaço de meia, deixando-as vermelhas. Para aliviar a dor, essas aves passam a viver na água. Os peixes gracejam delas, pois podem ver a marca da sua transgressão. As aves, como vingança, os comem.

Essa dinâmica predatória retratada alegoricamente no conto, na qual os animais maiores ou mais espertos se aproveitam de outros em condições menos favoráveis, foi transposta para o filme *Un oso rojo*, do diretor Israel Adrián Caetano.

Caetano faz parte do grupo de jovens cineastas que surgiu nos anos noventa do século XX, agrupado pela crítica sob o movimento denominado “Nuevo Cine Argentino” (NCA). A obra de Caetano, de uma forma geral, retrata indivíduos que vivem uma situação de exclusão, lutando para sobreviver em meio à crise econômica, institucional e social que assolou o país nesses anos.

A narrativa se inicia com o protagonista chamado Rubén, apelidado de “El Oso” (urso, em espanhol), em virtude de suas características físicas, envolvido em um assalto, no qual dois policiais são mortos. Depois de sete anos preso, é libertado, mas fracassa nas tentativas de retornar ao convívio social e reaver a sua família.

Ao longo da trama, o personagem principal tenta se reaproximar da filha dando-lhe presentes. O primeiro deles é um urso de pelúcia vermelho, objeto que atuará como representação do pai. Diante dos problemas de aprendizagem da criança, também

lhe compra um exemplar de *Cuentos de la selva*, para ajudar na prática de leitura. O terceiro presente é um porta-retratos com a foto da família, tirada antes de o protagonista ser preso.

Enquanto a narrativa do filme se desenvolve em torno das peripécias de “El Oso” para melhorar sua situação financeira, sua ex-esposa lê a fábula “Las medias de los flamencos”, que integra a coletânea, para a pequena filha. Assim, se estabelece um paralelo entre a dinâmica social que rege as relações sociais das personagens das duas obras.

Mostrar como o filme e o texto dialogam a partir dessa dinâmica social de rivalidade e competição, entre os animais na obra literária e entre os seres humanos na cinematográfica, constitui a proposta deste trabalho.

O primeiro capítulo apresenta o contexto histórico da produção de Caetano, bem como uma breve referência ao surgimento do “Nuevo Cine Argentino” dos anos 1990 e à participação do diretor nesse movimento. No segundo capítulo, nos debruçamos sobre a produção de Caetano, a fim de estabelecer pontos de contato entre os filmes anteriores, posteriores, e a obra em estudo. No terceiro capítulo, realizamos uma descrição minuciosa do filme, a fim de destacar elementos simbólicos que contribuem tanto para a compreensão da narrativa cinematográfica, como para o estudo do diálogo realizado entre filme e fábula, a ser feito no último capítulo.

Nos capítulos quatro e cinco, interrompemos a análise do filme para examinarmos alguns aspectos da obra de Horacio Quiroga, bem como de sua proposta literária, interpretados no contexto da Argentina das primeiras décadas do século XX. Dedicamos atenção especial à produção naturalista-realista do escritor, que compartilha os mesmos temas e ambiente da parte de sua obra destinada ao público infanto-juvenil. Por fim, realizamos uma primeira leitura de “Las medias de los flamencos”, dentro do seu contexto de produção.

O último capítulo traz a análise comparada propriamente dita entre a obra cinematográfica e literária. Pretende-se analisar quais elementos do filme de Caetano constituem um resgate da fábula do escritor uruguaio. Assim, entre a selva quiroguiana

e a Argentina em crise, cinema e literatura dialogam, separados no tempo por quase um século.

1. ALGUMAS COORDENADAS: “EL NUEVO CINE ARGENTINO”

O diretor uruguaio Israel Adrián Caetano faz parte do grupo de jovens cineastas surgido na década de 1990 na Argentina, local para onde se mudou aos doze anos. Esses jovens realizadores, recém-saídos das escolas de cinema do país, provocaram uma renovação no campo cinematográfico argentino, no que diz respeito a aspectos como a linguagem empregada, a temática abordada e a ideologia veiculada por suas obras. Por esse motivo, a crítica optou por reuni-los sob o nome de “Nuevo Cine Argentino” (NCA).

O termo foi anteriormente empregado para designar momentos de renovação da cinematografia argentina. Primeiramente, a crítica atribuiu ao grupo de realizadores surgido nos anos 1960; em seguida, ao cinema militante dos anos 1970 e, por fim, aos cineastas do período da redemocratização dos anos 1980. No entanto, a geração de 1960 é a que mais se aproxima da geração atual em termos de inovações, por isso faremos uma breve referência à sua cinematografia.

1.1. O Nuevo Cine Argentino da Geração de 1960

Para Gonzalo Aguilar¹, os realizadores dos anos 1960 se destacaram pela opção de se distanciar do cinema de espetáculo e eleger a estética realista para elaborar uma crítica social, aspectos que os aproximam da geração atual:

El Nuevo Cine Argentino es fruto de un período en el que cobra forma la modernidad cinematográfica, y las obras permiten un acercamiento a la realidad de aquel tiempo. Esa postura generacional comprendía merecidos cargos al cine anterior y lineamientos teóricos y temáticos para el cine del futuro².

¹ AGUILAR, Gonzalo. “Nuevos cines argentinos”: o retorno do diferente. In: MIRANDA, Priscilla do Rosário de; NUÑEZ, Fabián. **Do novo ao novo Cinema Argentino: birra, crise e poesia**. Catálogo da Mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil: em São Paulo, de 19 de agosto a 6 de setembro de 2009; em Brasília, de 8 a 27 de setembro de 2009; e no Rio de Janeiro, de 15 de setembro a 4 de outubro de 2009, p. 25.

² MARANGHELLO, César. **Breve historia del cine argentino**. Barcelona: Laertes, 2005, p. 164.

Assim, esses diretores foram bastante influenciados por cineastas da década anterior, dando continuidade ao diálogo que seus antecessores realizaram com o campo literário. Nos anos 1950, Leopoldo Torres Nilson produziu roteiros baseados em textos de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Beatriz Guido, enquanto Fernando Ayala realizou parcerias com David Viñas.

Nesse sentido, são exemplos do diálogo entre literatura e cinema promovidos nos anos 1960 os filmes *Circe*, de 1964, produzido por Manuel Antin em colaboração com Julio Cortázar, uma adaptação de contos desse último; *Shunko*, lançado em 1960, dirigido por Lautaro Múrua e inspirado no livro homônimo de 1949, do escritor Jorge Washington Ábalos, e *Rio abajo*, lançado em 1959, sob a direção de Enrique Dawi, filme baseado também em livro homônimo de 1955, de Liborio Justo.

Segundo classificação de Aguilar³, há duas vertentes principais seguidas por esses diretores, cada uma delas representadas por filmes emblemáticos: a voltada para a crítica social, pela qual optaram Lautaro Marúa (*Shunko*, 1960); Fernando Birri (*Los inundados*, 1961), José Martínez Suárez (*Dar la cara*, 1962), Enrique Dawi (*Rio abajo*, 1959) e Leonardo Favio (*Crónica de un niño solo*, 1964), e a vertente intimista, representada por Manuel Antin (*Circe*, 1963), David Kohon (*Tres veces Ana*, 1961), Rodolfo Kuhn (*Los jóvenes viejos*, 1961) e Mario Soffici (*Rosaura a las diez*, 1958).

A qualidade dessas obras não foi suficiente para manter os cineastas em atividade. Muitos foram os obstáculos enfrentados por essa geração, os quais tornaram inviáveis uma continuidade de sua produção. Dentre eles, destacam-se a censura do período e as dificuldades impostas pelo “Instituto de Cinema”, criado em 1957.

O órgão oficial era responsável pela seleção dos filmes a receberem financiamento e também pela distribuição. Todavia, o Instituto tinha como política selecionar principalmente obras que, dentro de uma estética mais conservadora, teriam

³ AGUILAR, Op. cit., p. 25.

maior viabilidade comercial. Assim, muitas produções importantes deixaram de receber financiamento⁴.

Os diretores tentaram se manter de forma independente. Contudo, os poucos que conseguiram dar continuidade à sua produção tiveram de se submeter às exigências políticas do momento. Então, passaram a fazer filmes de viés nacionalista, como a obra *Martín Fierro*, de 1968, dirigida por Leopoldo Torres Nilsson⁵.

Destaca-se na produção de fim de década o filme de Hugo Santiago, lançado em 1969, *Invasión*, que contou com a participação de Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares na elaboração do roteiro. Um filme crítico e repleto de simbolismos, única forma possível de expressão em meio à intensa censura e repressão do regime autoritário vigente.

1.2. O contexto de produção do NCA dos anos 1990

O “Nuevo Cine Argentino” se consolidou em fins dos anos 1990 e início do século XXI, em meio a uma crise econômica, social e institucional. A crise nacional abalou os alicerces da sociedade argentina e gerou um clima de frustração e apatia entre a população. Essas transformações se refletiram na produção da época, em especial na obra de Israel Adrián Caetano.

Tal crise está relacionada com o plano de governo de Carlos Menem (1989-1999). Ao assumir o poder em 1989, o presidente realizou um programa de reforma estatal, a fim de conter as sucessivas altas de inflação e crises cambiais causadas pelos

⁴ NUÑEZ, Fabián. Do novo ao novo Cinema: um país em dois momentos. In: MIRANDA, Priscilla do Rosário de; NUÑEZ, Fabián. **Do novo ao novo Cinema Argentino: birra, crise e poesia**. Catálogo da Mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil: em São Paulo, de 19 de agosto a 6 de setembro de 2009; em Brasília, de 8 a 27 de setembro de 2009; e no Rio de Janeiro, de 15 de setembro a 4 de outubro de 2009.

⁵ AGUILAR, Gonzalo. “Nuevos cines argentinos”: o retorno do diferente. In: MIRANDA, Priscilla do Rosário de; NUÑEZ, Fabián. **Do novo ao novo Cinema Argentino: birra, crise e poesia**. Catálogo da Mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil: em São Paulo, de 19 de agosto a 6 de setembro de 2009; em Brasília, de 8 a 27 de setembro de 2009; e no Rio de Janeiro, de 15 de setembro a 4 de outubro de 2009, p. 25. p. 35

governos anteriores que fragilizavam a economia. Segundo Nogueira Júnior, “a Argentina foi transformada em uma espécie de laboratório⁶, para as doutrinas e políticas econômicas preconizadas pelo chamado Consenso de Washington⁷”. Dentre as medidas adotadas pelo novo governo, destaca-se:

(...) a privatização das empresas públicas prestadoras de serviços públicos, motivada pela carência de pessoal e recursos para gerenciar os serviços públicos. Foi realizada uma reestruturação do setor público e também a privatização de um grande número de entidades estatais, através de concessões e licenças em longo prazo. O programa incluiu a revogação de restrições ao investimento estrangeiro e estabeleceu diversas garantias para os investidores⁸.

Para fortalecer a moeda argentina, o ministro da economia Domingo Cavallo propôs a adoção do modelo *currency board*, com base na Lei da Convertibilidade – Lei n. 23.928, de 27/3/1991, que promovia a paridade do peso argentino ao dólar americano, fixando a taxa de câmbio de um para um. As principais características desse modelo foram:

a) a fixação da taxa de câmbio em relação ao dólar (ou alguma outra moeda de credibilidade internacional); b) a conversibilidade, que é a eliminação de restrições à transformação de moeda nacional em moeda estrangeira e vice-versa; e c) a definição de um “lastro” para a moeda nacional (uma regra que

⁶ O consenso de Washington, firmado após as eleições de Reagan e Thatcher, “diz respeito diretamente à economia do mundo, abrangendo tanto a produção global como o mercado mundial de bens, serviços e finanças, e tem como fundamento o mercado livre, restrições legais às regulações estatais, privatização, controle inflacionário, redução do déficit público, cortes de despesas no campo social, incentivo às exportações, e, particularmente, a concentração, de um lado, do poder de mercado das corporações multinacionais e, de outro, do poder financeiro pelos bancos transnacionais”. In: SILVA, Tadeu Dix; DANTAS, Alexandre; TOLEDO, Maria Clara Veronesi. A violência e a criminalidade na sala de estar. **Revista Brasileira de Ciências Criminais**, v. 13, n. 57, São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, nov./dez. 2005, p. 254-255.

⁷ JÚNIOR, Pedro Nogueira Batista. Argentina: uma crise paradigmática. **Revista do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo**, v. 16, n. 44, São Paulo, jan./abr. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142002000100006&script=sci_arttext>. Acesso em: 8 jun. 2009.

⁸ LIMA, Thaís Sundfeld. A posição do Brasil perante a regulamentação internacional de investimentos estrangeiros: estudo de caso da situação da Argentina no ICSID e comparação com a posição brasileira. **Âmbito Jurídico**, Rio Grande, XI, n. 55, jul. 2008. Disponível em: <http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=4874>. Acesso em: 30 nov. 2012.

subordina a emissão de passivos monetários à existência de reservas em dólares)⁹.

Todavia, a euforia argentina da paridade peso/dólar não durou muito tempo. O fortalecimento da moeda prejudicou as exportações do país. Estas não resistiram às crises no leste da Ásia, em 1997, e na Rússia, em 1998, que frearam a onda de investimentos globais. No fim da década, a economia argentina entrou em recessão. Bancos privados e estatais faliram, poupanças foram retidas, a indústria e o comércio entraram em crise, benefícios sociais foram cortados, o desemprego e subemprego aumentaram:

Em dez anos, a política neoliberal do presidente Menem, durante a década de 1990, desarticulou as redes sociais e aprisionou a economia num regime de conversibilidade que levou ao extremo suas consequências mais perversas, já que, por baixo daquela ficção de estabilidade, a base econômica industrial, de energia e agropecuária se empobrecia e destruía. Tanta corrupção e ineficácia da administração pública acabaram com os pilares públicos de educação, saúde, leis trabalhistas e garantias sociais que sustentavam a classe média ilustrada¹⁰.

Em 1999, assumiu um presidente da oposição, Fernando de La Rúa. Em seu mandato, a economia entrou em recessão. Como tentativa de reverter o processo, convocou-se o ministro Domingos Cavallo, que, em vão, tentou conter os danos provocados pelo modelo que adotou no governo anterior:

Ao longo de 2001, cresceu a desconfiança em relação ao sistema financeiro argentino. Como se podia prever, a recessão prolongada gerou inadimplência dos devedores privados e queda na qualidade dos ativos bancários, abalada também pelas já referidas dificuldades de pagamento do setor público. A desconfiança levou a saques de depósitos e aplicações e à fuga de capitais para o exterior. Essa última foi facilitada, evidentemente, pela livre conversibilidade da moeda. É provável que os próprios bancos, especialmente os estrangeiros, tenham servido de conduto para a fuga de capitais e até remetido recursos próprios para o exterior. Uma corrida bancária em novembro acabou levando o governo a bloquear os depósitos do público, uma das últimas medidas do governo De la Rúa. Essa decisão não só destruiu a confiança no sistema bancário, como acabou sendo um dos principais estopins de uma crise política

⁹ JUNIOR, Pedro Nogueira Batista. Op. cit. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142002000100006&script=sci_arttext>. Acesso em: 8 jun. 2009.

¹⁰ MOLFETTA, Andrea. Cinema Argentino: a representação reativada (1990-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Org.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2008, p. 178.

que levaria ao fim prematuro do governo, dois anos antes do final do mandato para o qual fora eleito¹¹.

Em dezembro desse ano, a crise econômica se agravou. O presidente declarou estado de sítio. Manifestantes populares foram às ruas carregando panelas, protestando contra as medidas civis e econômicas do governo. Esse movimento ficou conhecido como panelaço e provocou a renúncia do ministro Domingos Cavallo. Declarou-se a moratória da dívida externa e, em apenas doze dias, cinco presidentes se revezaram no poder.

Em 2002, o presidente Duhalde assumiu a presidência e se encarregou de estabilizar a situação da moeda argentina e conter a crise econômica, política e social que herdou do governo Menem e De La Rúa.

Esse quadro instável, em vez de abalar o panorama cinematográfico, serviu de motivação para os jovens diretores do período. Em meados do governo Menem, os cineastas começaram a reivindicar leis de protecionismo à atividade cinematográfica, dentre outras medidas de incentivo a essa arte. No próximo tópico, apresentaremos algumas das inovações que propiciaram o desenvolvimento extraordinário do cinema na argentina nesse período.

1.3. O Nuevo Cine Argentino dos anos 1990

Na segunda metade dos anos 1990 surge na Argentina um grupo de jovens realizadores que busca renovar a linguagem cinematográfica e produzir um cinema independente das exigências econômicas e estatais. Esses diretores, recém-saídos das escolas de cinema, foram agrupados pela crítica sob a denominação de “Nuevo Cine Argentino”.

¹¹ JUNIOR, Pedro Nogueira Batista. Op. cit. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142002000100006&script=sci_arttext>. Acesso em: 8 jun. 2009.

Todavía, tal atribuição não deixa de ser problemática, pois a produção do período apresentava estéticas e temáticas distintas. Os diretores também não reconheciam a existência de um projeto em comum. Como cita Di Tella: “O chamado Novo Cinema Argentino é o mesmo do qual todo mundo vai te dizer que não faz parte¹²”.

No entanto, apesar da heterogeneidade, esses diretores se consolidaram dentro do mesmo contexto cultural e de produção. Segundo Aguilar, esses fatores são tão relevantes quanto a uniformização de critérios estéticos para se falar do surgimento de um “nuevo régimen criativo”:

El cine no es solo hecho de imágenes, sino que forman parte de él organismos institucionales y fundaciones, productores y trabajadores, escuelas de cine y festivales, críticos y espectadores. Ninguno de esos hechos es exterior al filme como fenómeno artístico, cultural o industrial. (...) Por eso, si bien es cierto que hay profundas diferencias de poéticas en el nuevo cine, desde otras perspectivas es absolutamente justificable señalar que, con las películas de los últimos años se constituyó un nuevo régimen creativo que puede denominarse, sin vacilaciones, *nuevo cine argentino*¹³.

Dentre os fatores que contribuíram para o surgimento de uma cinematografia renovadora na Argentina nos anos 1990, destacam-se: a consolidação de uma área acadêmica especializada para a formação do grande número de estudantes interessados no meio cinematográfico; o aparecimento de novas possibilidades de produção; a sanção da nova “ley de cine”; a paridade peso-dólar do governo Menem, a reativação do “Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata”, o surgimento do “Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independiente” (BAFICI), e, por fim, a emergência de uma nova crítica.

A fundação de escolas de cinema de qualidade na Argentina foi um fator importante na formação de muitos realizadores¹⁴. No âmbito estatal, merecem destaque os cursos oferecidos pelo Instituto Nacional del Cine (INCAA), no qual se formaram as

¹² URBAN, Rafael. Entrevista: Andrés Di Tella – O festival dos sonhos. **Juliette Revista de Cinema, Curitiba**, n. 005, p. 13-19, mar. 2009.

¹³ AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos**: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006, p. 15.

¹⁴ MOLFETTA, Op. cit., p. 181.

cineastas Lucrecia Martel e Albertina Carri, e a Escuela Nacional de Realización y Experimentación (ENERC).

Na esfera privada, um dos cursos mais importantes é o oferecido pela Fundação Universidade do Cinema (FUC), que se encontra sob a direção de Manuel Antín, forte representante da geração de 1960, à qual se fez referência anteriormente. Nessa instituição graduaram-se outros dois realizadores bem-sucedidos do NCA, Bruno Stagnaro e Pablo Trapero.

Outro fator importante foi a participação desses diretores estreantes na elaboração da nova “ley de cine”, situação oposta à ocorrida nos anos 1950. A Lei n. 27.377¹⁵, de “Fomento e Regulación de la Actividad Cinematográfica”, aprovada entre 1994 e 1995, apoiou a produção por meio de subsídios, concursos e programas de ação. Ela representou um aumento em cinco vezes dos recursos destinados pelo Estado para a produção cinematográfica. Foram criados, assim, novos impostos sobre os filmes vendidos, alugados e exibidos na televisão, que, somados às taxas sobre os ingressos vendidos, contribuíram de forma considerável para o aumento dos fundos de produção¹⁶. Essas mudanças na legislação afetaram diretamente o INCAA, que passou a ter uma participação mais efetiva no financiamento e distribuição das obras dos diretores.

No âmbito econômico, o regime de conversibilidade adotado no governo de Carlos Menem, ou seja, a paridade peso-dólar, pode ser considerado fator fundamental para surgimento de um cinema argentino de caráter independente. A medida barateou o preço dos aparelhos digitais importados, como câmeras de vídeo e outras tecnologias, tornando possível sua difusão nas escolas de cinema, produtoras e entre realizadores independentes¹⁷.

Como quarto fator, cabe mencionar a importância da difusão dos festivais nessa década, como o “Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata”, extinto

¹⁵ MARANGHELLO, César. **Breve historia del cine argentino**. Barcelona: Laertes, 2005, p. 257.

¹⁶ CAMPERO, Ricardo Agustín. **Nuevo Cine Argentino**: de Rapado a Histórias extraordinárias. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009, p. 29.

¹⁷ MOLFETTA, Op. cit., p. 180-181.

desde 1970, e o “Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independiente”(BAFICI). Esses dois eventos propiciaram um encontro entre o cinema nacional e internacional, além de lançarem os filmes fundamentais para o desenvolvimento do novo cinema argentino independente¹⁸. O Festival de Mar del Plata exibiu, pela primeira vez, *Pizza, birra, faso*, de Adrián Caetano e Bruno Stagnaro; *Buenos Aires viceversa*, de Alejandro Agresti, e o filme coletivo *Mala época*. No festival de Buenos Aires, estrearam *Mundo grúa*, de Pablo Trapero; *Esperando al Mesías*, de Daniel Burman; *76 89 03*, de Cristian Bernard y Flavio Nardini, e *Silvia Prieto*, de Martín Rejtman.

O BAFICI, em especial, se tornou também responsável pela formação de um público para o novo cinema e pelo contato entre os jovens produtores independentes, nacionais e internacionais. Durante o festival são realizados eventos de promoção do cinema nacional, tais como seminários, mostras e lançamentos de livros, que põem em contato os diretores e agentes financiadores internacionais, uma das fontes principais de captação de recursos para muitos filmes independentes do período¹⁹.

A reativação da crítica nesses anos foi um fator fundamental para a divulgação dos filmes e para a criação da ideia de um novo movimento de cineastas:

Diego Lerer y Marcelo Panozzo desde *Clarín*, Diego Battle desde *La Nación* y Luciano Monteagudo y Horacio Bernardes desde *Página/12* acompañaron el fenómeno e hicieron entrevistas, balances y críticas que ayudaron a instalar la idea de la aparición de una nueva generación (directores muy jóvenes lograban con su primera película la portada de *Clarín Espectáculos*, como es el caso de Celina Murga o Pablo Trapero²⁰.

À diferença do primeiro crescimento da crítica, que se deu em fins dos anos 1950, nos anos 1990 esse ramo se diversificou. Assim, desenvolveu-se na universidade, com os estudos críticos sobre cinema, relacionando-se mais ao estudo histórico. Voltam-se para a crítica de “cine” a Universidad de Cine e a Universidad de Buenos Aires, com a Facultad de Filosofía y Letras, em que há também o Centro Cultural “Ricardo Rojas”,

¹⁸ BERNARDES, Horacio; LERER, Diego; WOLF, Sergio. **El Nuevo Cine Argentino**: temas, autores y estilos de una renovación. Buenos Aires: Tatanka, 2002, p. 21.

¹⁹ MOLFETTA, Op. cit., p. 182-183.

²⁰ AGUILAR, Op. cit., p. 216.

que conta com a participação de Fernando Peña, Andrés Denegri y Sergio Wolf. Este compilou o livro *Cine argentino, la otra historia* (1993), que conta com o trabalho de vários estudiosos da época. Dessas pesquisas acadêmicas, resultou também o livro *Cine Argentino*, coordenado por Claudio España.

Nesse período, as revistas de cinema também se difundiram. Muitas delas, como *El Amante/Cine* e *Haciendo cine*, conseguiram se firmar no mercado e continuam em atividade. Alguns dos críticos que escrevem para essas revistas e para os jornais também tiveram uma participação efetiva na organização dos festivais. Como Eduardo Antin (*El Amante/Cine*), que participou de quatro edições do BAFICI, sendo substituído em seguida por Martín Peña. Este fundou, junto com Sérgio Wolf (Film) e Paula Félix-Didier, a revista *Film*²¹.

Dentre as publicações mais significativas desse momento, destaca-se, no meio impresso, a revista *El Amante/Cine*, cuja primeira edição data de 1991, e foi dirigida por Eduardo Antin (Quintín), Flavia de la Fuente e Gustavo Noriega. Em contraposição a esta, surge a revista *Film*, também em 1991, sob a direção de Fernando Martín Peña, Paula Félix-Didier e Sergio Wolf. A partir de 1996 esse campo ganha maior extensão com as revistas *Haciendo cine*, dirigida por Hernán Gerschuny, César Pucci e Pablo Udenio, e *Kilómetro 111*, organizada por Emilio Bernini, Domin Choi, Mariano Dupont, Fernando Lavalle y Ernesto Pontifex, dentre outros. No meio digital, temos as revistas *Otrocampo*, sob a direção de Fernando Lavalle, e *Cineismo*, sob a coordenação de Guillermo Ravaschino. Quanto à crítica cinematográfica realizada em meios massivos, cabe mencionar os jornais de grande circulação, em especial *Clarín*, *La Nación*, *Página/12*, bem como os comentários de Sergio Wolf e Ángel Farreta em *Perfil*, segundo assinala Campero²².

À diferença das gerações anteriores, esses cineastas participaram da criação de medidas para proteger o cinema e se beneficiaram de outras transformações do

²¹ Ibid., p. 217.

²² CAMPERO, Op. cit., p. 28.

momento²³, conseguindo, assim, dar continuidade à sua obra e conquistar reconhecimento internacional.

1.3.1. Os principais expoentes do NCA

O manifesto “Augustín Tosco²⁴”, publicado pelo jovem Caetano em 1995, na revista *El Amante/Cine*, apresenta uma síntese da proposta da cinematografia dessa geração. Com o subtítulo “En contra del llamado cine argentino y a favor del pueblo y el cine propiamente dicho”²⁵, o texto faz uma crítica ao estado de “marasmo” em que se encontrava o cinema produzido na argentina.

Sem citar nomes ou épocas, o diretor uruguaio condena o caráter massificante e demagogo das produções que o precedem. Denuncia também a crítica, que avaliava positivamente os filmes realizados dentro dos moldes considerados pelo mercado estrangeiro como um reflexo da “identidade” argentina. Estes não refletiam uma preocupação com a autenticidade ou qualidade. Por esse motivo, para Caetano, os filmes nacionais poderiam ser considerados “produtos destinados à exportação”. Com base nesses argumentos, ele conclama os colegas de profissão a realizar uma mudança no quadro do cinema nacional e combater a demagogia característica dos filmes da década anterior:

Nuestra postura es política ante el peligroso mensaje que entrelineas se desliza desde la pantalla. Hacer cine es nuestra meta inmediata. Relatar desde la pasión por la imagen, desde el academicismo del montaje. Nuestro cine es subversivo. Buscamos subvertir los valores que dominan al espectador argentino. Preferimos la honestidad, la austeridad, la simplicidad. Pedimos la cabeza de los pomposos, hipócritas y cipayos, como si el cine fuera patrimonio de alguien o algún país. Cine argentino for export. Actitud cómplice con el imperialismo cultural. (...) Quebrems esta situación. Destapemos la falacia. Digamos que el cine extranjero es masivamente visto gracias a la ayuda de la obsecuencia del

²³ MOLFETTA, Op. cit.

²⁴ Augustín Tosco foi um importante líder sindical da década de 1960, filiado ao partido comunista. O revolucionário participou do movimento popular “Cordobazo”, organizado contra o governo do presidente Organía em 1969. Caetano torna a se referir a tal personagem histórica na série televisiva *Tumberos* (2002).

²⁵ CAETANO, Israel Adrián. Agustín Tosco Propaganda. *El Amante*, ano 4, n. 41, Buenos Aires: Tatanka, jul. 1995, p. 50.

sistema cinematográfico argentino. Más de lo mismo pero peor. Y no estamos en contra del cine extranjero. Pero si del cine extranjerizante. Y más del cine extranjerizante argentino²⁶.

Sobre o aspecto “extranjerizante” do cinema produzido no período, Schwarzböck comenta:

La acusación de ser extranjerizante, que desde la vuelta a la democracia solía hacerse *sotto voce* al cine argentino (en la época se decía “*for export*” a esa cualidad), se debía no a que transmitiera los valores de otras culturas como mejores que los nacionales, sino a que construía una imagen de la argentinidad sobre la base de aquellos valores nacionales que los extranjeros consideran interesantes por resultarles exóticos. De ahí la apelación al realismo mágico – que tan poco tiene que ver con la literatura argentina –, al tango o a la memoria de la represión (o todas las combinaciones posibles de estos elementos) para poder ganar premios en el circuito de los festivales²⁷.

Assim, segundo Caetano, essa mudança se tornaria possível mediante a adoção de uma postura profissional. Alega que, mais do que o sucesso de público, garantido pelos prêmios dos festivais, os realizadores deveriam se preocupar em produzir obras “transparentes”, verdadeiras. Esse compromisso com o espectador garantiria filmes de qualidade, tornando-os populares.

Em *Pizza, birra, faso*, os ideais de Caetano se concretizaram e ele se tornou um dos principais integrantes de uma nova geração de cineastas. Os padrões estabelecidos pela nova leva de produções, como o realismo das atuações, a qualidade dos roteiros, do som e da produção, se tornaram os novos parâmetros de escolha pelo público.

Vários filmes surgidos no início dos anos 1990 já apresentavam elementos inovadores que seriam incorporados e aperfeiçoados pela geração da segunda metade dessa década. Nesse sentido, podemos citar como antecessores do NCA o filme *Rapado*, de 1991, dirigido por Martín Rejtman; *Picado fino*, lançado em 1993, de Esteban Sapir, e os filmes de Raúl Perrone, em especial *Lábios de churrasco*, de 1994.

²⁶ CAETANO, Op. cit., p. 50.

²⁷ SCHWARZBÖCK, Silvia. **Estudio Crítico sobre Un Oso Rojo**: entrevista a Israel Adrián Caetano. Buenos Aires: Picnic Editorial: Paula Socolovsky, 2009, p. 22.

Essas produções apresentam pela primeira vez a juventude como protagonista. A linguagem empregada também é inovadora, pois se aproxima da fala coloquial, acentuando a impressão realista característica desse movimento cinematográfico. As histórias narradas são simples e curtas, exploram o cotidiano das personagens ou algum conflito pessoal. Assim, não objetivam transmitir uma moral, apresentar uma conclusão ou resolução dos problemas das personagens.

Esses primeiros filmes foram realizados de forma independente e demonstram uma forte influência da estética documental, tais como o uso frequente de câmera na mão, composição áspera da imagem, iluminação natural e a presença de atores não profissionais.

Alguns dos principais expoentes do “Nuevo Cine”, como Israel Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Daniel Burmann, foram lançados com o filme *Historias breves*, de 1995. O filme reunia um conjunto de oito curtas ganhadores do concurso promovido pelo INCAA em 1994. Dentre os filmes vencedores estão *Cuesta abajo*, de Israel Adrián Caetano; *Rey muerto*, de Lucrecia Martel; *Niños envueltos*, de Daniel Burman; *Noches áticas*, de Sandra Gugliotta; *Dónde y como Oliveira perdió a Achala*, de Andrés Tambornino e Ulises Rosell; *Guariso ve, los olvidados*, de Bruno Stagnaro; *Ojos de fuego*, de Pablo Gaggero e Matías Oks e *La ausencia*, de Pablo Ramos e Paula Hernández²⁸.

O segundo momento marcante para a consagração da nova geração foi o “Festival Internacional de Cine de Mar del Plata” de 1997. Neste festival, o filme *Pizza, birra, faso*, dirigido em parceria por dois jovens diretores, que haviam participado de *Historias breves*, Israel Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, recebeu várias premiações, dentre elas “El Premio Especial de Jurado”, concedido ao melhor filme²⁹. O reconhecimento no âmbito nacional e internacional dessa produção consagrou alguns elementos que se tornariam comuns à filmografia posterior.

Em primeiro lugar, a produção conta apenas com estreantes, novos diretores, recém-saídos das escolas de cinema do país, elenco de atores não profissionais e

²⁸ AGUILAR, Op. cit., p. 14.

²⁹ AGUILAR, Op. cit., p. 14.

produtores também inexperientes. Em segundo lugar, o filme apresenta uma história simples, se restringindo a narrar o dia a dia de jovens marginais nas ruas de Buenos Aires. É a partir desse pequeno relato que os diretores expõem as mazelas da Buenos Aires pós-reformas neoliberal do governo Menem e o desamparo a que ficou entregue a juventude do período. A história se baseia em um relato do presente, âmbito temporal comum à filmografia desse período.

O filme apresenta, à semelhança de seus antecessores, uma forte influência do gênero documental. A filmagem é feita com a câmera na mão e a textura das imagens é crua. A opção por uma estética realista é também um traço marcante, que se traduz na atuação naturalista dos atores iniciantes e no uso de uma linguagem mais próxima do registro oral, repleta de gírias locais e termos obscenos. Como afirma Ângela Prysthon³⁰, a proposta do filme é, em linhas gerais, “compor um retrato realista, agressivo e inovador do país”.

Os jovens realizadores dos anos 1990 pretendiam desenvolver um cinema mais autônomo, livre das influências estrangeiras, interesse manifestado por Caetano em seu texto de 1995:

No segundo período, que começa com o emblemático *Pizza, Birra, Faso*, de Israel Adrián Caetano e Bruno Stagnaro – um movimento semelhante ao que foi a “Retomada” brasileira, e que, na Argentina, críticos e historiadores classificaram também como “Nuevo Cine” –, o espectador encontrará obras que carregam, sobretudo, esse elemento singular que faz hoje do cinema argentino um cinema tão universal. Mais maduro e livre das influências estéticas europeias, o cinema argentino contemporâneo não procura se enquadrar numa escola. Ele vem, ao contrário, fazendo escola e exercendo forte influência sobre o cinema brasileiro e latino-americano³¹.

Uma grande vitória para a nova geração de cineastas foi dar continuidade a sua produção, uma dificuldade enfrentada, como vimos, pelos movimentos de

³⁰ PRYSTHON, Angela. O Cinema Argentino no contexto do cinema mundial contemporâneo. In: MIRANDA, Priscilla do Rosário de; NÚÑEZ, Fabián. **Do novo ao novo Cinema Argentino: birra, crise e poesia**. Catálogo da Mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil: em São Paulo, de 19 de agosto a 6 de setembro de 2009; em Brasília, de 8 a 27 de setembro de 2009; e no Rio de Janeiro, de 15 de setembro a 4 de outubro de 2009, p. 15-16.

³¹ MIRANDA, Op. cit., p. 9.

renovação anteriores. Dentre os diretores da nova geração, destacamos: Israel Adrián Caetano, Pablo Trapero e Lucrecia Martel.

Caetano expõe em sua obra uma sociedade em decadência e revela a fragilidade dos laços sociais. Seguem essa linha os filmes *Pizza, birra, faso* (1997); *Bolívia* (2002); *Un oso rojo* (2002); *Crónica de una fuga* (2006), *Francia* (2009) e as minisséries *Tumberos* (2002) e *Disputas* (2003).

Trapero faz uma crítica ao universo do trabalho e às instituições sociais, mostrando a impotência do indivíduo diante do mundo moderno, visão compartilhada por Caetano. Destacam-se os filmes *Mundo grúa* (1999); *El bonarense* (2002); *Leonera* (2008); *Caranchos* (2010) e, o mais recente, *Elefante blanco* (2012).

Martel, dentro de uma vertente mais intimista, faz uma reflexão sobre o novo papel do indivíduo em um mundo fragmentado, vazio e estagnado. É essa a proposta dos filmes *La ciénaga* (2003); *La niña santa* (2004); e de *La mujer sin cabeza* (2007).

Merecem destaque também as obras de Albertina Carri, pelas inovações trazidas ao gênero documental com *Los rubios* (2003); os filmes que exploram temáticas cotidianas de Daniel Burmann, como *Esperando al mesías* (2000), *El abrazo partido* (2001) e, o mais recente, *Dos hermanos* (2010), dentre outros.

2. ADRIÁN CAETANO: “EL DEFENSOR DEL PUEBLO”

Em sua produção, Caetano se dedicou a compor retratos sociais isentos de idealismo, evitando transformar suas personagens em representantes da pobreza ou das mazelas sociais terceiro-mundistas, vertente cultivada pelo cinema latino-americano. A crítica às instituições e às relações sociais é um tema recorrente em sua obra e o motivo pelo qual é aclamada pela crítica.

Nascido em Montevideo, no ano de 1969, Israel Adrián Caetano¹ mudou-se para Buenos Aires aos doze anos. Em 1985, se estabeleceu em Córdoba, onde estudou roteiro. Nesse período, produziu os primeiros vídeos amadores e alguns curtas. De volta à capital argentina após dez anos, estudou direção na “Sociedad de relaciones culturales con la URSS” (SARCU). É autor de cinco longas-metragens, com um sexto em andamento, vários curtas e médias-metragens, além de importantes trabalhos televisivos.

As primeiras gravações realizadas por Caetano foram feitas em formato de vídeo e circularam apenas entre amigos, como *Visite Carlos Paz* (1992) e *Calafate* (1993), duas crônicas policiais que culminam em tragédia², como a maior parte da produção do diretor. Um curta foi também o responsável por seu lançamento no circuito cinematográfico nacional. *Cuesta abajo* (1994) narra a estranheza de um caminhoneiro que se encontra perdido, dando voltas na mesma estrada, sem encontrar uma saída. Esse roteiro ganhou o concurso anual de curta-metragens em 35 milímetros promovido pelo INCAA, e fez parte do filme coletivo *Historias breves*, lançado no ano seguinte.

Dentre os médias-metragens estão: *No necesitamos de nadie* (1996-2001), em formato de vídeo; *La expresión del deseo* (1998), que narra a disputa entre mendigos e jovens usuários de drogas pela permanência em uma praça em Buenos; e *La cautiva* (2002), cuja base é o poema homônimo de Esteban Echeverría. Em entrevista a Pablo O.

¹ PEÑA, Fernando Martín. **Generaciones 60/90**: Cine argentino independiente. Buenos Aires: MALBA, 2003, p. 63.

² Ibid., p. 70.

Sholz³, Caetano revelou que sua intenção inicial era realizar uma adaptação do conto “La gallina degollada”, de Horacio Quiroga, de quem é um admirador. Entretanto, por causa dos direitos autorais, percebeu que seria mais fácil, e menos oneroso, trabalhar com a obra de escritores falecidos antes de 1930.

Para a televisão, o diretor filmou um curta para a série “Historias de Argentina en vivo”, que corresponde ao episódio intitulado “Los caballeros de la Quema”, sobre um grupo de rock argentino. Em 2001, realizou a série *Tumberos* (2002), da produtora “Ideas del sur”, um grande sucesso de crítica e de público. *Tumberos* aborda o microcosmo da prisão, visto sob o olhar de um advogado de classe média, Germán Palacios. A minissérie foi ambientada na prisão desativada Caseros, destinada a ser demolida.

O próximo trabalho nesse meio foi *Disputas*, produzida também por “Ideas del sur”, no qual o realizador teve uma experiência totalmente oposta à anterior. A série, ambientada em um bordel, tinha como tema a prostituição. Todavia, Caetano e a produção divergiam quanto à abordagem do tema. O uruguaio planejava transformar a série em comédia, já a produção preferia retratar a prostituição de uma forma sórdida, ou transformá-la em uma comédia de costumes. Para evitar cair em modismos, o diretor abandonou o projeto no segundo capítulo, mas, em razão do contrato assinado, teve de aceitar a permanência do seu nome nos créditos.

O nome “tumberos” foi inspirado em uma gíria carcerária que significa preso. A proposta de Caetano consistia não apenas em retratar a dura vida no cárcere, mas abordá-la como se constituísse uma grande metáfora da vida em sociedade:

Tumberos era, en general, una metáfora grande, una gran metáfora del afuera. En un momento la cárcel era lo mismo que estar afuera. Era un lugar donde no había códigos, en cualquier momento cualquiera te podía traicionar, hasta que aparece El Seco [Alejandro Urdalpilleta], que es un tipo con códigos. La aparición dese personaje es como la aparición de la ley en un mundo sin ley.⁴

³ SCHOLZ, Pablo O. Adrián Caetano: el construtor de tragedias. In: BERNARDES, Horacio; LERER, Diego; WOLF, Sergio. **El Nuevo Cine Argentino**: temas, autores y estilos de una renovación. Buenos Aires: Tatanka, 2002, p. 55.

⁴ SCHWARZBÖCK, Op. cit., p. 79.

A minissérie se constituiu em projeto bastante pessoal, à semelhança de seus filmes, por causa da grande liberdade que teve durante a realização. A confiança da produção no seu trabalho permitiu que exercesse um grande nível de experimentação nunca antes executado na televisão argentina. Caetano optou por inovar na forma narrativa, ao ir além dos limites impostos pelo formato dos trabalhos televisivos. Para isso, produziu *Tumberos* como se fosse um filme:

Yo hice de cuenta que toda la serie era como una película sola y los capítulos como escenas. (...) No sé cómo es la tele. Y aparte, en un punto, nadie sabe cómo es o como tiene que ser la tele. Lo que se sabe es que es un gran negocio y que hay un montón de gente que hace análisis para ver cómo puede ser más grande todavía, pero nadie se preocupa en como narrar⁵.

A abertura do programa da série foi inovadora. Os episódios ora se iniciavam com a apresentação de fragmentos do código penal, que estavam relacionados com o tema do dia, ora com a introdução de títulos que mudavam a cada episódio.

Os sonhos eram bastante recorrentes na narrativa, pois o diretor desejava transmitir a ideia de que “la única verdad es que la cárcel te vuelve loco”⁶. Assim, para indicar que um personagem estava sonhando, Caetano utilizou um recurso singular: a aparição de um cavalo branco em meio à cena.

Havia alterações também na apresentação do nome do diretor, que surgia de formas distintas: “Israel Adrián Caetano”; “Adrián Israel Caetano”, ou simplesmente “Israel Caetano”. Com isso, explica Noriega, ele pretendia recombina “las posibilidades de manera a dejar reflejado un espíritu que se oponía a la repetición y a la redundancia”⁷.

O discurso político também ganhou espaço na minissérie por meio da manifestação de uma ideologia de esquerda pelos presos, que fazem uma revolução para dominar o presídio. Eles hasteiam uma bandeira vermelha e preta no alto da chaminé, com o nome “Augustín Tosco Propaganda” gravado, que, como vimos, foi um

⁵ PEÑA, Op. cit., p. 71.

⁶ Ibid., p. 71.

⁷ NORIEGA, Gustavo. Israel Adrián Caetano/Adrián Israel Caetano. In: PEÑA, Jaime. **Historias extraordinarias**: Nuevo Cine Argentino 1999-2008. Madrid: T& B Editores, 2009, p. 115.

importante líder sindical. Segundo Noriega, tais cores remetem ao sandinismo nicaraguense:

Para la televisión argentina, en el horario prime time, la experiencia de ver una ficción con una simbología de izquierda tan marcada, era una novedad absoluta, casi incomprensible. Los referentes pertenecían a otras décadas (los 70 para Tosco, los 80 para el sandinismo) pero ¿en qué otra cosa que un gesto nostálgico podría resultar un movimiento revolucionario a comienzos del siglo XXI?⁸

A série também trouxe para o meio televisivo a *cumbia*, gênero musical extremamente popular, até então pouco presente nesse meio. Caetano já a havia utilizado para compor a trilha sonora de *Pizza, birra, faso* e *Un oso rojo*. Assim, *Tumberos*, pela estética realista e abordagem crítica, foi o trabalho televisivo que mais se aproximou do universo ficcional retratado por Adrián Caetano em seus filmes.

Ao longo de sua carreira, o diretor uruguaio se manteve fiel à proposta do manifesto de 1995, citado no tópico anterior, defendendo a formação de uma indústria do cinema na argentina. Ele se descreveu como um “trabajador del cine”⁹ e criticou os colegas de profissão que “se dedican a expresar y aprovecharse del dinero público”¹⁰. Revelou, também, ser influenciado pela postura que grandes diretores como John Carpenter, John Ford e Jean-Luc Godard mantiveram diante de sua obra cinematográfica:

Más que su obra, lo que siempre admiré de ellos es cómo se plantaban frente a su obra, a su trabajo. Carpenter tiene una dignidad muy fuerte ante sus películas. Las filma con su nombre pegado al lado del título. Y las defiende a morir. Es un tipo muy intransigente. Respecto de Godard, creo que no hay otro como él. (...) Me parece que es un tipo que interpretó el cine de una manera muy particular. Lo mismo pasa con John Ford. Me gustan sus películas, pero sus influencias sobre todo por cómo se comportan como directores, más que por las películas¹¹.

Como esses cineastas, Caetano produziu uma obra ficcional bastante pessoal. A temática predominante em seus filmes são os dramas cotidianos de personagens extraídas das camadas populares, motivo pelo qual recebeu o título de “defensor de

⁸ NORIEGA, Op. cit., p. 115.

⁹ Ibid., p. 9.

¹⁰ SCHOLZ, Op. cit., p. 66.

¹¹ SCHWARZBÖCK, Op. cit., p. 66.

pueblo¹²” em uma matéria da revista *El Amante/Cine*, publicada em 2002. A esse respeito, o diretor comenta:

En la clase baja hay tantas cosas para contar como en cualquier otra clase social. Es tan interesante un tipo que no puede llegar a fin de mes como uno que puede salvar el mundo en una película yanqui¹³.

A questão social é abordada por Caetano sob um aspecto econômico, por isso os problemas financeiros são os principais motivos dos conflitos desencadeados em suas obras, causando a frustração dos personagens¹⁴:

La cuestión social no la veo como un asunto entre malos y buenos; más bien creo que es un asunto económico. Y en Bolivia, lo mismo: todos los personajes se relacionan de una manera económica y los problemas que tienen son por la plata.¹⁵

Nesse sentido, no seu universo ficcional, as disputas se dão entre membros pertencentes à mesma classe social e giram em torno de questões de poder. A forma como as relações sociais se articulam na obra cinematográfica de Caetano será analisada em detalhes no próximo tópico.

2.1. *Pizza, birra, faso*: “¿Tu no dijiste que él sería tu amigo?”

Pizza, birra, faso (1997) é o primeiro longa-metragem de Caetano, realizado em parceria com Bruno Stagnaro¹⁶. Os jovens diretores se conheceram no lançamento da

¹² “El defensor del pueblo” foi o título de uma matéria feita pela revista *El Amante/Cine* sobre o “año Caetano”, forma como chamaram o ano de 2002, em que o diretor lançou *Bolivia* e *Un oso rojo*.

¹³ TOLEDO, Teresa; SAAD, Nicolás (ed.). *Miradas: el cine argentino de los noventa*. Madrid: Casa de América; AEI, 2000, p. 49.

¹⁴ “El dinero es un elemento central en todas las películas mías, pero lo es porque también es un elemento central en la clase popular. Las preocupaciones de la clase media son otras”. In: SCHWARZBÖCK, Op. cit., p. 78.

¹⁵ TOLEDO, Op. cit., p. 50.

¹⁶ Bruno Stagnaro dirigiu vários curtas anteriores a *Pizza, birra, faso* e, após esse filme, realizou alguns trabalhos televisivos, tal qual *Historia de Argentina en vivo* (2001), uma série de curtas na qual participaram vários diretores do NCA, dentre eles, Israel Adrián Caetano. Os especiais foram filmados em distintas partes do país e mesclavam ficção e documentário. O cineasta também colaborou com o diretor Carlos Galettini na construção do roteiro de *Policía corrupto* (1996), drama sobre um policial corrupto.

coletânea *Historias breves*, pois os seus curtas saíram juntos na primeira edição da coletânea. Os dois compartilhavam o interesse de contar “histórias pequenas, humildes, sensillas, acerca de situaciones cotidianas”¹⁷, a fim de provocar no espectador uma sensação de identificação com a cidade e com as personagens.

Por esse motivo, no início do filme, há várias tomadas de monumentos históricos representativos de Buenos Aires, como o obelisco, planos das largas ruas que compõem o centro da capital portenha e dos arranha-céus. Entretanto, os diretores não se restringem a mostrar apenas a região mais abastada da cidade. Paralelamente à ostentação dos altos prédios, são apresentadas as praças do centro da capital, repletas de desocupados, e mendigos nos sinais de trânsito, entre eles crianças, adolescentes e cadeirantes.

O emprego da câmera na mão para filmar cenas do centro da capital argentina, compostas por breves tomadas, além da opção pela *cumbia* como trilha sonora, música cujo ritmo é bastante acelerado, nos transmitem o ritmo frenético, a velocidade e a efemeridade típicos da modernidade.

Ao mesmo tempo que apresentam o centro econômico do país, os diretores retratam os excluídos da economia capitalista: moradores de rua, mendigos, pedintes e os subempregos decorrentes do processo de globalização, cuja implementação se encontrava no auge naquele período. Neste contexto, propagaram-se as barracas nas quais são vendidos artigos populares variados a preços ínfimos e os catadores de rua. Nesse cenário conturbado, Caetano e Stagnaro introduzem os protagonistas do filme, assim como o universo a que pertencem: o dos excluídos.

O filme teve vários produtores, dentre eles Palo y a la Bolsa/Cine; Cinematografica Producciones e o Festival de Cinema de Rotterdam. Obteve também parte do financiamento com o INCAA, que organizou um concurso para filmes televisivos, no qual *Pizza, birra, faso* ganhou o prêmio de melhor roteiro. O formato adquirido, entretanto, foi o do cinema. Até mesmo a linguagem adotada pelos

¹⁷ TOLEDO, Teresa; SAAD, Nicolás (ed.). **Miradas: el cine argentino de los noventa**. Madrid: Casa de América; AEI, 2000, p. 45.

personagens se distanciava dos padrões adotados pelo meio televisivo. O filme inovou ao trazer as gírias populares para o cinema, como está expresso no título, que se utiliza de palavras coloquiais para transmitir o estilo de vida desses jovens, que se resume a comer *pizza*, beber cerveja (*birra*) e fumar cigarros (*faso*)¹⁸.

O texto é de autoria de Stagnaro e Caetano, que partiram da cena do assalto ao passageiro no táxi, com destino ao aeroporto, para desenvolver o resto da história. Caetano afirmou que o roteiro foi surgindo dia a dia, que não havia nada pronto de antemão. A opção por atores não profissionais para interpretar os protagonistas deu-se dentro de uma proposta que apostava numa maior credibilidade da representação: “Nos parecía que si queríamos hacer un guión de este tipo, con diálogos y personajes que tenían que ser creíbles, dentro de una concepción general de naturalidad, teníamos que trabajar con actores así”¹⁹.

O filme compõe retratos realistas de personagens que vivem no submundo de Buenos Aires, universo pouco representado no cinema argentino até aquele momento. A estética do filme é “suja”, marcada pelas imagens cruas e o uso constante da câmera na mão, elementos que aproximam a obra cinematográfica da estética do cinema documentário. Caetano tornou a trabalhar com alguns dos atores que estrearam neste filme, dentre os quais Héctor Anglada, que interpreta o personagem Córdoba, e Alejandro Pous, intérprete de Megabom. O primeiro atuou em *Bolivia*, no papel de Héctor; o segundo trabalhou em *Un oso rojo*, como Miguel, balconista do bar de Quique.

*Pizza, birra, faso*²⁰ foi aclamado pela crítica, passando a ser considerado o marco de uma nova geração de jovens diretores. Para Quintín, os elementos inovadores

¹⁸ *Birra* e *faso* são termos coloquiais, cujos correspondentes na norma culta seriam, respectivamente: *cerveza* e *cigarillo*.

¹⁹ TOLEDO, Teresa; SAAD, Nicolás (ed.). **Miradas**: el cine argentino de los noventa. Madrid: Casa de América; AEI, 2000, p. 46.

²⁰ *Pizza, birra, faso* recebeu numerosos prêmios em Festivais, dentre os quais estão: o *Premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica* (FIPRESCI), no Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, na Argentina, 1997; o *Coup de Coeur la Mejor Película*, no *Encuentros de Cines de América Latina*, em Toulouse, França, 1998; *Mejor Opera Prima, Mención Especial a la Mejor Película Latino Americana*, no Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay, Montevideo, 1998; *Gran Premio del Jurado, Premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica* (FIPRESCI), no Festival Internacional del Cine de

dessa produção foram o realismo da *mise-en-scène* e a ausência de demagogismo²¹. Já Bernardes²² atribui a originalidade da obra cinematográfica ao uso que faz dos gêneros clássicos. O crítico René Naranjo²³ também teceu muitos elogios ao realismo da obra, assim como ao olhar cúmplice com que os diretores retratam a juventude de Buenos Aires dos anos 1990.

Assim, por ter consagrado esses elementos inovadores, *Pizza, birra, faso* pode ser considerado um divisor de águas entre o cinema dos anos 1980 e a nova leva de diretores que surgia nos anos 1990.

O filme retrata o cotidiano de um grupo de jovens amigos que vive de pequenos furtos em Buenos Aires. Dentre os integrantes estão El Codobés (Héctor Anglada), também apelidado de Córdoba, Pablo (Jorge Sesán), Megabom (Alejandro Pous) e Frula (Walter Díaz). A namorada de Córdoba, Sandra (Pamela Jordán), está grávida, e sofre abuso do pai. Por isso, vive temporariamente com os rapazes em um apartamento abandonado. Todavia, não concorda com o estilo de vida deles, que vagam pela capital portenha, sem rumo, emprego ou responsabilidade. Ela exige que o namorado mude de atitude e passe a ser mais responsável.

Friburgo, Suíça, 1998; *Mejor Película. Mejor Director. Mejor Guión*, no Festival de Cine Latino y Brasileño de Gramado, Brasil, 1998; Premios Cóndor de Plata a la Mejor Película, Mejor Guión Original, Mejor Opera Prima y Mejor Actor Revelación Masculina (Héctor Anglada), pela Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, 1998. O filme participou também nos seguintes festivais: Festival Internacional de Cine de Rotterdam, Holanda, 1998; Festival de Cine Joven de Torino, Itália, 1998; Festival Internacional de Cine de San Sebastián (Made in Spanish), Espanha, 1998; Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, Espanha, 1999. (TOLEDO, Op. cit., p. 202).

²¹ “Hay una ética que recorre la película a la que es difícil identificar como tal. No es que sea difícil verla en el implícito pacto de lealtad entre los protagonistas, pero otro de sus aspectos es más deslumbrante una vez que se los descubre. Se trata de estar a la altura de las circunstancias, de no idealizarlas pero no sentirse sometido a ellas” (Quintín - *El Amante/Cine*). In: Ibid., p. 202.

²² “Una de las mayores originalidades de *Pizza, birra, faso* es su exitosa fusión entre un registro ‘crudo’ y urgente, como de noticiero, y el del policiail clásico, en que la ficción manda y la fatalidad también. Lo notable de Caetano/Stagnaro es la naturalidad con que fusionan y hacen entrecrochar esos registros disímiles, sin imponerlos sobre el relato, sino más bien ‘dejándolos salir’”. (Horacio Bernardes. *Los Inrockuptibles*)²² In: Ibid, p. 203.

²³ “*Pizza, birra, faso* es un retrato sin concesiones de una franja de la juventud de Buenos Aires, al mismo tiempo que un acercamiento cómplice y sin prejuicios a un puñado de marginales que no tienen nada que perder.” In: Ibid, p. 203.

Os rapazes se associam a bandidos mais velhos para realizarem assaltos, pois dependem de suas armas e automóveis. Dessa forma, Córdoba e Pablo fazem parceria com um taxista para assaltar passageiros com destino ao aeroporto. Entretanto, o parceiro reserva para si a maior parte do lucro. Quando os jovens se portavam mal, os maltratava e não lhes pagava, como mostra uma das primeiras sequências do filme. Em meio a uma discussão no trânsito, Córdoba ameaça um taxista com uma arma e atira no pneu de seu carro. Após abandonarem a vítima no acostamento, o comparsa motorista leva o indisciplinado a um terreno baldio para agredi-lo. Por fim, se recusa a pagar os jovens, por causa do mau comportamento deles.

O grupo faz outra parceria malsucedida com Rubén, amigo de Frula, que planeja assaltar um restaurante elegante, frequentado pela alta sociedade. O sócio dispunha, como o taxista, do carro a ser utilizado na fuga e das armas. Em meio à investida, ocorrem contratempos. Havia poucos frequentadores no local, o alarme foi acionado imediatamente e o carro apresenta problemas para dar a partida durante a fuga. Nesse momento, um policial, que ainda não havia sido informado da fuga, se aproxima para interpelá-los. Como não portavam o documento do carro, o oficial pede propina para liberá-los.

No momento da repartição do dinheiro, Rubén reserva para si a maior parte. Os jovens protestam e tentam agredi-lo. O traidor se defende com a arma e zomba dos garotos, que foram usados por ele. Córdoba, inconformado, questiona Frula sobre a natureza do laço que o ligava àquele homem: “¿Tu no dijiste que él sería tu amigo? ¿Sabías que es un gran hijo de puta tu amigo?”.

Ao mesmo tempo que são enganados por bandidos mais velhos e experientes, os jovens se aproveitam de pessoas que estão em uma situação mais desfavorecida do que a deles para levar vantagem. Assim, roubam um deficiente físico, que pede esmolas. Este os denuncia para a polícia. O oficial não os encontra e prende Sandra no lugar deles.

Em outra ocasião, Córdoba, Pablo e Megabom se infiltram em uma fila de desempregados para furtá-los. No entanto, logo são descobertos, e as vítimas os

perseguem para recuperar seus pertences e agredi-los. Em razão da euforia do momento, Pablo tem um ataque de asma, e é conduzido ao hospital para internação. Enquanto o rapaz é tratado, Córdoba e Megabom fazem pequenos furtos no local.

Após serem enganados por Rubén, os rapazes decidem se tornar autônomos e realizar um assalto de porte maior. Para isso, tentam conseguir armas e condução. Córdoba, pressionado por Sandra, havia prometido abandonar a criminalidade. Entretanto, pretende cumprir a promessa somente após essa investida. Utilizaria o dinheiro para se mudar para o Uruguai e lá constituir família.

El Cordobés e Pablo decidem roubar as armas que o taxista lhe emprestava, além do carro. Aproveitariam a ocasião para se vingar dos maus-tratos a que tinham sido submetidos. Assim, encontram o parceiro e revelam interesse em realizar uma nova abordagem. O motorista reclama do desaparecimento dos dois e insulta Córdoba, questionando a paternidade do filho de Sandra. O jovem tenta reagir, mas o amigo o detém.

A vítima desta vez é uma mulher idosa. Em meio ao assalto, Córdoba tenta sufocar o motorista. Este desmaia e o carro para em um bairro residencial. A senhora não se exalta, ao contrário, demonstra estranheza diante da inexperiência dos dois jovens que, desajeitados, não sabem como proceder. Eles lhe explicam que agiam em parceria com o taxista. Por fim, a passageira assume a direção, pois Pablo tem um ataque de asma e o amigo não sabe dirigir. Eles abandonam o motorista no terreno baldio onde costumavam realizar as transações, mas, antes disso, o agridem com pontapés, como este havia feito com Córdoba.

Ao longo da viagem, a passageira se mostrara prestativa diante do problema respiratório do rapaz e lhe emprestara o seu aparelho de asma. Também foi cordial com Córdoba. Reconheceu seu sotaque cordobês e afirmou ser sua conterrânea. Por esses motivos, os rapazes simpatizaram com ela e a conduziram ao aeroporto, ao contrário do que costumavam fazer com as outras vítimas, que eram abandonadas na rodovia, sem roupas ou malas. Entretanto, a mulher que se portara de forma tão solícita, ao se encontrar sozinha, os denuncia à polícia por telefone.

Após essa empreitada, o grupo adquire os meios necessários para realizar um assalto de porte maior e de forma independente. O alvo é uma casa de shows, que haviam visitado na noite anterior. Todavia, nada ocorre conforme o combinado. O segurança da boate descobre o assalto à bilheteria e atira em Córdoba, que, mesmo ferido, consegue fugir com Pablo, levando o dinheiro roubado. Frula também é atingido ao apontar a arma em direção ao policial que estava agredindo Megabom com o cassetete.

Com a ajuda de Pablo, Córdoba chega à barca para encontrar Sandra e lhe entrega o dinheiro do assalto, pedindo que fuja sozinha. A moça compreende, então, que ele não cumpriu a promessa que lhe fez. O pai da criança morre de joelhos, observando a barca ir embora, enquanto a polícia se aproxima para prendê-lo.

Assim, as relações estabelecidas entre as personagens do filme são caracterizadas por uma dinâmica de rivalidade e concorrência, pois predomina a dominação dos indivíduos mais fortes, ou mais espertos, sobre os mais frágeis e menos experientes. Além disso, são recorrentes as situações de traição e vingança.

Os rapazes se associam a homens mais velhos que se aproveitam de sua inexperiência para explorá-los, e acabam fazendo o mesmo com pessoas que se encontram em uma posição mais frágil que a deles. Assim, roubam um deficiente físico, acreditando que o mendigo não poderia lhes fazer mal. Também assaltam os desempregados na fila, fazendo-se passar por um deles e, com isso, correndo poucos riscos de serem identificados.

As personagens do filme são construídas de forma ambígua, pois até mesmo as que aparentemente são frágeis revelam não ter nenhum sentimento de solidariedade com o próximo. A senhora idosa se mostrou prestativa com os rapazes apenas para ganhar sua simpatia; assim que se encontra livre deles, denuncia-os para a polícia.

Tal situação é ainda mais grave dentro do universo marginal, pois há uma denúncia da dissolução dos códigos nesse meio. É o caso do mendigo que entrega os rapazes para a polícia, revelando ser ainda mais perverso do que os ladrões. O delator, não os encontrando, convence a polícia a prender Sandra, que não participou do

incidente. O namorado da garota também não se compadece diante do estado de gravidez dela. Córdoba preferiu que a mãe de seu filho fosse presa em seu lugar, pois sua pena seria maior do que a dela.

Os pactos estabelecidos entre os homens e os rapazes durante os assaltos são facilmente rompidos. O taxista explorava os jovens sob a justificativa de que fornecia o automóvel e as armas. Rubén enganou os rapazes, pois sabia que poderia conter os protestos deles com sua arma e utilizar o carro para fugir da revolta provocada.

Em contrapartida, os quatro amigos, apesar de seu comportamento inconsequente em muitas circunstâncias, demonstram valorizar o laço de amizade que os une. Assim, em meio à confusão do assalto à boate, Megabom arrisca a vida para salvar os amigos. Ao perceber a aproximação de um policial, provoca-o a fim de desviar sua atenção e é violentamente agredido por ele. Frula, em vez de fugir com os dois companheiros no momento da apreensão, atira no policial que estava atacando o amigo e termina recebendo um tiro. Pablo, em vez de fugir, ajuda Córdoba a ir ao encontro de Sandra, e, por isso, é preso pela polícia.

A violência é também uma constante na obra cinematográfica. Os assaltos se dão de forma violenta, em meio a impropérios e ameaças de morte. De maneira semelhante, as personagens se relacionam de forma agressiva. Córdoba e Frula zombam do mendigo que assaltam e o humilham por ser deficiente. O assaltado é igualmente agressivo ao punir outra pessoa pelo crime do qual foi vítima. O taxista com o qual os rapazes se associam também os desrespeita. Além de agredir Córdoba com pontapés e de se recusar a pagar-lhes, humilha-os e questiona a verdadeira paternidade do filho do jovem infrator. Rubén também desrespeita o grupo, e zomba deles, por terem sido enganados.

Nesse sentido, o filme, por meio do relato do dia a dia de jovens infratores, denuncia um fenômeno comum a esse grupo social: a falência das lógicas solidárias entre os indivíduos que estão à margem. Da mesma forma que os protagonistas são frequentemente enganados por criminosos mais experientes, se aproveitam de pessoas

em posição mais frágil. Portanto, demonstra-se a fragilidade dos pactos, facilmente rompidos.

2.2. *Bolivia*: “¿Vos contrata a los extranjeros por dos pesos y no me da trabajo?”

*Bolivia*²⁴ narra a história do boliviano Freddy, que migra para a Argentina em busca de melhorar sua condição de vida e a de sua família. O enredo teve como ponto de partida o conto escrito pela esposa de Caetano, Romina Lanfrachini, que aborda o romance entre uma garçonete e um empregado de um bar. Na adaptação para o cinema, foram concedidas a esses personagens as nacionalidades paraguaia e boliviana, respectivamente, e o enlace amoroso do casal passou para segundo plano, a fim de ceder espaço ao tema do preconceito sofrido por imigrantes latino-americanos nos países vizinhos.

O filme foi produzido de forma independente. O diretor uruguaio aproveitou latas de negativos em preto-e-branco cedidas por um amigo e realizou as gravações em um bar²⁵, cedido por um colega nos fins de semana. As filmagens se completaram em 26 dias, dispersos ao longo de três anos, pois dependiam da disponibilidade do bar e dos atores²⁶.

Bolivia começou a ser filmado em 1998, mas foi lançado em 2002, junto com *Un oso rojo*. Caetano escolheu atores não profissionais para interpretar os papéis principais e concedeu aos personagens os mesmos nomes dos intérpretes. Esta opção revela o desejo de manter a proposta de *Pizza, birra, faso*, visando conceder maior naturalidade e realismo às atuações.

²⁴ *Bolivia* recebeu os seguintes prêmios em 2002: Premio de la Critica no Festival de Cannes; Premio de la Crítica no Festival de Rotterdam; Melhor filme latino-americano no Festival de San Sebastián, Prêmio Fipresi no Festival de Londres; e obteve a Mención del Jurado no Festival de Huelva.

²⁵ O bar situa-se entre as ruas Lavalleja e Loyolla, no bairro de Villa Crespo, em Buenos Aires.

²⁶ CAETANO, Adrián Apud. AVELLAR, José Carlos. **O ar difícil de respirar**. Cinema do Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro: 2009. Disponível em: <<http://www.escrevercinema.com/bolivia.htm>>. Acesso em: 11 jul. 2012.

Freddy Flores, que atua como o protagonista Freddy, trabalhava como enfermeiro, e Rosa Sánchez, que interpreta a garçonete, era empregada doméstica. Também foram atribuídos aos taxistas os mesmos nomes dos intérpretes: Oscar Breta (Oso), Marcelo (Vidella) e (Alberto) Mercado. O proprietário do estabelecimento, Enrique (Liporace), é o único ator profissional, e Héctor (Anglada), que interpreta o comerciante ambulante, estreou em *Pizza, birra, faso*. A produção também conta com a participação do pai do diretor, Luis Henrique Caetano, como empregado do locutório. Ele também faz uma participação em *Un oso rojo* e, posteriormente, em *Francia*.

Nesta obra, Caetano realiza uma experiência estética oposta à de seu filme anterior. *Pizza, birra, faso* era marcado pelo ritmo frenético de um grande centro urbano, sensação transmitida pela mobilidade da câmera na mão, pelas cenas desfocadas e cortes bruscos. Em contrapartida, *Bolivia* foi filmada com planos fixos, e, algumas cenas, com câmera lenta, a fim de reproduzir a atmosfera de repetição e rotina, típica do cotidiano dos personagens.

Pizza, birra, faso se caracteriza pela predominância de espaços, evidenciados pelos planos de cima do centro de Buenos Aires, que apresentam as ruas agitadas da capital e o movimento nas praças. Em *Bolivia*, por outro lado, priorizam-se os ambientes fechados. A maioria das sequências transcorre no restaurante/bar de Enrique. As cenas filmadas em ambientes abertos são poucas e breves, tais como a de Freddy sendo revistado pela polícia na rua, ou a festa em que participa com Rosa.

Assim como a Bolívia não possui saída para o mar, Freddy também não tem como fugir da situação de exploração à qual é submetido na Argentina, pois, por causa da condição de imigrante ilegal, está sujeito a esse tipo de tratamento. Ele se submete a isso para garantir o sustento da família que deixou no país de origem.

O filme é caracterizado, portanto, por uma atmosfera claustrofóbica, como a denomina Avellar²⁷. Tal opção reflete, igualmente, a segregação das personagens, que,

²⁷ CAETANO, Op. cit. Disponível em: <<http://www.escrevercinema.com/bolivia.htm>>. Acesso em: 11 jul. 2012.

absortas em seus próprios problemas e frustrações, enxergam o outro apenas como um desconhecido ou um inimigo.

O tema da discriminação racial, social e de gênero é apresentado sob duas abordagens: o desconhecimento e desinteresse com relação ao outro²⁸ ou uma forma de dominação.

Nesse sentido, o tema do descaso com relação ao imigrante dos países vizinhos já é apontado na primeira sequência do filme. O proprietário do bar transmite ao boliviano os pormenores de suas funções e os horários de funcionamento do estabelecimento. O chefe lhe diz que exercerá atividades múltiplas: atuará como cozinheiro, churrasqueiro, fará o café e ajudará a lavar a louça, conforme a necessidade. O empregador também informa que a remuneração será baixa, pois não tem condições de pagar um valor elevado. Provavelmente daí decorra seu interesse de contratar um imigrante ilegal, pois não necessita lhe conceder os direitos trabalhistas. Em seguida, pergunta ao estrangeiro: “¿Aprendiste a hacer asado allá en Perú?”, ao que o interlocutor responde: “No soy peruano, soy boliviano”.

O sentimento de desinteresse do proprietário com relação aos imigrantes latino-americanos é reafirmado minutos depois em uma conversa com um cliente. Enrique explica a Mercado como chegar a uma rua localizada no bairro Palermo Viejo e o confunde, ao dizer que neste bairro há apenas ruas com nomes de países da América Central, como o Peru. O taxista lhe esclarece que este país está localizado na América do Sul e o outro não demonstra interesse em corrigir seu erro.

O protagonista torna a se deparar com situação semelhante ao se dirigir a uma casa a fim de realizar uma ligação para o país de origem. No local indicado por seu chefe, os administradores, assim como Enrique, tiram proveito da condição ilegal de

²⁸ Com efeito, em uma entrevista sobre o filme, Caetano revelou interesse em realizar uma crítica à “concepção generalizada entre os portenhos de que o interior é um buraco negro e o resto dos países sul-americanos um bloco homogêneo do qual a Argentina não faz parte: dá no mesmo ser peruano ou boliviano”. In: CAETANO, Op. cit. Disponível em: <<http://www.escrevercinema.com/bolivia.htm>>. Acesso em: 11 jul. 2012.

imigrantes, cobrando-lhes acima da tarifa. Um dos funcionários pergunta ao cliente sobre o destino da ligação. Este responde que deseja telefonar para a Bolívia. O homem comunica ao colega que o destino do telefonema é o Peru. Freddy o corrige imediatamente.

O preconceito, inicialmente apresentado sob a forma de descaso, assume uma dimensão mais drástica, passando a ser manifestado na violência dos discursos das personagens. Tais pronunciamentos se tornam, muitas vezes, contraditórios, revelando sua inconsistência. De acordo com Aguilar²⁹, essa foi uma estratégia empregada pelo diretor a fim de expor o caráter artificial dos estereótipos. As agressões mais ferinas são endereçadas, principalmente, aos personagens que representam minorias dentro do microcosmo do bar: o churrasqueiro e a garçonete, ambos imigrantes.

Dessa forma, Rosa, de descendência paraguaia e argentina, é alvo de insultos de clientes bêbados e desocupados, que atribuem a sua suposta leviandade à sua nacionalidade. É também desrespeitada quando não cede às investidas do patrão e de outros clientes, que oferecem dinheiro por sua companhia. Ao perceber que a moça está se tornando íntima do boliviano, Enrique a chama de desonesta diante de Freddy, aconselhando-o a conferir as gorjetas que dividem.

O comerciante Héctor é alvo de preconceito por ser homossexual e também por ser originário de uma cidade do interior do país, Córdoba. Enrique não lhe dá emprego, acusando-o de olhar para os clientes de forma insinuante. Marcelo lhe diz que sua opção sexual é fruto de mau gosto. Oso, que não gosta dos programas televisivos selecionados pelo comerciante, atribui suas más escolhas ao fato de ter nascido no interior, aconselhando-o a retornar para lá, pois não terá utilidade na capital.

Entretanto, o interiorano também lança o seu veneno sobre os portenhos, ao acusar o proprietário do bar, ainda no início da trama, de “traidor”, pois “Esqueceu-se do povo do seu país” e concedeu emprego a um boliviano. Ao mesmo tempo que acusa Freddy de lhe roubar uma oportunidade de trabalho, flerta com ele.

²⁹ AGUILAR, Op. cit., p. 168.

O *cordobés* também reage ferozmente quando Oso faz menção ao relacionamento amoroso que aquele mantinha com Mercado. Como este havia deixado de frequentar o restaurante após prometer ajudar o taxista a conseguir um empréstimo, Oso diz para Hector: “¿A vos también te rechazó, no? Es un boludo. Se pone bueno para pasarlo bien. Voltea la cola y después te muerde”. Hector, entretanto, apenas lhe responde: “Parece que acá en Buenos Aires son todos así”.

O discurso preconceituoso é ainda mais violento nas palavras de Oso. Este acabara de ser despedido pelos proprietários da firma de táxi e estava prestes a perder o seu automóvel, por causa das dívidas. Frustrado com sua situação de desemprego, preocupado com o acúmulo das dívidas e com a família para sustentar, ele se apoia no discurso racista para se colocar em uma posição de superioridade em relação aos que o oprimem ou representam uma ameaça para si.

Assim, o desempregado direciona sua fúria aos estrangeiros e às minorias. Culpa os uruguaio, de uma forma geral, por seu infortúnio. Apesar de afirmar que os despreza, sua ex-esposa é uruguaia. Ao saber que Mercado negociou o táxi com ciganos, se surpreende: “¿Vos negoció con el tipo?””. No entanto, mais adiante na trama, manifesta interesse em recorrer a esses comerciantes em busca de ajuda.

O preconceito aos imigrantes latino-americanos se repete durante a exibição de um filme norte-americano transcorrido em Buenos Aires³⁰. O enredo é extravagante e apresenta o protagonista dirigindo pela capital portenha em um carro de luxo. Este incorpora o estrangeiro bem-sucedido, que usufrui dos prazeres fáceis fornecidos pelo turismo sexual do terceiro mundo.

Marcelo, que assistia ao filme acompanhado de Oso, critica a forma caricatural utilizada para representar os argentinos: “(...) Los yankis son unos hijos de puta. Para ellos, los malos son siempre los latinoamericanos, los negros, los haitianos, o cualquier otro”. O amigo observa que também eles poderiam estar nessa lista. Todavia, considera que os americanos estão certos em retratá-los de forma depreciativa, pois “Los chicos que van a los Estados Unidos están cortos de dinero. Ellos se mueren de

³⁰ AGUILAR, Op. cit., p. 168.

hambre.”, à diferença do que ocorre na Argentina: “Cualquier idiota puede venir aquí y hacer dinero rápido. (...) Nosotros seguimos trabajando como perros y todavía estamos jodidos”.

Nesta cena, o taxista reconhece que os latino-americanos são tratados de forma depreciativa pelos norte-americanos, mas não é capaz de perceber que ele é agente de semelhante injustiça com relação aos imigrantes advindos do mesmo continente que o seu.

O principal alvo de comentários preconceituosos e violentos é Freddy. À medida que as frustrações dos frequentadores do bar se acentuam, estes lhe dirigem calúnias e impropérios. Eles sabem que, por causa da posição frágil de imigrante ilegal, o boliviano deve evitar reagir às ofensas para não ser denunciado.

Enrique, a princípio, defendia o funcionário das agressões dos clientes. Todavia, ao descobrir o relacionamento amoroso deste com o alvo de suas investidas, Rosa, também passa a agredi-lo. Ao vê-lo consertar o controle remoto da televisão, que não funcionava, se indigna, e o envia de volta para a churrasqueira. Diz para Marcelo: “No sé si estos tipos son pelotudos o qué. (...) Pero si no tenemos cuidado, van a ser nuestros jefes”.

No começo da narrativa, Oso tratava Freddy com indiferença. Entretanto, diante da impossibilidade de reaver o táxi, que consiste em sua principal forma de sustento, e do aumento das dívidas, passa a criar situações de conflito com o imigrante.

Nas cenas finais se dá o ápice desse confronto. Enrique proíbe Oso de consumir qualquer produto, pois está bêbado e lhe deve uma enorme soma de dinheiro. Contrariando a ordem do proprietário, o cliente continua a beber e exige que o churrasqueiro lhe prepare um sanduíche. Este responde com indiferença, fazendo-lhe apenas um movimento afirmativo com a cabeça. O taxista se ofende com o descaso do funcionário, por isso reclama das cervejas, alegando que estão quentes.

Ao perceber que está sendo contrariado, o proprietário do bar repete a proibição, provocando revolta em Oso, que lhe diz: “Todos los negros de mierda duermen acá y todo está bien. Yo trabajo como un perro todo el día y gasto todo mi

dinero aquí y él me trata como a una mierda. (...) Dejas cualquier paraguayo dormir acá y tu ganas dinero a nuestra costa (...).”. E faz uma referência ao fato de tê-lo ajudado em ocasião anterior: “¿Se te olvidó cuando te necesitaba salir del pozo?””.

Em seguida, o taxista envolve Freddy na discussão: “¿Crees que soy este *bolita*³¹ que trabaja acá? A mí, me tienes que respetar”. Enrique pede que o imigrante o expulse do bar. Ao sair, o cliente quase cai no chão, em razão do seu estado de embriaguês. Freddy o ajuda a se levantar, provocando sua ira. Oso dispara insultos incoerentes: “¿Crees que necesito un boliviano para que me ayude?”; “Yo no necesito ayuda de cualquiera”; “Ningún paraguayo de mierda, o boliviano de mierda me va a llevar de aquí”; “El paraguayo Chilavert tenía razón. Todos los bolivianos son putos”.

Terminado o discurso, o cliente inebriado dá um pontapé no imigrante, que retribui com um soco no seu rosto. Marcelo, que criticara Oso várias vezes pelos comentários preconceituosos, repreende o boliviano violentamente pela sua atitude: “¿Quién te crees que eres? ¿No ves que está borracho? Así que eres duro? Extranjero de mierda. Vete a la mierda. Te voy a matar”.

Em seu pronunciamento, o taxista coloca paraguaios e bolivianos em um nível de inferioridade em relação aos argentinos. Em seguida, dá credibilidade ao enunciado de um paraguaio que depreciou os bolivianos. Após ter culpado os uruguaiois por seu desemprego, responsabiliza os imigrantes bolivianos, especificamente Freddy, por sua situação: “Vos dejás sin laburo a los pibes de acá” e, por fim, Enrique: “Vos contrata a los extranjeros por dos pesos y no me da trabajo”. O discurso de Oso é o mais incoerente e violento, pois é utilizado como uma forma de canalizar suas frustrações.

Assim, após sair do bar, o desempregado entra no carro de Marcelo. Ele está com o rosto ensanguentado. Enquanto se limpa, reclama do boliviano, observando-o se aproximar da porta. Sem que o amigo perceba, pega a arma que está no porta-luvas. Ao passarem na frente do bar, dá um tiro no peito do imigrante. A vítima põe a mão no peito.

³¹ *Bolita* é um tratamento depreciativo que os argentinos destinam às pessoas originárias da Bolívia.

Na cena seguinte, Rosa está no quarto alugado por Freddy com o proprietário da pensão, que guarda os pertences destes e reclama: “Esto sucede siempre. Véase, incluso los documentos dejados, hasta la foto de la familia (...). El otro día una persona vino de Salta con la familia. Se fue y dejó a su esposa e hijos sin goce de sueldo. Yo nunca lo volví a ver”.

A filmagem da morte de Freddy sem som e em câmera lenta acentua a tragicidade do evento. A opção formal permite que a cena seja relacionada a duas sequências da trama filmadas do mesmo modo, mas com a utilização da música do grupo boliviano Karjaras como som extra-diegético. Em ambas é retratada a exploração dos imigrantes. Na primeira, Caetano apresenta a visita de Freddy ao locutório. O protagonista telefona para Bolívia, enquanto o funcionário o aguarda do lado de fora, vigiando. Na segunda, o churrasqueiro e a garçonete estão cumprindo as atividades diárias.

O emprego da câmera lenta nessas sequências transmite a sensação de caráter repetido da exploração dos imigrantes, que já se tornou um fenômeno natural em virtude da convivência da sociedade. A morte de Freddy pode ser associada a esses eventos, pois, de forma semelhante, passará impune. Esta leitura é confirmada pelo proprietário da pensão de Rosa, que afirma não ser a primeira vez que um imigrante desaparece, sem vestígios. Egea comenta a esse respeito:

A continuación, operando como coda, las palabras vuelven a surgir, imbuidas de ignorancia y prejuicio, en esta oportunidad en boca del dueño de la pensión en la que vive Rosa. Nada, ni siquiera el trágico final de la vida de Freddy provoca un cambio hacia el otro³².

A imutabilidade do preconceito e da exploração é reforçada pela figura do relógio do bar. O objeto que marca a hora errada é enquadrado em primeiro plano em vários momentos, até que, por fim, para de funcionar. O relógio quebrado pode ser visto como uma referência à estagnação das personagens, ou seja, da sociedade. É como se este agisse como metáfora de uma situação doentia que é impossível de ser alterada. Os

³² EGEA, Celeste. Bolivia. In: KRIGER, Clara (Coord.); CARMAN, Jorge (Ed.). **Cuadernos de Cine Argentino**: 1. Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla. Buenos Aires, INCAA, p. 10-35, 2005, p. 119.

indivíduos estão encarcerados no tempo, reproduzindo modelos de exploração que acreditam serem capazes de afirmá-los perante a sociedade.

No fim, a morte de Freddy, assim como a de inúmeros imigrantes, passa despercebida. Oso e Marcelo conseguem fugir no táxi e, no dia seguinte, Enrique e Rosa continuam suas atividades diárias. Ambos são procurados pela polícia para prestar depoimento e Enrique aconselha a funcionária a não conversar sobre o assunto com ninguém. O proprietário volta a afixar o cartaz em busca de churrasqueiro com a mesma naturalidade que expôs o aviso que trouxe Freddy àquele ambiente.

Freddy, que é a pessoa em posição mais frágil na trama, se torna o principal alvo das frustrações dos demais. Fora do ambiente de trabalho, o boliviano também é submetido à exploração. Os funcionários da casa de telefonemas e os policiais tiram proveito de sua situação instável para explorá-lo ou subjugá-lo.

Assim, o restaurante/bar de Enrique pode ser considerado uma metáfora dessa parcela da sociedade argentina em crise. Diante das dificuldades enfrentadas, as personagens não se interessam pela realidade do outro, a quem enxergam apenas como um concorrente, ou inimigo. A fim de se sentirem melhor, se utilizam do discurso racista para defender interesses pessoais ou para se colocar em uma posição de superioridade com relação ao outro. Estabelecem-se, como em *Pizza, birra, faso*, hierarquias de poder dentro das minorias. No interior do bar, o proprietário e os clientes tentam impor o seu domínio sobre os imigrantes, que, além de constituírem a minoria, encontram-se em posição mais vulnerável.

2.3. *Crónica de una fuga*: “Los cobardes siempre andan en patotas”

O filme *Crónica de una fuga*³³ (2006) baseia-se no livro autobiográfico *Pase libre: la fuga de la Mansión Seré* (2002), de autoria de Claudio Tamburrini. O autor narra a sua

³³ *Crónica de una fuga* recebeu nomeações e prêmios em vários festivais: *Festival de Cannes* 2006; *Festival de San Sebastián* 2006; *Premio Coral de Edición a Alberto Ponce* no 28º *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana* 2006; nomeação de melhor filme estrangeiro no *Film Independent's Spirit Awards* 2006; *Premio Testigo de la Historia*, pelo melhor conteúdo histórico, no *II Festival de Cine Historico de*

experiência como preso no centro clandestino de detenção da ditadura militar, a Mansión Seré³⁴, no ano de 1977. Caetano foi encarregado da direção e adaptação da obra³⁵, cujos direitos foram comprados pela produtora K&S (Kramer y Sigman). Tamburrini e outro protagonista da história, Guillermo Fernández, acompanharam as gravações e deram importantes contribuições para a construção do roteiro.

Tamburrini foi preso durante o governo militar de Jorge Rafael Videla, em 23 de novembro de 1977, sob a acusação de ter um mimeógrafo e usá-lo para reproduzir panfletos veiculando propaganda contrária ao governo. Todavia, Claudio, que era estudante de Filosofia, foi preso sob falsa acusação, pois não estava envolvido com nenhum partido político, tampouco tinha um mimeógrafo. O jovem que o delatou, Tano, mal o conhecia. Ele indicou o protagonista como forma de desviar a atenção dos investigadores. Pretendia, assim, ganhar tempo para que os integrantes do grupo de esquerda do qual participava conseguissem fugir do país.

Nesse estabelecimento, Claudio é submetido à tortura durante cento e vinte dias, com o propósito de revelar informações sobre os grupos de esquerda operantes no país. Os dias de encarceramento são narrados com grandes saltos³⁶: 1, 3, 31, 45, 61, 72, 118, 119, 120, 121. No último dia, enumerado junto com a data 24 de março de 1978, ocorre a memorável fuga do protagonista, junto com Guillermo Fernández; El Gallego e El Vasco.

La Laguna 2006 (Espanha); Premio del Público no 10º Festival El Cine 2006 (Perú); Premios Cóndor de Plata 2006 por Mejor Película, Mejor Guión Adaptado (Israel Adrián Caetano, Esteban Student y Julián Loyola) e Mejor Montaje (Alberto Ponce); Premios Clarín 2006 por Mejor Película, Mejor Director, Revelación Masculina (Nazareno Casero), Mejor Guión (Israel Adrián Caetano, Esteban Student y Julián Loyola), Mejor Música (Iván Wyszogrod) e Premios de la filial Argentina de la FIPRESCI (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica) 2006, com Mención en el rubro Mejor Película Argentina. In: SCHWARZBÖCK, Op. cit., p. 105-106.

³⁴ A Mansión Seré localizava-se na Rua Blas Parera, n. 48, na cidade de Morón, província de Buenos Aires. O edifício funcionou como campo de detenção da junta militar entre 1976 e 1978. A casa foi incendiada após a fuga dos quatro rapazes, a fim de ocultar provas. Os presos foram transferidos para prisões regulares.

³⁵ Esteban Student e Julián Loyola, que eram roteiristas estreantes na época, também participaram na adaptação.

³⁶ No livro, cada uma dessas datas é narrada em detalhes. In: SCHWARZBÖCK, Op. cit., p. 25.

O principal cenário da narrativa é a Mansión Seré. Em vez de reproduzir a construção original, Caetano optou por conceder uma dimensão simbólica ao local, transformando-o em um ambiente que transmitia o terror psicológico vivenciado por suas vítimas. Para isso, recorreu a Hitchcock³⁷, utilizando como referência a casa de *Psicose*. A loucura de Norman Bates foi a melhor referência encontrada para representar o medo constante que as vítimas sentiam diante das atitudes imprevisíveis dos torturadores. O aspecto macabro atribuído à casa tinha como objetivo transmitir a sensação de que estavam presas em um manicômio.

Várias tomadas de fragmentos do prédio foram filmadas em *contraplongée*, produzindo um efeito de amplificação, que concedeu uma dimensão de superioridade ao lugar. A opção pela câmera na mão durante a filmagem dos planos do estabelecimento e a trilha sonora, composta de uma música melancólica e sinistra ao mesmo tempo, contribuíram para criar uma atmosfera de instabilidade e um clima de inquietação.

Tal atmosfera de loucura, incerteza e terror permeia todo o filme. Por meio do uso de planos fora do enquadre e imagens tremidas, às vezes desfocadas, transmite-se, igualmente, a perversidade e desajuste dos torturadores, que transformam suas vítimas em pessoas também instáveis. Os presos eram mantidos com os olhos vendados, por isso não podiam ver seus torturadores; conhecem-nos apenas pelo nome.

Huguito é o chefe do bando. Ele é calado e frio, do tipo que jamais altera o tom de voz. Comanda as torturas físicas dos jovens e os ameaça e humilha constantemente, mas não estabelece contato físico com eles. Raviol e Alemán são seus

³⁷ “Bueno, eso (la elección de la casa que representa la Mansión Seré) fue de Hitchcock. Es muy distinta de la Mansión Seré. Tiene la presencia que tiene la casa de *Psicosis*. Hay algo que había que instalar adentro de esa casa. Más partidario de ella que Tamburrini era Guillermo Fernández. Él decía que esa casa, más allá de que era un lugar de torturas físicas parecía un manicomio. Lo peor era la tortura psicológica. La tortura física era diaria al principio, pero después era una lotería; podían pasar semanas sin que los torturaran, porque entraba gente nueva a la casa y estaban ocupados con ellos. Lo que era constante era la tortura psicológica: los guardias podían entrar en cualquier momento y no sabías qué iban a hacer. Para generar ese clima, me parecía que lo acertado era echar mano al cine de género, tomando recursos e íconos del cine de suspenso y de terror. La música, los encuadres, la luz, todo tenía que ser muy opresivo”. In: SCHWARZBÖCK, Op. cit., p. 76-77.

funcionários. Atuam nas prisões e submetem os acusados a torturas. Eles demonstram se deleitar diante das agressões, zombam dos gritos de sofrimento das vítimas e as tratam com escárnio.

Nos primeiros trinta dias, o protagonista é mantido com os olhos vendados em um quarto com outros rapazes, dentre eles está Marito. O colega tenta convencer Claudio de que estão sendo submetidos a “provações do senhor”. A insistência e aparente tranquilidade do rapaz demonstram o estado de desequilíbrio em que se encontra, aumentando o desespero do recém-chegado.

Ao contrário do que ocorre na maioria dos filmes sobre períodos ditatoriais, nesta obra a tortura é abordada de forma indireta. Os instrumentos envolvidos no processo e a forma como são empregados para obter informação dos presos não aparecem em cena. Sabemos do emprego desses recursos por causa dos gritos das vítimas e pelas marcas trazidas em seus corpos. Somente durante dois interrogatórios de Tamburrini temos uma breve visão dos métodos empregados, tais como o choque elétrico e o denominado “submarino”, que consiste em afogar a vítima até que ela forneça as informações requeridas.

Evidencia-se no filme, principalmente, a tortura psicológica. Os presos ouviam os agressores zombarem constantemente de seu estado de degradação e eram submetidos a humilhações na frente dos demais. Da mesma forma, os malfeitores alimentavam nas vítimas a esperança de que retornariam para casa ou seriam transferidos para prisões legais se passassem a colaborar. Entretanto, os jovens que eram libertos eram conduzidos a aviões para serem lançados no Rio da Prata ainda vivos. Esse episódio é retratado no filme de Marco Bechis, *Garage Olimpo*, (1999). Os voos que lançavam os passageiros ao mar foram denominados de voos da morte ou transladados³⁸.

³⁸ OLIVEIRA, Fuller Gontijo de. **Entre a memória e o esquecimento**: o cinema argentino pós-ditadura militar. III Encontro Nacional de Estudos da Imagem. 3 a 6 de maio de 2011 - Anais 2011. Londrina -PR. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Fuller%20Gontijo%20de%20Oliveira.pdf>> Acesso em: 21 jul. 2012, às 10h.

No trigésimo dia, Claudio é conduzido ao quarto onde estão o rapaz que o denunciou, El Tano (Martin Urruty), e os três rapazes com os quais fugirá: Guillermo (Nazareno Casero); El Gallego (Lautaro Delgado) e El Vasco (Matías Marmorato). O delator permanece pouco tempo no local. Quando os torturadores percebem que ele não tem mais informação a lhes passar, o enviam para o traslado.

Na nova instalação, o protagonista mantém contato com Lucas, o chefe da segunda guarda. Este acredita que a melhor forma de conseguir a contribuição dos presos é despertando-lhes simpatia e confiança, por isso lhes faz concessões: permite que tirem às vendas diante dele, deixa-os sair do quarto e realizar serviços domésticos, divide com eles sua comida. Em contrapartida, Huguito se baseia no terror psicológico e físico para extrair informações dos presos.

Assim, ocorre uma disputa neste ambiente, pois os distintos chefes competem a fim de verificar o método mais eficiente para tirar informações dos presos. Embora os dois divirjam sobre os métodos a serem empregados, os fins que desejam atingir são os mesmos: subjugar os presos aos seus caprichos para dominá-los. Esses dois personagens podem ser considerados uma representação dos dois aspectos da ditadura militar vigente. O governo militar mantinha, diante do povo, uma postura semelhante à de Lucas, passando a impressão de que agia sempre em prol do povo e dentro da lei. Todavia, às escuras, se portava como Huguito, que realizava atrocidades com os presos políticos a fim de conter, a todo custo, a suposta ameaça representada pela esquerda.

O tratamento que o diretor dá à tortura física e psicológica evidencia a proposta de refletir sobre as relações de poder que se estabelecem entre indivíduos em situações limites. Essa reflexão está presente, igualmente, no âmbito das relações entre iguais, como os torturadores que lutam entre si, a fim de verificar quem detém mais poder.

Como ocorre em *Bolivia*, a Mansão Seré é também um microcosmo. Segundo Caetano, os quatro futuros fugitivos assumem uma dimensão simbólica, da mesma

forma que os torturadores, e podem ser associados às posturas de setores distintos da sociedade diante da ditadura³⁹.

Claudio se enquadraria na classe dos pessimistas. Após Marito ser levado embora, percebe que não será libertado, se desespera e aguarda o pior. Especialmente após conhecer o verdadeiro proprietário do mimeógrafo, Jorge, que foi preso em seguida, mas logo libertado. Este lhe confessa que a polícia sabe que Tamburrini não está envolvido com os “rebeldes”, mas que deve denunciar alguém, caso contrário, não sairá de lá: “Tienes que ser realista. Comience a mirar a tu alrededor. Ponga atención. Además, no nos quieren. Quieren los revolucionarios. Son ellos los que están detrás”. A partir desse momento, o protagonista toma consciência da situação em que está envolvido.

El Gallego se porta de forma covarde e egoísta. Centrado em si mesmo, não lhe interessa o porquê de estar ali, seu único desejo é sair. Acredita que tudo não passa de um mal-entendido e que basta comportar-se bem para que o libertem. Quando Claudio ousa pedir colheres para os guardas, que os obrigam a comer com as mãos, o colega o critica, pois teme que sua atitude o prejudique. Nesta ocasião, Vasco se recusa a comer. Então, Gallego lhe pergunta se poderia ficar com a sua comida: “Si él no come, nosotros comeremos. Que se muera de hambre”. Tal atitude é reprovada por Guillermo, que percebe a gravidade desse comportamento: “¿Usted lo dejará morir de hambre? ¿Y luego yo, luego él, es así?”. A dominação dos torturadores ia além da dor física, pois conseguiam voltá-los uns contra os outros.

Vasco já está “quebrado”. As torturas a que lhe submeteram o aniquilaram. Teme a tudo. Treme diante da presença dos guardas. Não denunciou o irmão, que é montoneiro, mas um colega revolucionário deste, Guillermo. Apesar disso, Fernández,

³⁹ “Me parece que son cuatro personajes que, en un punto, reflejan distintas partes de la sociedad. Vos ves la película y los personajes dicen cosas que escuchás hoy por hoy: ‘Bueno, ya nos van a largar, es um disparate que estemos acá, esto ya va a pasar, es una locura fugarse’, ‘Mejor quedate en casa’, ‘No te metás en quilombos’, ‘No hagas lío’, ‘Guardate, tranquilo’. En eso esa película es muy actual, porque yo creo que a treinta años de lo que pasó, todavía, andan sueltos no solo los milicos, sino también los pensamientos que ellos arraigaron en la sociedad”. In: SCHWARZBÖCK, Op. cit., p. 81.

que se mantém fiel à causa, cuida do delator. Ele é o mais centrado, sisudo e fala pouco. Mesmo tendo sido submetido a várias torturas, não entregou ninguém do partido e se mantém fiel aos seus ideais.

Há um momento decisivo para que os jovens planejem, por fim, a fuga. Certa noite, Huguito surge no quarto dos jovens para aterrorizá-los. Ameaça-os de morte, caso tentem fugir, e, apontando a arma para o rosto de cada um, os obriga a revelar seu último desejo antes de morrer. Antes de responder, Guillermo deseja se assegurar de que realmente irão lhes atender. Huguito responde: “Claro, no somos mentirosos como vosotros”. O preso informa que deseja conhecer o rosto dos torturadores. Depois da ousada resposta, o chefe dos torturadores dá tiros com a arma para cima. Os presos entram em desespero, gritam, com exceção de Fernández, que se mantém impassível. Terminados os tiros, Huguito lhe dá a sentença de morte: “No te doy más de un día”.

Na noite seguinte ao incidente ocorrido com o chefe dos torturadores, que corresponde ao quadragésimo quinto dia, uma guarda composta por homens metódicos é enviada para vigiá-los. Esta já havia sido meticulosamente estudada pelos rapazes. Os jovens decidem aproveitar essa mudança e a ausência dos torturadores mais imprevisíveis, como Lucas e Huguito, para escaparem. No dia anterior, Lucas os despiu e os torturou, jogando sabão e água fria nos seus corpos e os limpando com uma vassoura. Portanto, eles escapam sem roupas. Guillermo tira as algemas usando um parafuso que caiu da cama. Em seguida, desamarra os amigos. Eles preparam uma corda com os lençóis para fugir pela janela. Antes de sair, Fernández, que fica por último, escreve na parede uma mensagem que será vista apenas pelos torturadores: “Gracias, Lucas”.

Os jovens são bem-sucedidos na sua empreitada. Eles se vestem com roupas que encontram nos varais das residências próximas e se refugiam em uma oficina. Usam as ferramentas existentes no local para retirar as algemas. Guillermo consegue vestes melhores com uma jovem moradora da casa vizinha ao local de refúgio. Ela também lhe dá dinheiro para que pegue um táxi. O militante político vai embora com a promessa de entrar em contato com o pai de Gallego, que se encarregaria de resgatar os outros.

Na manhã seguinte, Guillermo encontra taxistas reunidos em uma praça, que desconfiam de sua aparência, já que traz hematomas no rosto. O taxista interpretado por Enrique Caetano aceita conduzi-lo. Ao vê-lo ferido, pergunta o que ocorreu. O rapaz lhe informa que foi assaltado por um bando de malfeitores, por isso não teve como reagir. O taxista lhe responde: “Los cobardes siempre andan en patotas”. O passageiro concorda com o enunciado.

A frase tem mais sentido para ele do que para o condutor do veículo, sendo colocada pelo diretor como uma forma de reflexão sobre as relações estabelecidas entre presos e torturadores naquele período. Estes se aproveitavam do poder que lhes era concedido para legitimar os atos de crueldade a que submetiam as vítimas. O filme retrata esses torturadores como sádicos, pois se deleitavam com o sofrimento dos presos, talvez porque esses atos violentos constituíam uma forma de se sentirem superiores diante do outro. Este é um tema bastante recorrente na obra de Caetano. Como vimos em *Bolivia*, os personagens do bar se aproveitam da posição frágil de Freddy como imigrante para humilhá-lo ou explorá-lo. Também em *Pizza, birra, faso*, os rapazes são explorados por bandidos mais experientes. Em *Un oso rojo*, o protagonista é enganado duas vezes pelo chefe de um bando com o qual faz assaltos, pois este se apoia no fato de ter mais aliados.

Guillermo consegue entrar em contato com o pai de Gallego, que vai ao encontro do filho e de seus amigos. No entanto, ao descobrir que está levando fugitivos da ditadura, o pai condena o filho, pois se preocupa com as consequências que seu ato transgressor possa ter para a sua família, e abandona Claudio e Vasco. Ao ver refletida no pai a postura submissa que manteve enquanto preso, Gallego parece compreender que a ausência de um posicionamento não deixa de ser um ato de conivência com as atrocidades cometidas pelo governo ditatorial.

Por meio de legendas informativas, sabemos do destino dos quatro rapazes, que testemunharam contra a ditadura militar no julgamento de 1985. El Gallego mudou-se para a França e, em seguida, para a Espanha. Jamais retornou à Argentina. Guillermo refugiou-se no mesmo país. Vasco escondeu-se temporariamente na casa de um parente,

mas logo voltou a ser sequestrado, para ser libertado em 1983. Após a fuga do grupo, a Mansão Seré foi fechada e queimada, para que as provas fossem eliminadas. Os prisioneiros foram transferidos para prisões regulares.

Por fim, Claudio conseguiu asilo político na Suécia, onde atuou como pesquisador em Filosofia na Universidade de Gotemburgo e continuou jogando futebol amador. Na última sequência, o protagonista está em uma estação de trem e reencontra a mulher grávida a quem cedeu lugar no ônibus no dia em que foi sequestrado. Nesta ocasião, ela traz o bebê, que completava um mês, nos braços. Tamburrini a observa surpreso. Ele parece compreender que, embora estivesse preso por quatro meses, submetido às atrocidades cometidas pela ditadura, a sociedade continuava funcionando normalmente, sem ter consciência do que estava se passando com cidadãos comuns.

Caetano retoma a questão da alienação em uma entrevista sobre o filme. O diretor, ao contrário de Bechis, não vivenciou esse período diretamente, e optou por assumir o ponto de vista de uma vítima que não era um militante político. Tal opção foi condenada pela crítica:

En su momento, recibí malos comentarios de gente ortodoxa de izquierda, que decía que yo estaba contando la película desde la óptica de un tipo que supuestamente no tenía nada que ver y no desde la óptica de un tipo que sí tenía que ver. Yo no creo que sea buena idea distinguir entre “los que sí tenían que ver”. Primero que nada, no sé qué es “tener que ver” o “no tener que ver”. O todos tenemos que ver con la dictadura o nadie tiene que ver⁴⁰.

A resposta de Caetano a tais acusações pode ser considerada uma síntese da denúncia que veicula em *Crónica de una fuga*. Os atos de barbárie cometidos pelo regime comprometem a sociedade como um todo, pois tanto a alienação como a ausência de posicionamento político legitimam tais injustiças.

Os maus-tratos e humilhações a que os jovens presos são submetidos são uma denúncia das atrocidades ocorridas em meio à ditadura, na qual os representantes do governo tendem a abusar do poder concedido a fim de garantir o exercício de sua vontade, mesmo que, para isso, tenham que reduzir as pessoas a condições sub-humanas, fazendo-as lutar a todo custo por sua sobrevivência.

⁴⁰ SCHWARZBÖCK, Op. cit., p. 92.

2.4. *Francia*: “Es que no lo sabes? Nunca vas a ir a Francia”

*Francia*⁴¹ (2009) narra a história de Mariana, uma menina de doze anos, filha de pais separados, que apresenta problemas de comportamento na escola e dificuldades com a leitura. Enquanto isso, os pais da criança atravessam um momento de dificuldade financeira que agrava ainda mais os seus problemas pessoais. A mãe, Mariana, é alcoólatra. O pai, Carlos, está sendo processado por agredir duas companheiras. Por esse motivo, foi penalizado com restrição cautelar, além de ter de se submeter a consultas com um psicólogo. Após perder o emprego e se separar da última namorada, Cláudia, o pai da garota retorna à casa da ex-esposa e os três têm que conviver com essa nova situação.

Pela primeira vez, Caetano adota a visão de uma criança sobre temas comuns a sua cinematografia: a questão da educação infanto-juvenil, em especial o papel que a leitura e a escrita desempenham no ensino moderno e as relações entre pais e filhos na família contemporânea, em que a dissolução do vínculo conjugal é cada vez mais comum. Apesar da diferença de perspectiva, esses são pontos de contato, especialmente, com o seu filme anterior, *Un oso rojo* (2002).

Para isso, o diretor se inspirou nos vídeos caseiros produzidos pela filha Millagros Caetano, que atua no filme. A estética caótica e fragmentada adotada por ela em tais gravações foi reapropriada pelo pai da criança e concedeu uma atmosfera pop ao filme⁴². O resultado é uma espécie de colagem, conforme nos explica Manuel Yáñez Murillo em sua crítica:

⁴¹ *Francia* participou nos seguintes festivais: 66ª Mostra Internazionale D'Arte Cinematografica, 2009, Itália; Venice Days - Gionarte degli Autori, 2009; 57º Festival de San Sebastian na Espanha - Sección Horizontes Latinos - recebeu a Mención especial del jurado; 24º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - Argentina, Sección Competencia Intenacional; 31º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano - La Habana Cuba - Competencia Internacional e 35º Festival de Cine Iberoamericano de Huelva - Espanha - Competencia Internacional. In: http://www.magmacine.com.ar/films_fran-u.swf, Acesso em: 15 nov. 2012.

⁴² “Ella tenía un montón de horas de filmación con una cámara que yo le había regalado. Habíamos estado de viaje. Cuando bajé el material vi que se había filmado a ella. Por ejemplo, decía “acá estamos en las Cataratas del Iguazú” y se veía sua cara en primer plano. Había cierto narcisismo infantil que me

Para sumergirse en el particular universo de Mariana, una niña con problemas de conducta y aprendizaje, la película se aproxima a la estética pop, tomando prestados elementos del videoclip – como, por ejemplo, la traducción literal en imágenes de un discurso. Hay también en la película poemas sobreimpresos en la imagen, pantallas partidas y series fotográficas, con la aparición esporádica de la voz en off de Mariana, que actúa como fuerza demiúrgica de su universo imaginario.⁴³

O título do filme é justificado por meio de um poema⁴⁴, inserido a dez minutos do início do filme. Nenhuma referência é feita, seja nos créditos, seja no enredo, à sua autoria. Em entrevistas, Caetano também não menciona o autor do texto, que poderia ser ele próprio. Entretanto, explica que o título, assim como o do filme *Bolivia*, é uma metáfora. A opção pelo nome desse país, conforme vimos no tópico acima, também é um termo geral. Da mesma forma que *Bolivia* poderia se chamar Peru ou Colômbia, *Francia* poderia ser intitulada *Inglaterra* ou *Itália*. A esse respeito, comenta Caetano:

Francia es un lugar muy recurrente: desde el tango, pasando por San Martín que murió en Francia, Manuelita que se iba a Francia. Hay un imaginario de Francia como un lugar al que todo el mundo le gustaría conocer. Y me parecía que estaba bueno porque, a la larga, la película habla de eso: de sueños que no pudieron ser concretados⁴⁵.

divertía mucho y por eso la en la película todo es dado en función de ella. Si no estuviera Millagros, la película no habría podido ocurrir.” In: NORIEGA, Op. cit., p. 5.

⁴³ MURILLO, Manuel Yáñez. **En Francia, Adrián Caetano apuesta a la poética infantil y se arriesga a la experimentación**. Disponível em:

<http://www.otroscines.com/festivales_detalle.php?idnota=3249&idsubseccion=73>. Acesso em: 20 ago. 2012, às 14h.

⁴⁴ O poema, impresso em tela, reza o seguinte: “lejos del agua/ que parece un mar infinito/ un recuerdo, una fantasía que se desvanece en el aire/ son pesadillas extranjeras? / es tu refugio lejos de esta tierra?/ no sabes que nunca vas a ir a Francia?/ cuantas oportunidades has tenido? / un amor nuevo que te ciegue? / o poder caminar en suelo ajeno? / es en tu lugar donde debes cargar en tus espaldas con historias que no se cuentan/ no hay santuario? / que rey o reina te ha visitado? /quién de ellos te ha encontrado?/ hay un lugar con luces / es imposible que los sueños puedan brillar y desaparecer así / sin más/ cuanta suerte has tenido de viajar? / cuantas oportunidades te han visitado? / es que no lo sabes? nunca vas a ir a Francia”

⁴⁵ RANZARI, Oscar. **Entrevista a Israel Adrián Caetano**: “Me propuse hacer una película que hable de heroes solitarios”. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-18302-2010-06-15.html>>. Acesso em: 20 ago. 2012, às 10:30 h.

Nesse sentido, o filme aborda personagens que sofrem privações decorrentes de sua condição financeira, que são simbolizadas, no poema, pela impossibilidade de realizarem uma viagem ao exterior: “no sabes que nunca vas a ir a Francia? cuantas oportunidades has tenido? un amor nuevo que te ciegue? o poder caminar en suelo ajeno?”.

A mãe de Mariana trabalha como empregada doméstica na casa de Norma, mãe de Camila. Em vários momentos, teve de intervir nas tentativas de suicídio de sua patroa, que procurava, dessa forma, atrair a atenção da filha. Estava saturada de servir a essa família, pois tinha de se submeter aos seus caprichos e humilhações.

A cena do jantar na casa dessa família sintetiza a situação da funcionária. Cristina, excepcionalmente nessa ocasião, vestiu o uniforme, de forma que ficasse claro para os convivas sua função de subalterna. Enquanto os serve, a moça ouve comentários esnobes de um deles, Ricardo. Este informa aos amigos sua participação no projeto de uma ONG. Ele recebe uma bolsa de 27 mil dólares para ministrar um curso de informática destinado ao povoado indígena, Whinch. A matriarca ironiza o emprego do amigo, que recebe uma quantia absurda de uma instituição sem fins lucrativos para promover a inclusão das minorias e diminuir as disparidades sociais do país.

O jantar foi filmado em um longo plano de sequência, com o som distorcido e fora de sincronia. A câmera cambaleia entre os personagens, de forma a reproduzir a sensação de náusea de Cristina. O fragmento em que Norma indaga sobre o projeto de Ricardo é repetido várias vezes, destacando-se o tom sarcástico da matriarca. A cena se converte no pesadelo da protagonista, que, como os Whinch, é explorada para garantir o conforto de uma minoria abastada. Por fim, a mãe de Camila aproveita a ocasião para cometer o anunciado suicídio, pois não suportava mais ser ignorada pela família. Trata-se de outra forma de descaso evidenciado pelo filme.

A mãe de Mariana sai em meio ao alvoroço da reunião. No dia seguinte, retorna ao trabalho e é barrada na portaria. O porteiro, com quem mantinha um relacionamento amoroso, não permite sua entrada. Ele lhe comunica sua demissão e entrega um cheque, que corresponde ao pagamento pelos serviços prestados. Cristina,

que está alcoolizada, apronta uma confusão e deseja tomar satisfações com Camila. No entanto, o amante a proíbe, pois teme perder o emprego. A moça o critica por se posicionar ao lado dos patrões, pois também é explorado por eles. O salário do namorado, como explica, é inferior ao dela: “Alcahuate. Soys un alcahuate. Anda, sigue cuidando la guita de los chetos de acá arriba”. Ele tenta ajudá-la dando parte do salário do mês anterior, que ela aceita com desdém: “Notase que vos no tienes que mantener a nadie”.

Carlos também está frustrado com seu emprego. Ele é metalúrgico e trabalha em uma fábrica que está prestes a ser fechada. Devido à baixa renda, ele usufrui da condição financeira de suas namoradas. Os relacionamentos amorosos que estabelece não são duradouros, uma vez que ele agride fisicamente suas companheiras. Com a filha, ele mantém um bom relacionamento. É um pai presente, encontra-a semanalmente e a acompanha à escola. Sempre com olheiras, ele acaba dormindo bastante na presença da filha, seja no ônibus a caminho da escola, seja no cinema.

Ao final do filme, descobrimos que a insatisfação do casal se deve à frustração de um projeto de vida. Ambos eram estudantes universitários. Conheceram-se comprando livros e começaram a namorar. Cristina logo engravidou e teve de abandonar os estudos, junto com Carlos, a fim de procurarem emprego para prover sustento à família. O poema do texto faz uma referência aos ideais abandonados pelo casal: “lejos del agua – que parece un mar infinito – un recuerdo, una fantasía que se desvanece en el aire – son pesadillas extranjeras? es imposible que los sueños puedan brillar y desaparecer así sin más”.

Assim, Cristina e Carlos viam nos estudos uma forma de melhorar suas condições de vida. A educação, bem como a prática da leitura, assume um papel importante na narrativa e se torna um dos temas principais. Mariana apresenta dificuldades com a leitura e a escrita, embora estude em uma escola particular, cujo ensino seria, supostamente, eficiente. A mãe da menina tem o hábito da leitura, conforme nos é indicado na cena em que adormece com o livro da Agatha Christie em mãos, e procura incentivar na filha essa prática, sem sucesso.

Claudia, namorada de Carlos, trabalha como escritora e também tenta despertar em Mariana o interesse pelos livros. Assim, se propõe a escrever um livro dedicado à criança, mas, em vez de conquistar sua atenção, a irrita.

Mariana se interessa somente por atividades ligadas ao entretenimento, como música, cinema e fotografia, que, segundo ela, são as únicas formas de despertar sua criatividade. Na música, a menina encontra também um refúgio das discussões dos pais. Ela é criativa e inteligente. Todavia, enfrenta problemas comportamentais na escola, por discordar dos métodos empregados pelos professores e não aceita ser contrariada pelos colegas. Em um dado momento, insiste para que seus pais, amigos, colegas e professores a chamem de “Gloria”, título da música que escuta no celular e que compõe a trilha sonora do filme. Ao ouvir um garoto chamá-la por seu nome verdadeiro, atinge-o com a flauta usada nas aulas de música. Também enfrenta a professora da escola, recusando-se a participar das atividades propostas.

Por esse motivo, os pais da menina são convocados para uma reunião. A instituição atribui a culpa do comportamento agressivo de Mariana integralmente à educação que o casal lhe dá. Carlos compreende que a diretora está mais preocupada com o fato de estarem com a mensalidade atrasada do que com o problema apresentado pela criança, por isso, opta por transferi-la para uma escola pública.

O relacionamento entre pais e filhos, que foi abordado anteriormente em *Un oso rojo*, é retomado nesta obra. Entretanto, aqui surge aliado à questão da difusão das novas tecnologias entre os jovens consumidores. A presença dos meios eletrônicos no cotidiano das crianças interfere nos relacionamentos e nos estudos. A menina está sempre entretida com mecanismos eletrônicos, ora está com fones de ouvidos, ora utilizando a câmera do celular. Quando sai para passear com o pai ou quando está em companhia da amiga, Mariana mal conversa com eles, pois mantém os fones nos ouvidos e tira fotos constantemente.

A proprietária da fábrica em que Carlos trabalhava também apresenta a mesma dificuldade de comunicação com o filho, que mantém os olhos no computador

enquanto a mãe lhe dirige a palavra. Até mesmo as refeições do garoto são feitas em frente à tela.

Em *Francia*, à semelhança de *Un oso rojo*, é retomada a referência aos jogos infantis. O psicólogo que atende Carlos, dr. Fuentes, apresenta um jogo à Mariana, com um enigma a ser decifrado. Ele desenha, em uma folha em branco, três quadrados, que correspondem a três casas e, mais abaixo, três serviços essenciais: luz, gás e água. Explica que a cada uma delas se devem prover tais serviços assistências, como prevê a constituição. O homem faz três linhas para fornecer cada um dos serviços à primeira casa e à segunda casa. A menina deve fazer o mesmo com o estabelecimento que restou, mas sem passar por cima das linhas já desenhadas.

À diferença de *El Oso*, que conseguiu solucionar a charada de Alicia, o problema de Carlos e Mariana não tem solução: é impossível fornecer os três serviços à terceira casa. Trata-se de uma referência à classe trabalhadora, representada no filme pela família de Cristina, que se depara com inúmeros obstáculos para conseguir suprir as necessidades mais básicas.

Por fim, o casal aprende a lidar com suas frustrações. Os pais de Mariana aceitam empregos que, embora não correspondam ao seu ideal, são suficientes para suprir suas necessidades básicas. Assim, Cristina passa a trabalhar como operária em uma fábrica próxima à escola de Mariana, o que permitirá que passem mais tempo juntas. No ato de sua contratação, o empregador lhe informa que o trabalho é simples, o salário é básico, mas os pagamentos estão sempre em dia.

Carlos recebe alta do psicólogo, que o convence da sua capacidade de reabilitação e o isenta da culpa pelos problemas enfrentados por ele e sua família. A partir desse momento, o pai de Mariana decide se redimir e assumir suas responsabilidades.

Mariana é matriculada na escola pública e demonstra satisfação diante da mudança. Na última sequência, o pai conduz a família à escola. A música “Gloria” é a única trilha sonora nas sequências finais. Os nomes dos intérpretes e os créditos são interpostos à tela, apresentando as cores da bandeira francesa: azul, branca e vermelha.

Infere-se que os pais da garota se conformaram com sua situação e com a impossibilidade de “viajar para a França”, pois passaram a reconhecer em Mariana a “Gloria” da família.

Nesse sentido, *Francia* trata, especialmente, da questão da sobrevivência em meio às dificuldades financeiras. A ausência de formação especializada, como o ensino superior, surge como um empecilho a mais para as classes populares conseguirem cargos melhores. Caetano também faz uma crítica à exploração das classes populares, que devem se submeter aos baixos salários para sustentar a família, como ocorre em *Bolivia* e *Un oso rojo*. As instituições privadas também são condenadas por colocar em primeiro lugar o interesse financeiro, deixando em segundo plano a qualidade da educação.

3. UN OSO ROJO: “TODA LA GUITA ES AFANADA”

A história em poucas linhas

O filme se inicia com o protagonista, Rubén, também apelidado de El Oso, sendo liberto da prisão. Preso por sete anos por causa de um assalto no qual matou um policial, sua primeira ação ao sair é procurar o chefe da quadrilha envolvida, “El Turco”, para cobrar-lhe a dívida. Este alega que não tem a quantia solicitada, e lhe propõe, como pagamento, a participação em um novo assalto. El Oso recusa a proposta, pois deseja se regenerar a fim de reaver a ex-esposa, Natalia, e a filha, Alicia, que tinha apenas um ano quando foi preso, e, por esse motivo, não o reconhece.

Entretanto, Natalia está envolvida em um novo relacionamento com Sergio. Este, frustrado com sua situação de desemprego, se viciou em bebidas e apostas. O casal enfrenta dificuldades financeiras e, dentre outras dívidas, não têm dinheiro para pagar o aluguel da casa. O trabalho de empregada doméstica não é suficiente para Natalia sustentar a família. Embora ainda sinta afeto pelo ex-esposo, insiste em se divorciar, pois acredita que ele sempre será um criminoso. Ela também o repreende por tentar intimidar seu companheiro, a quem o protagonista vê, inicialmente, como um rival. A mãe de Alicia está ligada a Sergio mais por gratidão do que por amor, pois este a ajudou enquanto estava sozinha.

Apesar de ter um temperamento intempestivo e violento, El Oso respeita determinados códigos. Por isso, ao perceber que Sergio ama sua família, passa a ajudá-lo a se reestabelecer.

O eixo principal da trama gira em torno da relação que o protagonista tenta construir com a filha. Como tentativa de se reaproximar da criança, o pai lhe dá três presentes: o urso vermelho de pelúcia que carrega um tambor; o livro de fábulas *Cuentos de la selva*, de Horacio Quiroga e, por último, o porta-retrato. Esses três elementos, intensamente significativos no contexto do filme, serão examinados em detalhe no presente trabalho. O passado criminoso de Rubén consiste no maior obstáculo para

reconquistar a filha. Ele não consegue ser aceito pela comunidade e decide, portanto, se afastar para proteger seus entes queridos.

Ao perceber a impossibilidade de se livrar do estigma de criminoso, mesmo assumindo um trabalho honesto, aceita participar do assalto proposto por “El Turco” para ajudar Natalia a sanar suas dívidas. Entretanto, percebe a intenção da quadrilha de traí-lo durante a empreitada. El Oso se antecipa e os mata após o assalto. Em seguida, retorna ao bar a fim de assassinar também o chefe da quadrilha e os seus parceiros, evitando dessa forma que o grupo se vingue de sua família. O dinheiro do assalto é dado a Sergio para que possa pagar suas dívidas e ficar com a casa. Ao ser questionado, no ato da entrega, sobre a origem do dinheiro, o protagonista alega que isso não tem importância, pois “Toda la guita es afanada”.

3.1. Uma descrição minuciosa

Caetano utiliza vários elementos simbólicos em *Un oso rojo*, que ora acrescentam um teor crítico à narrativa, ora a complementam. Dentre esses estão: o emprego predominante da cor vermelha, azul e branca em tons fortes e uniformes nos objetos do cenário e nas vestimentas das personagens; a presença de objetos alegóricos, tais como o urso de pelúcia vermelho, o livro *Cuentos de la selva* e a foto da família de El Oso e o emprego de atributos formais comuns ao gênero *western*. Primeiro, destacaremos, por meio de uma descrição minuciosa, os momentos em que tais elementos surgem ao longo da narrativa, a fim de demonstrar sua importância. Num segundo momento, apresentaremos uma proposta de interpretação da sua contribuição para a trama.

Nas primeiras sequências do filme já é perceptível o destaque concedido às três cores mencionadas. El Oso é escoltado por dois guardas, cujas fardas são azuis e têm um único bolso na cor vermelha, com tonalidade bem forte. Ao ser conduzido, é enquadrado detrás de várias barras vermelhas. Dois *flashbacks* são introduzidos e alternados à sequência anterior. O primeiro apresenta a celebração do aniversário de um

ano de sua filha. Percebemos o emprego da cor vermelha em uma tonalidade forte em detalhes do bolo de aniversário, nos enfeites da festa e no carrinho do bebê. O pai sai em direção ao quarto após a celebração de parabéns e a esposa o acompanha. As cortinas da janela são vermelhas.

Na cena seguinte, se sucede a troca de tiros entre assaltantes e policiais, dentre os quais está Rubén. Percebemos a presença de paredes e carros vermelhos. As cores azul e branca se destacam nas fardas dos policiais e nos carros da corporação. Os assaltantes são mortos durante o incidente, exceto o protagonista, o qual se precipita e atira em um dos policiais. Ao mesmo tempo que o mata, leva um tiro e é preso. Um novo corte nos conduz de volta à sequência inicial. El Oso segue à frente dos guardas e é enquadrado de perfil; em primeiro plano, há uma placa vermelha na parede à sua direita.

Segue-se o segundo *flashback*. Natalia faz uma visita à prisão. O esposo, que agora tem uma cicatriz na sobrancelha direita, provavelmente adquirida em uma briga com outro presidiário, e uma tatuagem com o nome de Alicia no braço, se mostra ansioso por notícias da filha. O fio do telefone utilizado para a comunicação é azul. A mulher lhe entrega uma foto da família, tal gesto permite que ele perceba a ausência da aliança de casamento na sua mão.

El Oso tem um acesso de fúria, bate nos vidros e a agride verbalmente. Por causa de seu descontrole, precisa ser imobilizado pelos guardas. A esposa chora, desesperada, e ataca os policiais que tentam removê-la do local. Enquanto eles a acompanham, surge na tela o nome do intérprete do protagonista, Julio Chavez. As cadeiras dos visitantes são vermelhas e estão enfileiradas, sua cor contrasta com a brancura das paredes e o tom azul do uniforme dos policiais e de um visitante. A cadeira vermelha derrubada por Natalia é enquadrada em plano médio por detrás do vidro da cabine em que estava o protagonista. O fone está em cima da mesa, ao lado da foto. O nome da atriz que a interpreta, Soledad Villamil, é apresentado neste plano. A foto da família é, por fim, enquadrada em close. Segue-se o título do filme em letras brancas, sob um fundo preto.

Após essa apresentação, dá-se continuidade à sequência inicial. El Oso é acompanhado até um balcão azul no qual recebe seus pertences. O papel assinado sobre a mesa é enquadrado em plano aproximado, permitindo que se veja a data de liberação do preso: 30 de setembro de 2001. A cadeira do policial é vermelha.

No próximo plano, o protagonista é enquadrado em plano médio, com a prisão em segundo plano, ambos em foco. Há um pouco de ar acima do personagem e seus pés estão cortados. Ele acende um cigarro e surge uma referência à obra quiroguiana na tela¹. Como assinalam Marie e Jullier², esse tipo de enquadramento se relaciona à sua nova aspiração, a qual é sugerida pela foto da família, enquadrada em close. Para reaver a família, da qual se distanciou durante sete anos de prisão, ele deverá enfrentar o peso de seu passado, simbolizado pela prisão que está em segundo plano no enquadramento.

Na próxima sequência, El Oso salta de um ônibus, cuja cor é azul e branca. Passa por várias crianças brincando. A maioria dos meninos e dos transeuntes veste camisetas vermelhas. O estabelecimento que procurava está fechado. Há uma placa na fachada informando que está à venda. As letras do anúncio são vermelhas e azuis. O número da rua também está em azul. Rubén pede informações sobre El Manco a alguns jovens que participam de um jogo de mesa no bar próximo. Um deles lhe informa que o proprietário do bar faturou bastante dinheiro vendendo drogas para o tenente da polícia e se mudou para La Boca, bairro popular de Buenos Aires. O rapaz que lhe fornece a informação usa um boné vermelho e veste uma camiseta com detalhes na mesma cor. O interlocutor lhe dá algumas moedas para comprar cerveja.

O protagonista se dirige ao novo estabelecimento de El Manco, também apelidado de El Turco. Ao chegar, é enquadrado de costas, em frente a um prédio de fachada colorida, cuja cortina na porta de entrada tem as cores vermelha, verde e azul. Ao lado do edifício, há uma lixeira azul. No interior do estabelecimento, percebemos um

¹ O roteiro é creditado a Adrián Caetano, em colaboração com a crítica literária Graciela Speranza. Essa referência é seguida da apresentação da obra quiroguiana: textos de Horacio Quiroga, “Las medias de los flamencos”.

² JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009, p. 24.

forte contraste entre as cores azul e vermelha, empregadas em tonalidades berrantes nas mesas. As camisetas dos clientes, o balcão e as paredes apresentam diversos tons de azul.

El Oso indaga pelo proprietário, que entra em seguida. El Turco veste uma camiseta vermelha com um colete preto. Este o cumprimenta e questiona acerca do que tem feito. Comunica-lhe que o “El Uruguayo” e o “El Felpa” perguntaram por ele e que soube recentemente de sua saída da prisão.

El Turco convida-o a se sentar e conduz a conversa de forma a intimidá-lo, pois sabe que este veio cobrar-lhe dinheiro. Está implícito que se trata da quantia que lhe corresponde pela participação no assalto. O devedor alega ter gastado tudo e pede um prazo para restituí-lo. O outro rejeita a proposta e diz que o contatará no dia seguinte para acertar a dívida. Nesses planos alternam-se os enquadramentos em perfil dos dois homens.

A próxima cena se inicia de forma ambígua. Uma *cumbia* é empregada como trilha sonora. Em uma banca de revistas, Rubén compra algo. Não podemos ver o objeto negociado, apenas o rosto do comprador, que o analisa. Para convencê-lo, o vendedor destaca a qualidade do tambor do objeto. Pergunta se o cliente deseja embalá-lo e se surpreende diante de sua resposta negativa.

Em seguida, um urso vermelho de pelúcia, que carrega um tambor nas cores azul e branca, é enquadrado em primeiro plano na mão do protagonista. Revela-se, assim, a natureza do objeto adquirido. El Oso caminha em direção à antiga casa onde morava. O homem e o urso são enquadrados em plano americano, enquanto aquele contempla duas crianças brincarem em frente à fachada. Alicia observa o desafio proposto pela amiga, Vero: deve-se colocar uma terceira moeda no meio de duas que estão juntas. Para isso, observam-se estas regras: a primeira pode ser tocada, mas não deve ser movida, e a segunda pode ser movida, mas não tocada.

O pai se aproxima da filha e os dois se olham por um momento. Natalia saiu para chamá-la e encontra o esposo. A cor vermelha está presente no urso de pelúcia e nas roupas da menina e da mãe. Os dois se olham em silêncio por um longo momento e

se cumprimentam, enquanto Alicia os observa da janela da sala. A grade do jardim se interpõe entre os pais.

Eles estabelecem um diálogo, em meio ao qual o protagonista fica sabendo que a criança reprovou a segunda série por causa de dificuldades na leitura. Informa que está procurando emprego e pede que Natalia entregue o brinquedo à menina. A vizinha, Esther, mãe de Vero, passa pelos dois e os cumprimenta. Veste uma roupa marrom. Alternam-se os closes no rosto do casal. A esposa, desconcertada, explica que está vivendo com outra pessoa e precisa de sua assinatura nos papéis do divórcio. Pede para avisá-la antes de visitar a filha. Alicia interrompe a conversa ao chamá-la para ir à escola, pois estão atrasadas.

O protagonista se dirige a uma *remiseria*³. Na fachada, há anúncios em vermelho. Ao entrar, o proprietário do lugar, Guemes, o olha com desconfiança, mas passa a acolhê-lo melhor após ler a carta que lhe entrega, enviada por um amigo comum da prisão. Também lhe oferece emprego, além de um lugar para dormir. Ao sair, El Oso telefona de uma cabine para El Turco, que continua negando-lhe o pagamento. Por esse motivo, El Oso estipula o prazo de uma semana.

Enquanto fala ao telefone, escuta a conversa de um *playboy* ao seu lado. Este conta à namorada que recebeu um adiantamento. Quando o jovem vai embora, El Oso o segue e lhe pede dinheiro. O rapaz zomba de sua posição: “Vos no puedes pedir diez mangos, loco, vaya a laburar”. O pai de Alicia o assalta de forma violenta, fazendo-o romper em prantos. As paredes da casa, ao fundo do carro, apresentam detalhes nas cores vermelha, azul e branco. As camisas dos dois homens também são azuis.

Posteriormente, Rubén entra em um estabelecimento para alugar um quarto. As paredes do ambiente são azuis. Ao fundo, soa a trilha sonora. A voz de Alicia, que lê uma notícia de jornal, é sobreposta à do pai, enquanto este negocia o preço do aluguel.

³ O termo *remiseria* é empregado na Argentina para designar lojas que alugam carros particulares, os *remis*, conduzidos por um chofer. A tarifa é estipulada de acordo com o local de destino. Esses automóveis podem ser reservados por horas ou períodos do dia. À diferença dos táxis, o *remis* não tem taxímetro e é contratado apenas mediante telefonema.

Em casa, a menina lê com dificuldade um anúncio no jornal sobre a crise no comércio, enquanto a mãe e o namorado discutem a visita inesperada de seu pai. A cor vermelha da cadeira em que está sentada destaca-se diante do avental branco do uniforme escolar. Por baixo, traz uma camiseta azul. Na cozinha, garrafas com detalhes vermelhos e azuis estão em evidência atrás de Natalia, que veste um vestido azul. Essa cor se manifesta em um tom ainda mais intenso na cortina da janela. Sergio demonstra estar insatisfeito com o fato de El Oso frequentar a sua residência, pois teme atrair a atenção da polícia.

O casal se dirige à sala. As quatro cadeiras vermelhas se destacam no ambiente, cujas paredes não têm pintura. A mãe de Alicia dá dinheiro ao namorado para que pague as contas e compre o almoço. Ele reluta, pois teme gastar o dinheiro em apostas, como saberemos adiante. Entretanto, termina aceitando. A criança, que estava no quarto, retorna com o cabelo preso por um elástico vermelho. Ela explica a brincadeira ao padrasto, que não consegue decifrar o enigma. Uma luz azul invade o ambiente e ilumina a fumaça do cigarro de Sergio.

Natalia, que traz uma sacola de plástico azul, prepara a bolsa para a filha ir à escola e descobre o urso de pelúcia vermelho dentre os seus pertences. O caderno e o livro da escola são nas cores azul e vermelha respectivamente. Embora repreenda a menina, permite que leve o brinquedo apenas naquele dia.

Do lado de fora da casa, as duas encontram El Oso em um carro azul. É visível a tatuagem que traz com o nome da filha no braço direito. Natalia aceita que as conduza à escola, contrariada. Dentro do automóvel, Alicia lê a propaganda da empresa a que pertence o veículo. Ao perguntar, inocentemente, se o carro é roubado ou apenas emprestado, a mãe a censura.

Ao chegar à escola, a menina se despede do pai, que lhe dá algumas moedas. A mãe reprova o gesto e o ex-esposo se oferece para levá-la ao trabalho. Os dois conversam sobre o emprego dela como diarista e sobre as visitas à Alicia. Ele a observa quando sai do carro para entrar na casa onde trabalha, a qual é branca. Atrás do protagonista há uma parede nas cores branca e vermelha. Percebemos que os dois ainda

se amam, pois, ao entrar no seu local de trabalho, Natalia solta os cabelos e se observa no espelho, vaidosa. As portas da casa são azuis.

No bar, a câmera, por meio de um movimento de *travelling* para a direita, percorre os clientes até chegar ao proprietário do local. Este veste uma camiseta azul e aqueles apresentam trajes brancos, pretos ou azuis. As cores azul e vermelha são empregadas em tonalidades intensas nas cenas transcorridas neste ambiente. Por trás dele, há uma parede vermelha. Destacam-se as mesas azuis e vermelhas. El Oso entra e senta de frente a El Turco. Os homens que trabalham para este são enquadrados em segundo plano, fora de foco.

Sobressaem-se a cor azul da fumaça do cigarro do protagonista e da mesa. Este está sentado em uma cadeira preta, e o outro, em uma vermelha. O antigo El Manco conduz a conversa de forma a intimidá-lo. Promove brindes aos policiais que jogam sinuca e aos homens que trabalham para ele.

Durante o diálogo, alternam-se primeiros planos dos rostos de ambos os personagens, de forma a evidenciar a tensão gerada no protagonista pelo tom ameaçador do seu interlocutor. Por fim, este lhe propõe, como forma de pagamento, uma participação em um novo assalto. Diante da recusa do outro, ameaça-o: “Ando atrás de algo grande. No se trata de cuatro lucas, Oso, se trata de cincuenta mil. Y nada de poner la cara. ¿O has pensado en conducir un remis el resto de tu vida? ¡No te la crees ni vos a esa! ¿Crees que puedes alimentar a tu familia con sólo quinientos pesos? A menos que tu esposa tenga otro macho (...)”.

El Oso, em primeiro plano, lança o cigarro ao chão, contrariado. Em segundo plano, vemos o interior do bar, onde predominam tons de azul, com El Turco sentado à direita, que continua a ameaçar o colega: ““¡Chau!, ¡Saludos a tu familia!. Sé que están viviendo en San Justo, cerca de un primo mio. Este lugar es un poco jodido, siempre rompen los tiros allá, como en el Far West”. Por fim, promove mais um brinde aos amigos.

No dia seguinte, Rubén visita a filha. Leva uma blusa azul. Está chovendo. No início, a menina, que veste uma camiseta azul, se recusa a deixá-lo entrar. Quando o

pai lhe mostra a foto que recebeu na prisão, permite sua entrada. Uma luz azul recobre o interior da casa e se torna mais perceptível nas cortinas.

Alicia lhe prepara um chimarrão em uma garrafa azul. Em seguida, retoma as tarefas escolares. Ao olhar para El Oso, percebe a tatuagem em seu braço. Pergunta-lhe se sai na água. Ele responde que é impossível de ser apagada. Há vários objetos da menina na mesa, todos na cor vermelha. O protagonista observa as fotos da família na parede, que apresentam a filha em várias idades. Parece perceber o porquê de a criança tratá-lo como estranho, já que não participou de sua vida por sete anos. Quem ocupou o seu lugar durante esse tempo foi Sergio, presente na maioria dos retratos. Alicia lhe explica que o carro de umas fotos pertencia ao namorado da mãe, que foi obrigado a vendê-lo após perder o emprego. Rubén observa os anúncios de emprego marcados em uma folha de jornal.

Natalia chega e se irrita com a presença do ex-marido, pois este não lhe avisou que viria. O tom azul de sua saia é bem intenso. Ele explica que veio visitar a filha e entrega-lhe uma sacola azul. Informa-lhe que se trata de um livro de contos, destinado à prática da leitura. Alicia pergunta se há gravuras nele, e fica contente ao receber uma resposta afirmativa. O pai convida as duas para comer uma *pizza*, mas somente a menina aceita.

A camiseta do garçom é azul como as paredes da pizzeria e algumas blusas sobre as cadeiras da mesa ao lado. As lajes são vermelhas. O livro está em cima da mesa, mas não podemos ver seu título. Rubén o põe na cadeira, a fim de que o garçom possa colocar a bandeja na mesa. Ele pergunta à filha por que repetiu o ano e ela responsabiliza a professora, por ser chata. Alicia convida-o para a comemoração do dia da proclamação da independência na escola, pois escoltará a bandeira.

A criança observa uma mulher ao fundo, que é alvo da atenção de El Oso. Pergunta se o pai tem namorada. Ele responde negativamente. A menina também indaga acerca do motivo de sua prisão. Deseja saber se é verdade que matou um policial. Ela teme que seja preso novamente. Ele nega a acusação e promete que isso não voltará a acontecer. Alicia começa a brincar com três tampinhas de refrigerante e mostra

o desafio da amiga para o pai. Diz que Sergio afirmou que não tinha solução. Isso faz Rubén se interessar ainda mais pela brincadeira e, após um momento de reflexão, consegue solucioná-la. Para isso, segura uma das tampinhas com a mão e bate nela com a que sobra, abrindo espaço entre as duas e colocando a de fora no meio. Os dois sorriem diante da descoberta.

Há uma fusão desta última sequência com a seguinte, em que Alicia lê o livro que ganhou de presente. Um movimento de panorâmica vertical perpassa os desenhos feitos pela criança, anexados à parede, até chegar ao urso de pelúcia, que está na mesa de cabeceira.

O brinquedo é enquadrado em primeiro plano à direita, enquanto a menina lê o livro, ambos em segundo plano, fora de foco. Esta técnica permite que a atenção do espectador seja voltada para o urso. Segundos depois, mantêm-se o mesmo enquadramento, invertendo-se a distância focal: o brinquedo passa a ficar fora de foco, e a criança, em segundo plano, é focalizada, e se torna o novo centro da atenção. Um curto *travelling* para a esquerda enquadra Alicia, que veste um pijama azul e branco, com detalhes em vermelho, lendo o conto “Las medias de los flamencos”, cuja capa é vermelha.

Ela se cobre com um edredom, cujas cores são vermelha, verde e azul. Sua mãe entra em seguida e retoma a leitura. O enquadramento em plano médio da parede do quarto, com a mãe à esquerda da cama e a filha deitada à direita com o livro em mãos, permite ver as ilustrações na parede. Destaca-se, ao centro, o desenho de uma criança segurando a mão de um enorme urso vermelho.

O rosto de Natália é enquadrado em primeiro plano ao ler as passagens iniciais do texto⁴. Sua voz em *off* é sobreposta às cenas de El Oso em seu ambiente de

⁴ O trecho lido é o seguinte: “(...) y a los sapos, a los flamings y a los jacarés y a los pescados. Los pescados como no podían caminar (...) Yo sé lo que vamos a hacer. Vamos a ponernos medias coloradas, blancas y negras, y las víboras de coral se van a enamorar de nosotros.-Mi cunhada, la lechuza, tiene medias así- Les dijo un tatú, que quería burlarse de los flamencos.-Con mucho gusto, dijo, efectivamente, la lechuza. Y al rato volvió con las medias, pero no eran medias, si no cueros de víboras de coral. Lindísimos cueros recién sacados a las víboras que las lechuzas habían cazado. -No se preocupen de nada -dijo La lechuza - si no una sola cosa: bailen toda la noche, bailen sin parar un momento, porque si paran en vez de bailar, van entonces a llorar. (...) Los flamencos, locos de alegría, se pusieron los cueros como

trabalho. Um *travelling* para frente se aproxima da loja de táxis em que o protagonista trabalha. A cor do céu, ao fundo do estabelecimento, é azul, em uma tonalidade forte e uniforme. Uma luz também azul cobre a fachada, e outra, vermelha, a parede lateral. Esta última se reflete no protagonista, que está no interior, atendendo uma ligação. Veste uma camiseta azul. Ele abre uma gaveta para procurar uma caneta e encontra nela um revólver. Há uma alternância entre os planos desta sequência e os do quarto de Alicia.

Ao final da cena, quando a filha adormece, Natalia põe o livro ao lado do urso de pelúcia na mesa de cabeceira, apaga a luz, e se deita ao seu lado. Ouve-se, então, um som semelhante ao associado com frequência em desenhos animados ao de uma varinha mágica. Inicia-se, em seguida, uma *cumbia*, enquanto as duas são enquadradas em segundo plano em foco, com o livro em primeiro plano fora de foco. Um movimento de *travelling* da esquerda para a direita enquadra o livro e o urso lado a lado. Os dois objetos permanecem no primeiro plano, agora em foco, em contraposição ao segundo. Pela primeira vez é possível ver o nome do livro em questão. Trata-se da coletânea de contos infantis *Cuentos de la selva*, de autoria de Horacio Quiroga.

A *cumbia* é empregada como trilha sonora de Rubén, que está jantando. As cadeiras do bar são vermelhas e os objetos em cima da mesa, tais como a caixa de guardanapos, o número da mesa e até mesmo o rótulo da cerveja, são azuis. Um comerciante lhe oferece enfeites gravados com nomes, nas duas cores citadas. O protagonista escolhe um em que está escrito Alicia, em vermelho.

Na próxima sequência, El Oso observa as fachadas das lojas. Uma luz azul predomina no comércio, assim como no interior do carro. No retrovisor, está pendurado o enfeite vermelho com o nome da filha. A câmera se detém em um letreiro que chama sua atenção. Nele está escrita a palavra “mágico” três vezes na cor rosa e uma, maior,

medias y muy contentos se fueron volando al baile. Cuando vieron a los flamencos con sus hermosísimas medias, todos les tuvieron envidia. Las víboras querían bailar con ellos, únicamente, y como los flamencos no dejaban un instante de mover las patas, no podían ver bien de que estaban hechas aquellas preciosas medias”. In: **UN OSO rojo**. Direção: Israel Ádrian Caetano. Produção: Lita Stantic. Roteiro: Israel Ádrian Caetano e Graciela Speranza, baseado no conto Las medias de los flamencos de Horacio Quiroga. Argentina: 2002. 1 DVD (97 min), color.

em vermelho, seguida de “boliviano”, na cor verde e, mais abaixo, “mágico boliviano”, em verde. Há um momento em que as luzes se apagam, deixando em destaque apenas o nome “boliviano”.

Tal plano pode ser considerado uma referência ao filme anterior de Caetano, *Bolivia*, a ser analisado nos próximos tópicos. Em seguida, há um close no motorista. Ele fuma e parece estar apreensivo. Sua imagem é escurecida por alguns segundos. Percebemos, apenas, o reflexo de luzes azuis, vermelhas e brancas, no vidro de trás do carro. Mais adiante, o anúncio luminoso de uma *remiseria*, cujo nome está escrito em letras garrafais na cor vermelha, também o atrai.

Na próxima sequência, El Oso, em seu carro, segue Sergio até o bar que frequenta e onde faz apostas em corridas de cavalo. No interior do ambiente, há paredes vermelhas e cortinas vermelhas, azuis e brancas. Os clientes usam camisetas azuis e brancas. O proprietário, Quique, veste uma camiseta azul e calça branca. O protagonista, o rapaz que atende no balcão, Miguel, e Sergio também vestem camisetas azuis. Uma luz nesta mesma tonalidade é refletida nas paredes, na porta e nas janelas. A maioria dos objetos que está em cima das mesas apresenta a cor vermelha.

Quique proíbe Sergio de fazer apostas, apesar de sua insistência. Ele está segurando o jornal *El Clarín*, em cuja manchete está escrito: “Estudian dolarizar los depósitos bancarios”. Diz: “(...)su crédito no es bueno. Me lo debes, y yo no creo que se me puede pagar. ¿Sabes qué? Debes buscar un trabajo... tranquilo, hombre. Después, vengas y pone la platita. Poco. Yo no tengo prisa. Son las ocho. Eres el único que apuesta tan temprano”. O namorado de Natalia reclama, pois alega que não pode ser tratado assim, já que foi um dos seus primeiros clientes. O outro lhe responde: “Si todos mis clientes fueran como tú, estaría en quiebra. (...) La próxima vez que vengas, trae la plata”.

Sergio vai embora e El Oso o acompanha. Este o ameaça de morte, caso prejudique sua filha ao se meter em confusão. O padrasto de Alicia se defende: “Eu não quero ter problemas com você. Você está com raiva porque acabou de sair da prisão.

Você acha que eu quero interferir no seu relacionamento com sua família? Com a sua filha? Eu a apoio, mas ela ainda é sua filha”.

A próxima cena é bastante ilustrativa da difícil situação vivenciada por El Oso. Ele está em um parque de diversões com Alicia, que toma um picolé, cuja cor é azul e vermelha. Todos os brinquedos apresentam detalhes nessas duas cores. As mesas e bancos da praça são vermelhos. Esther, a vizinha do início do filme, veste uma blusa vermelha. Ao ver o ex-convicto, a mãe de Vero alerta os policiais. Enquanto roda no carrossel, Alicia observa os guardas se aproximarem do pai e revistá-lo, apoiando as mãos dele na grade que circunda o brinquedo e também os separa.

Na próxima sequência, Rubén ouve a história de Ramiro contada por seu patrão. Tal relato reforçará a sensação de impossibilidade de reaproximar-se de sua filha, transmitida pelo último plano da visita ao parque. O motorista, que está apoiado na fachada do prédio, tinha uma netinha e costumava trazê-la para fazer-lhe companhia enquanto dirigia. Um dia, seu filho, que já havia sido preso algumas vezes, se envolveu em um negócio perigoso e ganhou bastante dinheiro. No entanto, os policiais continuaram vigiando-o e aproveitaram uma ocasião em que o rapaz passeava com a filha para matar os dois. Eles alegaram terem se confundido, mas isso era impossível. A mãe da menina nunca se recuperou e por isso não permite que o avô conviva com o outro neto.

O motorista é interpretado por Luis Enrique Caetano, que já tinha feito uma ponta em dois filmes anteriores de Caetano e voltou a atuar em *Crónica de una fuga* e *Francia*. Ramiro, assim como Guemes e El Oso, veste camiseta azul. Por trás dele, no vidro, podemos ler o nome da *remiseria* em letras vermelhas. Alternam-se os primeiros planos dos rostos do patrão, do avô da criança assassinada e de Rubén. Guemes conclui: “A veces, para hacer el bien a la gente que le quiere, lo mejor es estar lejos”.

Na pensão, o protagonista escreve um cartão para Alicia. Natalia entra e começa uma briga por causa da afronta que ele fez a Sergio. Devolve-lhe os presentes, que estão dentro de uma sacola vermelha. Como o namorado, pergunta-lhe se a forma violenta como se porta está relacionada ao fato de ter sido preso: “Pasa que no cambias

más, eso pasa! ¿Qué piensas? ¿Que puedes salir golpeando a la gente porque saliste de la cárcel?”. Explica-lhe que sabe das apostas do cônjuge, que não o tornam uma pessoa ruim, pois ele a ajudou enquanto Rubén esteve preso. Desabafa também que será despejada da casa, pois não tem dinheiro para pagar as contas e aceita seu abraço. Entretanto, pede que não a incomode mais. Enquanto conversam, alternam-se primeiros planos dos rostos dos dois, posicionados sobre o fundo azul do vidro da janela da porta. A saia da mulher é de um tom azul ainda mais forte.

Na próxima sequência, Sergio retorna bêbado ao bar de apostas, traz na mão uma caixa de leite, cuja cor é vermelha e branca. Insulta os clientes. Também agride o fiador, diz-lhe que é o pior de todos, pois o traiu. Entretanto, não o denunciará aos policiais, já que não é nenhum delator e dá-lhe uma cabeçada. O outro revida com um soco em seu estômago. El Oso surge para defendê-lo, atacando os clientes, que se levantaram em defesa do proprietário do bar. Promete que pagará a dívida do bêbado, além de proibir o devedor de apostar novamente. Informa que voltará para defender o padrasto de sua filha, caso necessário. Novamente, predomina a cor azul nas vestes dos personagens, objetos do cenário e rótulos de cerveja, junto com a cor vermelha em vários utensílios.

Rubén estaciona em uma banca de jornal para comprar cigarros. O nome da banca, em vermelho e azul, está escrito em uma placa branca. Há adesivos nas cores azul e branca nos vidros do estabelecimento ao lado. Sergio, que o aguarda no carro, observa o enfeite com o nome de Alicia.

Quando El Oso retorna, o passageiro diz que não compreende seu comportamento. Pergunta se ainda deseja recuperar sua família, mesmo que esta esteja arruinada. O protagonista não responde, apenas pede que esqueça o episódio anterior e o acusa de delator, pois contou à esposa sobre o primeiro encontro dos dois. O acusado responde que a culpa é de Natalia, pois não soube ficar calada. Explica que serão despejados e se mudarão para a casa do cunhado. O motorista nada diz, apenas o conduz até seu bairro. Sergio torna a questioná-lo sobre sua postura. O pai de Alicia se justifica: “A la gente hay que cuidarlo, hermano, no es tan difícil de entender”.

Na próxima cena, Rubén, que usa uma camiseta branca e jaqueta azul, está acertando os detalhes do assalto à fábrica com El Turco. Este veste uma camisa cuja tonalidade é intensamente vermelha, contrastando fortemente com a cor azul da mesa e das paredes. A câmera gira entre os dois homens, enquadrados em primeiro plano. O empregador informa ao protagonista que não deve se preocupar com nada além da direção e que receberá uma arma no dia do assalto. A quantia roubada corresponde a mais de mil salários, a ser dividida em cinco partes. El Turco também participará da divisão, pois “Los intermediarios también merecen su parte”.

O final deste diálogo é sobreposto ao plano seguinte, no qual é enquadrada, ao centro, a antiga casa de El Oso. A cor azul do céu por trás da residência é bem forte. Dentro da residência, a câmera percorre em um *travelling* para a direita a mesa em que Alicia desenha um céu azul e seus lápis de cor, até chegar à folha de papel. Natalia guarda uma blusa azul e pede que a filha interrompa a atividade e vá dormir. Esta indaga sobre o livro de contos: “¿Y el libro? ¿Qué? No lo vamos a leer hoy?”. A mãe, a fim de desviar sua atenção, lhe diz que já o guardou. Essas últimas frases são sobrepostas à cena seguinte, na qual Rubén faz as malas. Sobre sua cama, vemos, em primeiro plano, o livro *Cuentos de la selva*, ao lado da sacola vermelha e de uma bolsa azul. As paredes do quarto são azuis. Ele desliga as luzes e sua sombra, preta, se destaca sob o fundo azul das paredes da pensão, que refletem sob o vidro da porta.

No bar, El Turco, em uma camisa listrada azul e branca, discute com seus parceiros, Alfarito, Tuerca e Ramón, a forma como eliminarão El Oso após o assalto. A câmera gira entre eles. Percebemos rótulos de cerveja e garrafas de chimarrão azuis, assim como a mesa. O patrão explica que não há erro, e ilustra o caso com três tampinhas: seus homens são três e estão bem armados, representados por duas tampas, e a vítima porta apenas uma arma; e conclui: “Amigos: si actúan así, vamos a tener más dinero para repartir”. As tampinhas são enquadradas em plano aproximado, sob a mesa azul, até o momento em que El Turco as reúne e as coloca no cinzeiro.

Na cena seguinte, o protagonista é enquadrado em primeiro plano, sob o fundo azul das paredes da *remiseria*. Pede emprestado o carro a Guemes, que veste uma

camiseta azul, como ele. Este o adverte de que saiu recentemente da prisão, deve, portanto, tomar cuidado. Nega-se a lhe ceder o automóvel, pois tal gesto poderia atrair a atenção da polícia. Entretanto, empresta-lhe a arma que retira da gaveta. O objeto é enquadrado em primeiro plano sobre a mesa.

El Oso decide roubar o carro de Quique, cuja cor é a mesma do *remis* que dirigia. A voz da professora, que inicia a cerimônia de hasteamento da bandeira, é sobreposta à cena. O protagonista carrega a sacola vermelha com os presentes e suspende o enfeite com o nome da filha gravado no retrovisor.

O pátio da escola está decorado com balões azuis e brancos, em combinação com as paredes e portas da instituição. Alicia usa laços brancos no cabelo, e a amiga, duas presilhas azuis. Elas acompanham a professora na escolta da bandeira. Rubén chega à escola, enquanto a educadora narra o episódio a ser celebrado: “(...) un grupo de hombres en un pasado ya lejano creía en la posibilidad de ser libre e independiente, y por eso lucharon con convicción de que era un derecho. En posición firme, cantar el Himno Nacional Argentino”. Na entrada da escola, adere ao peito do pai de Alicia a insígnia da pátria. Ele acena para a filha. A mãe, que traz presilhas azuis nos cabelos, procura o ex-marido entre as pessoas. Alternam-se primeiros planos entre os rostos do protagonista, da mãe e da menina. Um movimento de *travelling* para a esquerda nos mostra as crianças em posição para cantar o hino e os pais tirando fotos. Os acompanhantes vestem camisetas e calças azuis e vermelhas. As crianças também trazem peças de vestuário nessas duas cores, além do avental branco da farda.

A cena anterior é fundida à próxima, em que El Oso conduz o carro em direção ao encontro dos parceiros de El Turco. Inicia-se uma montagem paralela da sequência da escola com a do assalto à fábrica. O hino, som diegético, atua também como trilha sonora do roubo. Os bandidos vestem camisetas azuis ou brancas e jaquetas nessas mesmas cores.

Os assaltantes chegam ao local usando faixas pretas nos rostos e atirando com uma metralhadora nos guardas em frente ao prédio. Ao entrarem, Ramón dá inúmeros tiros para cima. Forma-se uma fumaça azul em torno dele decorrente dos disparos. Os

funcionários vestem camisetas azuis e brancas e uma das mulheres traja também calça vermelha. Há objetos e pastas com cores vermelhas e azuis. Do lado de fora, Rubén, que permaneceu no veículo, é enquadrado em plano médio com o enfeite de coração à sua frente. Ele atira em um policial que se aproxima do estabelecimento. O único guarda que sobrevive é enquadrado em plano médio, observando o desastre após os bandidos terem fugido. Infere-se que este seja o informante do grupo.

O último verso do hino (“Coronados de gloria vivamos...¡o juremos con gloria morir!”) é sobreposto ao plano final do assalto. Um movimento de *travelling* para trás se distancia do carro em fuga, centralizando o corpo do policial morto, posicionado à direita do veículo, que desaparece no horizonte.

Retorna-se para a escola. Esther pergunta à Natalia sobre a mudança. Esta responde que partirão naquela noite. A filha se aproxima e pergunta pelo pai. A mãe responde que nada sabe acerca do seu paradeiro.

No carro de Rubén, os bandidos reclamam que não sabiam da existência do terceiro policial e pedem que estacione no acostamento da rodovia. Alfarito lhe aponta a arma e informa que El Turco mandou assassiná-lo. O protagonista reage rapidamente e mata a todos, antes de eles fazerem o primeiro movimento, sujando os vidros do automóvel de sangue. Ramón tenta fugir e leva um tiro do lado de fora, ficando estirado no chão, com os braços abertos. Esta posição remete à do policial na cena anterior. El Oso retira a faixa do rosto e limpa os vidros. Em seguida, coloca os outros assaltantes para fora do carro e toma posse de suas armas.

Na cena seguinte, a família aguarda o carro da mudança, que está atrasado. Como tarda a chegar, Sergio, que veste uma camiseta vermelha, sai para telefonar a fim de saber o motivo da demora. Ele encontra o protagonista no portão. Este lhe estende uma sacola preta, cheia de dinheiro. Da janela da casa, a mãe e a filha observam os dois homens.

O namorado de Natalia pega um isqueiro vermelho a fim de acender o cigarro e questiona a origem do dinheiro. El Oso não lhe responde, explica, apenas, que deve utilizá-lo para pagar as dívidas. Sergio rejeita a oferta, diz: “Mira, no quiero guita

chorreada". O protagonista lhe responde: "Deja de joder, agarra eso. Toda la guita es afanada" e pede que entregue a sacola vermelha com os presentes para a criança. Inicia-se uma *cumbia*. Um primeiro plano de Rubén, por trás da grade, é alternado a um plano médio de Alicia e outros de Natalia, ambas o observam da janela. A casa é enquadrada em plano geral. Por fim, El Oso é enquadrado no carro por trás das grades, a olhar para as duas. São alternados dois *travellings* aproximados para frente em direção a Natalia, enquadrada em primeiro plano, e ao esposo.

Sergio entra e a criança lhe pergunta se ainda farão a mudança. O padraсто lhe responde que não. A mãe da menina abre a sacola vermelha e desembulha o último presente do protagonista: um porta-retratos. Alicia é enquadrada em primeiro plano, a observar o gesto de Natalia, que se emociona com o retrato. Este plano é fundido ao seguinte, em que o protagonista, também em primeiro plano, dirige o carro e tenta conter as lágrimas.

No bar, El Turco, em primeiro plano, recusa inicialmente o pedido de um cliente, que deseja beber outra cerveja, mas já lhe deve dinheiro. Este lhe diz: "Dale, papa, hoy por mí, mañana por vos". O patrão lhe responde: "Eso se acabo, se termino, eso no existe más". Os dois homens vestem camisetas azuis, da mesma forma que outros frequentadores. O balcão em que se apoiam também apresenta essa cor. El Oso aparece na entrada do bar, traz uma sacola de dinheiro. Justifica que veio sozinho porque a polícia estava atrás do grupo, motivo pelo qual se separaram. O balconista olha para os clientes, que sacam suas armas. Quando El Turco faz um movimento para pegar a sacola de dinheiro, o adversário o atinge na mão com uma faca. Inicia-se um combate, retratado de forma fantástica.

O protagonista atira em três homens e se esconde atrás de uma viga. Restam três. Ao cessarem os tiros, ele mata mais um. Os dois que sobraram se emparelham atrás da viga. Rubén os vê pelos espelhos; abre o revólver e retira duas balas, deixando apenas uma no tambor; lança a fumaça do cigarro do lado direito; joga as balas no chão do lado esquerdo, desviando a atenção dos oponentes nesta direção. Em seguida, sai do esconderijo e atinge os dois, que se emparelharam, com uma bala só. Os homens são

enquadrados em plano médio, com a mesa vermelha à frente e o balcão azul atrás, antes de caírem ao solo. Uma câmara alta acompanha El Oso. Este caminha em direção a El Turco, pega o dinheiro do assalto para si, apaga o cigarro na frente do morto, que está caído ao chão, e sai. Nesta cena, emprega-se uma tonalidade intensa da cor azul, que contrasta com o vermelho do sangue derramado.

Rubén é enquadrado ao centro, em um plano geral da fachada do bar. Ele se dirige ao automóvel para pegar o enfeite com o nome da filha e o observa por alguns momentos, antes de retirá-lo. O protagonista segue solitário pela rua, enquadrado novamente ao centro, em plano geral, se distanciando da câmara fixa. Passa por prédios nas cores azul, vermelha e branca. A voz de Natalia, que lê o último parágrafo do conto⁵, é sobreposta a este plano. Por fim, esta cena é fundida à próxima.

Ao terminar a leitura, a mãe da menina põe o livro sobre a mesa de cabeceira, junto com os dois presentes dados por El Oso: o urso de pelúcia vermelho, que agora traz no peito o emblema argentino, e a foto da família. Tem-se um breve movimento de *travelling* para frente, em direção ao urso. Natalia é mostrada em primeiro plano, com os olhos baixos, está pensativa. Deita-se na cama abraçada com a filha. As duas são enquadradas em primeiro plano. Segue-se a esta imagem um close no retrato da família. Esta foto marcou o início da trama e também o seu fim. Ao fundo dela, podemos ver a pata vermelha do urso de brinquedo.

3.2. A violência e o amor são vermelhos

Com base na descrição das cenas, percebemos a forma progressiva com que o vermelho invade os cenários e as vestimentas das personagens. Essa cor é sempre

⁵ O fragmento lido é o seguinte: “Hasta que al fin, viendo que ya no quedaba un solo pedazo de media, las víboras los dejaron libres, cansadas e arreglándose las gazas de sus trajes de baile. A veces, se apartan de la orilla, y dan unos pasos por la tierra, para ver cómo se hallan. Pero los dolores del veneno vuelven en seguida y corren a meterse en el agua. A veces el ardor que sienten es tan grande, que encogen una pata y quedan así horas enteras, porque no pueden estirla. Esta es la historia de los flamencos, que antes tenían las patas blancas y ahora las tienen coloradas”.

empregada em tons fortes e uniformes, destacando-se das demais cores presentes no ambiente, que apresentam tonalidades amenas.

Os principais cenários do filme são os seguintes: a prisão, a casa de Natalia, o estabelecimento de El Turco, o bar em que Sergio faz apostas, a *remiseria* e a pensão temporária na qual vive El Oso. Conforme apresentado na descrição do filme, destacam-se no interior desses ambientes paredes, utensílios ou cortinas nas cores azul, branca e vermelha. Também o figurino das personagens apresenta detalhes nessas cores ou são inteiramente tingidos por elas. As fachadas dos edifícios, se não são pintadas inteiramente nesses matizes, apresentam detalhes em vermelho e azul, cujos tons são intensos. Há também lixeiras ou objetos próximos a esses lugares com cores semelhantes.

Os dois cenários nos quais esses tons mais se destacam são o bar de El Turco e a casa de Natalia. No primeiro, a parede e o balcão são azuis e contrastam com a cor vermelha de algumas mesas, das paredes e da cortina. O proprietário veste ora camisa vermelha, ora azul, e, sobre elas, um colete. Tal vestimenta remete aos filmes de faroeste, pois El Turco, segundo o diretor, foi pensado como um vilão típico do gênero. No segundo ambiente, destacam-se cadeiras vermelhíssimas, assim como cortinas na cor azul e objetos, seja da menina, seja da casa, nessas duas cores. Natalia e Alicia sempre usam peças de vestuário nesses matizes.

El Oso, entretanto, nunca veste trajes vermelhos. Ele usa calça *jeans* com camiseta branca ou preta, e uma jaqueta azul. Contudo, todos os presentes comprados para a filha apresentam essa cor: o urso de pelúcia, o livro de contos e o porta-retratos, que tem detalhes em vermelho. O enfeite que compra com o nome de Alicia também tem essa tonalidade, por isso destaca-se no interior do carro azul.

Há personagens que a princípio se vestem com trajes em cores discretas. Todavia, passam a usar camisetas vermelhas em determinados momentos da trama. É o caso de Sergio, que, no decorrer da narrativa, usa apenas camisetas brancas e calças azuis. No entanto, ao aceitar o dinheiro roubado por El Oso, está vestido de vermelho. O mesmo ocorre com Esther, vizinha de Natalia. Na primeira cena em que aparece está

com uma camiseta marrom; na sequência do parque de diversões, na qual denuncia o pai de Alicia para a polícia, sem que ele esteja fazendo nada de errado, usa uma camiseta vermelha.

Nesse sentido, o vermelho está associado no filme a um código que representa dois tipos de sentimentos que são intensos no protagonista: o amor que sente pela filha e a violência dos crimes cometidos. Essa cor também está relacionada à opressão da comunidade.

Assim, as prendas que El Oso oferece à Alicia, inclusive o coração com seu nome inscrito, que compra para lembrar-se dela, trazem a cor vermelha como um símbolo do amor paternal. Entretanto, trata-se, também, de uma referência ao fato de o protagonista ser um bandido, motivo pelo qual o relacionamento dos dois sempre será maculado.

El Oso é um personagem violento. Tem um temperamento impulsivo e irascível. Não sabemos como era antes de ser preso. Seu passado é uma incógnita. Entretanto, por meio de um *flashback*, temos um relance da sua vida antes de ser condenado. Amava sua família, tinha uma casa, ainda que por terminar, elogiada pelos vizinhos, que dizem à Natalia: “Me encanta tu casa, es muy linda”. Já nessa cena, que transcorre antes do assalto executado pelo protagonista, a cor vermelha é predominante no cenário: nas cortinas do quarto, na roupa da filha, no bolo e enfeites do aniversário. Rubén arriscou perder tudo isso para tentar melhorar suas condições de vida por meio de atos ilegais. Durante o assalto, também apresentado por meio de um *flashback*, percebemos sua inexperiência: os bandidos que o acompanham são assassinados pela polícia e ele, ao atirar em um policial, termina se expondo e sendo ferido.

Após sair da prisão, o protagonista nos é apresentado como um criminoso mais concreto, para quem a violência parece ser algo natural. Talvez por esse motivo a cor vermelha passe a invadir os ambientes frequentados por ele. Quando El Turco se recusa a pagar-lhe a dívida, não reluta em assaltar o rapaz da cabine de telefone ao lado, ao ouvir que este havia recebido dinheiro. Ao tentar se reaproximar da família, igualmente o faz de forma agressiva. Passa a interferir em assuntos pessoais da ex-

esposa, não dá ouvidos ao que esta lhe pede, aparece em sua casa sem avisar; se esquivava para não assinar os papéis do divórcio. Por fim, agride Sergio, sem sequer conhecê-lo, a fim de amedrontá-lo e fazer com que se porte bem.

El Oso, envolvido no desejo ardente de retomar a família perdida, não parece perceber que carrega a marca irreversível do crime cometido e dos anos em que esteve preso, representados pelo vermelho. É visto e tratado por todos como um criminoso, se portando, também, como tal, mesmo que involuntariamente. Tal estigma pode também ser representado pela cor vermelha.

Em razão de tudo isso, Natalia teme o ex-esposo e não confia nas suas boas intenções, pois percebe que, apesar dos esforços demonstrados, ele não se regenerou. Sergio receia que a polícia suspeite de um possível envolvimento com o infrator, pois ele frequenta sua casa. Até mesmo Alicia vê o pai de forma suspeita, pois questiona se o automóvel que dirige é dele mesmo ou roubado. A menina tem receios de que reincida no crime.

Apenas na sequência do parque de diversões o protagonista parece notar a impossibilidade de se reinserir na sociedade. Esther o denuncia aos guardas, que o revistam na frente da filha, humilhando-o e frustrando as expectativas da pequena de ver seu pai reabilitado. Neste momento, a mãe de Vero veste uma camiseta vermelha. O emprego dessa cor na vestimenta da mulher pode ser interpretado como um símbolo do seu ato de violência, representado pela tentativa de excluir o antigo vizinho do convívio social.

Enquanto a menina observa o pai sendo revistado, os dois são filmados em plano geral, de forma a mostrar a barra da grade que cerca o brinquedo e está interposta entre eles, separando-os. Grades ou barras são usadas em várias cenas para representar o obstáculo que os separa: a adesão de El Oso ao mundo do crime.

Assim, na primeira visita realizada à Alicia, após sair da prisão, Rubén conversa com Natalia por detrás do portão de sua casa, cujas barras são verdes. Durante o diálogo, alternam-se primeiros planos dos seus rostos. Tal procedimento permite a apresentação do ponto de vista dos dois personagens, que se observam sempre por

detrás das barras, remetendo ao período de reclusão do protagonista, cujo isolamento se estende para sua vida em liberdade. Esse recurso é utilizado também quando El Oso entrega o dinheiro do assalto a Sergio e se despede da família. Alternam-se os pontos de vista de Natalia e de Alicia com o do pai da criança. Mãe e filha o observam por detrás das grades do portão, através do vidro da janela, da mesma maneira que ele as vê, de forma a transmitir a impressão de que Rubén está atrás das barras de uma cela da prisão. Em seguida, assistimos a sua partida sob o ponto de vista delas, que o observam no automóvel roubado, também por detrás das grades, em enquadramento centralizado.

O conselho dado por Guemes, “A veces, para hacer el bien a la gente que le quiere, lo mejor es estar lejos”, baseado na história do taxista Ramiro, que perdeu a neta e o filho, em virtude de uma vingança de policiais, confirma para El Oso a irreversibilidade de sua condição. Assim, comete um ato heroico: renuncia ao que mais ama, a sua família, e torna a roubar, a fim de salvá-la da ruína econômica. Com essa decisão, compromete qualquer possibilidade de se reabilitar.

3.3. A sociedade é azul, branca e vermelha

A cor azul, da mesma forma que a vermelha, é empregada em tons fortes e uniformes, e utilizada com frequência ao lado do branco em objetos do cenário e no figurino das personagens. Apresentam paredes nas cores azul e branca os seguintes ambientes: a prisão, o bar de El Turco, a *remiseria*, a pensão em que El Oso está hospedado, a casa em que Natalia trabalha, o bar frequentado por Sergio, a escola e a fábrica assaltada.

A cor azul é empregada também nos automóveis dirigidos pelo protagonista: o *remis* que conduz e o carro roubado por ele. A fumaça que sai de seu cigarro apresenta essa cor, assim como a produzida pelos disparos da metralhadora, durante o assalto à fábrica. A farda da polícia também é azul.

Azul e branca são as cores da bandeira argentina. Esta aparece em uma das últimas sequências do filme ao ser escoltada por Alicia, Vero e a professora durante a

cerimônia escolar de celebração do centenário da independência. Os aventais dos uniformes dos alunos que frequentam a escola pública são brancos. Os enfeites do ambiente também apresentam essas duas cores.

Ao som do hino, que serve de trilha sonora para o assalto realizado pelo protagonista, a bandeira, cujas cores predominantes são azul e branca, é hasteada. Uma montagem paralela alterna as duas sequências. El Oso comete o crime trazendo ao peito a insígnia da pátria, que apresenta essas duas cores. Tal símbolo surge ao final da trama aderido ao peito do urso de pelúcia vermelho. O último verso da canção patriótica – “Coronados de gloria vivamos...¡o juremos con gloria morir!” – é sobreposto ao último plano do assalto, durante a fuga dos bandidos, que deixam o policial assassinado estendido na rua. No fim dessa sequência, o corpo é destacado por meio do enquadramento centralizado. A sobreposição do hino ao ato infrator concede um tom irônico à cena, pois deixa entrever, conforme aponta Page, que “There is glory neither in life nor in death in *Un Oso Rojo*”⁶.

Dessa forma, o azul e o branco remetem à bandeira argentina e podem ser interpretados como um símbolo das instituições representativas da nação: a escola, pois o avental do uniforme dos alunos é branco, e a polícia, cuja farda é azul. Assim, esses dois matizes, que surgem em concomitância com a cor vermelha, sugerem um debate com o nacional, ou melhor, com o momento histórico vivenciado pela sociedade argentina. Tal procedimento nos reporta ao Godard dos anos 1960, em especial ao filme *Pierrot le fou*⁷. Nesta obra, o diretor francês emprega as cores da bandeira francesa nos cenários e vestimentas das personagens em tons fortes e uniformes, de forma a denunciar o momento vivenciado pela sociedade francesa.

O contexto histórico do filme *Un oso rojo* é revelado por meio de duas manchetes de jornal. A primeira notícia é lida por Alicia e relata a falência de

⁶ PAGE, Joanna. **Crisis and capitalism in contemporary argentine cinema**. Durham, NC: Duke University, 2009, p. 98.

⁷ Uma análise aprofundada sobre esse tema foi realizada por Laura Carvalho Hércules, no artigo: “A cor na análise fílmica: um olhar sobre o moderno cinema francês”. In: **Revista Comunicación**, ano 2012, n. 10, p. 1309-1322.

comerciantes. O segundo jornal está nas mãos de Quique, proprietário do bar frequentado por Sergio. A manchete do *Clarín* (“Estudian dolarizar los depositos bancarios”) se refere à dolarização dos depósitos bancários na Argentina. Tal medida, implementada pelo ministro da economia, Domingo Cavallo, fazia parte de um plano econômico anunciado em primeiro de dezembro de 2001, em que os saques bancários eram limitados por pessoa, a fim de controlar a inflação e, assim, evitar um colapso no sistema econômico. Com isso, pretendia-se também conter a evasão de capitais para o exterior. Tal projeto não serviu para conter a fuga de divisas, dando lugar à retenção de depósitos bancários que ficou conhecida como “corralito” e contribuiu para aumentar a insatisfação popular com o governo. Neste mês ocorreu o ápice da crise argentina. O país, afundado em dívidas, declarou moratória e assistiu à renúncia e à posse de cinco presidentes em um só mês.

A realidade vivenciada pelas personagens é a da classe mais afetada pela crise citada. Sergio perdeu o emprego e encontra dificuldades para conseguir um novo trabalho. Por isso, em vez de pagar as contas, aposta em corridas de cavalos o dinheiro que a namorada lhe dá para comprar comida ou saldar as dívidas. Natalia trabalha como diarista na casa de uma família rica; seu salário também não é suficiente para pagar o aluguel da casa. Embora El Oso tenha passado a ajudá-la, sua renda como *remisero* não é suficiente para sanar as dívidas da ex-companheira. El Turco toca nesse ponto durante uma conversa com o antagonista: ““¿Crees que puedes alimentar a tu familia con sólo quinientos pesos?”.

A crise vivenciada pela sociedade argentina, além de ser apresentada pelo aspecto econômico, também se reflete na falência de duas importantes instituições sociais: a polícia e a escola. A instituição policial nos é apresentada sob três aspectos: corrupta, repressora e, ao mesmo tempo, ineficiente.

Assim, sabemos, no início da trama, por meio da informação dada por um jovem a El Oso, que El Turco faturou bastante dinheiro vendendo drogas ao tenente da polícia. Este lhe relata que os oficiais frequentam o bar diariamente para jogar sinuca. Ao dizer isso, a câmera enquadra em plano americano um homem que usa óculos

escuros, o mesmo modelo do *ray-ban* de lentes grandes usado por policiais em vários filmes. Ele está à paisana e veste uma camisa azul-escura. Fica implícito, portanto, que a polícia não só está envolvida em negócios ilegais com o proprietário do bar como é sua aliada.

Representantes da corporação também estão presentes no parque de diversões, durante o passeio do protagonista com Alicia. Sob a recomendação da vizinha Esther, eles revistam El Oso sem motivo aparente, pois este não havia feito nada ilegal nem agido de forma a atrair sua atenção. Nesta cena, a polícia é apresentada como um poder de coação e intimidação. Dentre suas preocupações, não se encontram a de preservar ou respeitar o cidadão, pois humilham Rubén diante da filha e da comunidade.

Referência semelhante a tal instituição surge também na história narrada por Guemes a El Oso. Aquele conta que o filho de Ramiro fora vítima da vingança pessoal de dois policiais. Estes, além de assassinarem o rapaz, mataram também sua filha. Tal gesto não foi accidental, pois a criança levou, junto com o pai, muitos tiros para não ter sido vista, conforme os homens alegaram em defesa própria.

Essa corporação, que surge ora como corrupta, ora como repressora, é também ineficiente na realização de suas funções. Em especial, a de proteção às comunidades carentes, como a do protagonista. El Turco demonstra ter mais poder do que a polícia local, pois ameaça a família do oponente e afirma que o bairro de Natalia, San Justo, “es un poco jodido, siempre rompen los tiros allá, como en el Far West”. Na sequência do assalto à fábrica, o poder da polícia é demonstrado como inferior ao dos bandidos, pois aquela é massacrada por estes. A utilização do hino nacional como trilha sonora do assalto, assim como o longo plano do corpo do policial morto, conforme citado acima, também podem ser interpretados como uma denúncia da inutilidade desta instituição. Tal impressão pode ser representada pelo emprego das cores azul e branca em concomitância com a vermelha.

Além da ineficiência da atuação da polícia nos bairros populares, a escola pública, que atende principalmente aos setores mais pobres, também se revela

deteriorada. Isso pode ser deduzido da dificuldade apresentada por Alicia com relação à leitura. Assim, a única alternativa para as crianças da classe popular de terem uma vida mais próspera do que a de seus pais estaria no ensino público, que se revela defasado.

Nesse sentido, a sociedade “legal” está representada no filme por três instituições: a polícia, a escola e a família, simbolizadas pelas cores azul e branca. O vermelho, signo que representa as formas de violência, como o descaso público, parece se propagar entre os setores mais desfavorecidos diante da crise. As famílias pertencentes às classes populares, como a de El Oso, não podem contar com o Estado para suprir suas necessidades básicas, pois este é uma instituição falida, que tenta solucionar uma crise gerada pela ineficiência de sua administração a expensas do povo. Com o “corralito”, o governo procurava conter a crise com a imposição de medidas radicais, que feriam os direitos básicos do cidadão, como o de administrar seu próprio dinheiro. A polícia é representada como corrupta, já que não serve à população, mas a bandidos sem escrúpulos como El Turco. Este é quem dita as regras nos bairros pobres, pois é temido por causa de sua influência.

A frase citada por El Oso no final do filme – “Toda la guita es afanada” – situa a problemática da obra em um contexto mais amplo: o das desigualdades geradas pelo sistema capitalista. Assim, ao enunciar tal frase, o protagonista considera o seu ato ilegal como uma consequência de crimes mais graves, como a exploração às quais o sistema capitalista submete a classe trabalhadora, da qual são extraídas as personagens do filme.

O emprego das cores por Caetano tem conotação política; por meio delas, pretende-se sugerir uma reflexão sobre o momento vivenciado pela Argentina no nível econômico e social. O azul e o branco, símbolos tradicionais da pátria, convivem lado a lado com a ameaça representada pela cor vermelha, que corrompe e deteriora instituições e relações. Assim, o filme evidencia a fragilidade da sociedade argentina neste momento, marcada pelo descaso de seus governantes, pela corrupção de importantes instituições, como a polícia, e pela ineficiência na prestação de serviços básicos, como a educação. A forma como se articulam as relações entre os membros da camada popular nesse contexto será explorada em detalhes no penúltimo capítulo.

3.4. *Los regalos*

Caetano pensou *Un oso rojo* como um melodrama, pois se trata de uma história de amor: “de ese amor trunco entre Soledad [Villamil] y [Julio] Chávez, entre la hija y él. Hay un montón de amores que no se dicen y que están ahí, ocultos, reprimidos”⁸. O amor de El Oso por Alicia foi inspirado no relacionamento de Caetano com sua filha, na época, recém-nascida⁹. A tentativa do protagonista de reconquistar o afeto da criança é o eixo que norteia a narrativa e é marcada pela entrega de três presentes: o urso de pelúcia, o livro de fábulas *Cuentos de la selva* e o porta-retratos com a foto da família. Tais objetos assumem papéis simbólicos ao longo da narrativa.

Assim, El Oso presenteia Alicia com o urso de pelúcia na ocasião de seu primeiro encontro, antes mesmo de travarem contato. O protagonista compra o brinquedo em uma banca de revistas. A cena, como vimos, foi elaborada de forma a levantar suspeitas sobre a natureza do produto adquirido. Não podemos ver o objeto negociado, apenas percebemos o olhar atento do comprador, que o examina e indaga sobre seus atributos. A fim de convencer o cliente a levá-lo, o vendedor elogia o tambor. Esta palavra, além de utilizada para denominar um instrumento de percussão, é também atribuída à peça cilíndrica do revólver, rotatória, com orifícios onde se alojam as balas. Rubén se recusa a levá-lo embalado, apesar da insistência do comerciante. Essa sequência, além de atribuir ambiguidade ao produto adquirido, compromete o espectador, pois este é induzido a pensar que, por ter saído recentemente da prisão, o personagem poderia estar comprando uma arma.

Somente no plano seguinte descobrimos que El Oso havia comprado um urso de pelúcia vermelho, que carrega um tambor, instrumento de percussão, nas cores azul e branca. O brinquedo é enquadrado na sua mão, ao centro, em um longo primeiro plano. Este torna a aparecer após vinte e um minutos, ao ser encontrado por Natalia

⁸ SCHWARZBÖCK, Op. cit., p. 70.

⁹ Trata-se de Milagros Caetano, filha do diretor, que atuou em *Francia* aos 12 anos. Este filme retoma, como vimos, vários temas apresentados em *Un oso rojo*.

dentro da mochila azul de Alicia, a qual desejava levá-lo para a escola. Provavelmente, a menina intencionava mostrar aos colegas o presente dado pelo pai, uma prova de que este estava novamente presente em sua vida.

O urso torna a aparecer na cena em que a filha de Rubén inicia a leitura do conto “Las medias de los flamencos”. Após um movimento de *travelling* para a direita, por meio do qual são apresentados desenhos feitos pela criança na parede, o urso de pelúcia é enquadrado em primeiro plano em foco, com a menina em segundo plano, fora de foco.

Um novo *travelling* para a esquerda tira o foco do urso para enquadrar a criança e o livro que tem em mãos. Em seguida, Natalia entra no quarto e interrompe a leitura. Alicia é enquadrada com o livro aberto, posicionado ao lado da ilustração do urso. Ao se aproximar da cama, percebemos o desenho de um urso grande e vermelho na parede, cujo tamanho é proporcional ao de um adulto, o qual segura a mão de uma menina. A imagem é enquadrada ao centro da parede, abaixo de uma ilustração de Alicia e sua mãe. À esquerda daquela, há, também, uma folha com três rostos desenhados: a face de uma mulher, de um homem e de uma menina, os quais retratam, provável e respectivamente, Natalia, Sergio e Alicia.

O desenho do grande urso é situado pela câmera entre a mãe, a qual está sentada na ponta da cama, e a filha, deitada na cabeceira. É interessante notar que o protagonista é reproduzido como um urso vermelho, enquanto os demais desenhos retratam pessoas, paisagens, flores, o mar e um parquinho. A opção de Alicia por essa forma de representação reforça a impressão de que o urso vermelho citado no título é uma alusão tanto ao pai da menina, apelidado de El Oso, como ao brinquedo de pelúcia, que atua como representação dele. Tal impressão é ainda reafirmada no último plano do filme, no qual o urso traz aderido ao peito o emblema pátrio, de forma semelhante a Rubén, que protagonizou as últimas sequências do filme trazendo a insígnia ao peito, sobre sua jaqueta azul.

A opção por um urso para simbolizar El Oso não é aleatória. Os ursos são animais selvagens, portanto, difíceis de serem domesticados. Fisicamente são grandes,

pesados e muito fortes. Quando se sentem ameaçados, tornam-se assustadores. São também carnívoros e, em razão do seu tamanho e força, dispõem de grande vantagem com relação aos seus predadores. Entretanto, na fase de bebês, são mimosos e têm aparência muito dócil e delicada, passível de despertar sentimentos de ternura em crianças e adultos, motivo pelo qual há muitas pelúcias com seu aspecto.

O protagonista é apelidado de El Oso porque compartilha as mesmas características físicas desse mamífero. É grande, forte, robusto e agressivo. Rubén também poderia ser caracterizado como um predador em potencial, pois demonstra, ao sair da prisão, ter se tornado um criminoso experiente e habilidoso. Com frequência, ele se comporta de forma irascível e violenta. Tal comportamento consiste no maior obstáculo para reatar o relacionamento com a esposa, que, apesar de ainda amá-lo, sente medo dele. Assim, Rubén poderia ser considerado, à semelhança do mamífero, um “animal selvagem”, pois dificilmente controla seus impulsos, o que inspira temor nas pessoas que ama e dificulta sua readaptação ao meio social.

Em contrapartida, o protagonista revela ter, como o urso, um lado afável. É um pai carinhoso e atencioso, que não mede esforços para auxiliar a família, motivo pelo qual desperta o amor da ex-esposa e da filha. Alicia, apesar de não reconhecê-lo inicialmente, começa a aceitar e amar o pai. Este demonstra, também, preocupação em educá-la e ensinar-lhe a diferença entre o que é certo e errado, de acordo com as regras de convivência em sociedade. Entretanto, na prática, não observa as normas sociais. Ao ser questionado pela criança sobre ter matado um policial, nega tudo: “Yo nunca haría una cosa así. Esto está mal”, diz. Ele procura, também, estimulá-la nos estudos, presenteando-lhe com o livro.

Assim, a personagem de El Oso é construída de forma ambígua. Esse caráter dúbio está presente também no objeto que a representa. Apesar de ursos serem brinquedos infantis delicados e meigos, o que é dado para Alicia não tem as cores amenas empregadas nos brinquedos desse tipo, tais como rosa, azul-claro, bege ou branco. Ao contrário, é tingido de vermelho intenso. O tambor que carrega, também é

ambivalente, pois, no ato da compra, o vendedor se refere a esse aparato de forma incerta, permitindo sua alusão com a peça cilíndrica e rotatória do revólver.

Ao longo da trama, os presentes comprados pelo protagonista são destacados pelo enquadramento em várias ocasiões. Assim, estabelecem-se relações entre o urso de pelúcia, o livro de contos infantis e El Oso. O brinquedo é enquadrado três vezes em primeiro plano ao lado da coletânea. Conforme acabamos de citar, a obra quiroguiana é posicionada por Alicia ao lado do desenho do urso, que representa o seu pai. Ao final da sequência, o livro de Quiroga é enquadrado em contiguidade com o urso de pelúcia, em close e em foco, tornando possível a visualização de seu título, *Cuentos de la selva*.

Após essa cena, Natalia, desapontada com as interferências do ex-esposo em sua vida, devolve-lhe o livro, junto com o urso de pelúcia, dentro de um saco vermelho. No momento em que a família está se preparando para a mudança, após a cerimônia escolar, Alicia pergunta sobre o livro. A mãe esconde-lhe a verdade, ao afirmar que já o embalou. *Cuentos de la selva* reaparecerá cenas depois, sobre a cama de El Oso, no momento em que este arruma as malas para ir embora da pensão. Enquanto guarda seus pertences na bolsa, temos um primeiro plano da coletânea de fábulas, que está por cima de um pequeno presente. Os dois presentes estão posicionados ao lado da sacola deixada pela mãe de Alicia. Em seguida, o protagonista os coloca dentro da sacola. Após isso, a câmera sobe em *travelling* vertical para cima e enquadra seu rosto. Percebemos a importância que tais objetos têm para ele, pois atuam como uma lembrança sua que deseja deixar com a filha.

A história de Rubén e a trama do conto, que já haviam sido relacionadas no início do filme, tornam a se encontrar no final. Após o assalto, ele pede que Sergio devolva os presentes que estão dentro do saco plástico à Alicia. À noite, Natalia termina a leitura da história, cujo desenlace será sobreposto ao desfecho do ex-esposo. Este foge após assassinar El Turco e seus parceiros no bar, garantindo a segurança de seus entes queridos.

Na última sequência do filme, um *travelling* para frente se aproxima da mesa de cabeceira, em que estão os três presentes – livro, urso de pelúcia e porta-retratos com

a foto da família. Estes são enquadrados em primeiro plano: o brinquedo está posicionado um pouco atrás do retrato, com o livro à frente dos dois. O último plano consiste em um close no porta-retratos, entrevendo-se, por trás, a pata vermelha do urso de pelúcia.

A foto havia sido enquadrada em close no início do filme, ao lado da apresentação do título, reaparecendo, sob o mesmo tipo de enquadre, para finalizá-lo. Dessa forma, podemos interpretar a imagem como a representação de algo que foi quebrado e que não pode ser consertado: o elo que unia essa família. A partir do momento em que o protagonista optou pelo universo do crime e manchou a sua vida e a de seus entes queridos para sempre com a cor vermelha da violência, jamais tornaria a ser visto como uma pessoa comum. Além de ser tratado por todos como um bandido, também se comporta como tal, de forma a tornar impossível sua reinserção na sociedade.

O filme anuncia, por meio de sinais durante a narrativa, que o final do protagonista só poderia ser o retorno ao universo do crime, pois as suas tentativas de se redimir são frustradas. Ele percebe, então, que o dano cometido é irreparável. O close na foto ao final confirma tal hipótese, pois pode ser interpretado como um atestado de que a união desejada por Rubén ficou no passado.

Os destaques concedidos nos enquadramentos do livro e do urso, postos em contiguidade, assim como o recurso à sobreposição da narrativa do conto a cenas de El Oso, permitem a fundamentação de uma leitura segundo a qual o urso pode ser visto como uma representação de El Oso, a personagem, e ambos, por sua vez, como uma possível reinterpretação parcial do conto de Quiroga. A análise dos trechos da fábula citados no filme é assunto para o tópico que segue.

4. OUTRAS COORDENADAS: ARGENTINA 1900-1930

Horacio Quiroga é um dos grandes nomes da literatura do Rio da Prata; sua obra é reivindicada tanto pela literatura de seu país de origem, o Uruguai, quanto pela literatura argentina, onde consolidou sua carreira. Autor de uma obra diversificada, Quiroga foi um escritor versátil, atuante e atento às novidades do momento.

Em meio ao primeiro nacionalismo cultural, realizou projetos voltados para educação, que constituiu uma das principais preocupações dos intelectuais do período; teorizou sobre a nova arte em ascensão, o cinema, e, em consonância com o espírito da época, visualizou neste um potencial pedagógico. Teve, também, uma participação importante no processo de profissionalização do escritor, que se consolidava no início do século. Na década de 1920, produziu as obras mais reconhecidas pela crítica, todavia não foi apreciado pela vanguarda estética e foi mal compreendido pela política.

As transformações citadas se deram nas três primeiras décadas do século XX na Argentina e foram fundamentais para definir os contornos da original obra quiroguiana. Analisaremos abaixo a relação entre o autor uruguaio/argentino e o contexto histórico de sua produção, a fim de compreender a dimensão de seu trabalho.

4.1. O primeiro nacionalismo cultural

No início do século XX, a Argentina era um país em acelerado processo de modernização, de urbanização e desenvolvimento. Buenos Aires, em especial, era uma cidade moderna e cosmopolita, que apresentava uma atividade cultural intensa. Muitos dos filhos dos imigrantes¹ que se estabeleceram no país durante a presidência do general

¹ Durante o seu governo, o general Julio Argentino Rocca promoveu uma imigração europeia maciça no país, destinada à colonização do campo, e à qual, hipoteticamente, lhes seriam concedidas terras fiscais. No entanto, interesses vinculados à oligarquia rural, da qual o próprio presidente fazia parte, inviabilizaram o processo. Assim, uma grande massa de imigrantes se concentrou na capital e no litoral. Apesar de ter estimulado sua vinda ao país, o governo não lhes forneceu o amparo necessário para habitarem nas cidades, onde passaram a viver em condições precárias.

Rocca haviam sido integrados a tal processo por meio do projeto de educação maciça², desenvolvido pelo governo. Por esse motivo, na virada do século, eles já participavam dos círculos de discussões literárias e polemizavam com o poder instituído.

As festividades em homenagem ao centenário da independência foram marcadas por um clima adverso. Os banquetes, passeatas e desfiles, que contaram com a participação de convidados ilustres de diversas partes do mundo³, se deram em meio à proclamação de um estado de sítio. O governo adotou tal medida a fim de conter os protestos de operários anarquistas e socialistas, que, em sua maioria, eram imigrantes ou descendentes de imigrantes europeus. Eles pretendiam boicotar o evento a fim de reivindicar melhores condições de trabalho.

O pluralismo da sociedade argentina foi um dos principais temas das discussões levantadas durante os anos que envolveram a celebração do primeiro centenário da independência, comemorado entre 1910 e 1916⁴. Os principais intelectuais do período – Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones e Manuel Galvéz – promoveram uma reação nacionalista para combater a influência que os descendentes de europeus radicados na Argentina exerciam sobre a língua e cultura do país. Esses artistas passaram a ser denominados pela crítica “Geração do Centenário” e o seu programa conservador “primeiro nacionalismo” ou “nacionalismo cultural”⁵. Os debates

² Em seu governo, Rocca aprovou a Lei n. 1.420, que estabelecia o ensino primário gratuito, obrigatório e laico para todos os habitantes do país. Esta lei foi elaborada pelo diretor do Conselho Nacional de Educação, Sarmiento.

³ Estiveram presentes na celebração do dia 21 de maio de 1910, dentre outros convidados: a Infanta Isabel de Borbón, tia do rei Alfonso XIII de España; Pedro Montt, presidente do Chile; Eugenio Larraburu, vice-presidente do Peru; o professor italiano Ferdinando Martini; o general alemão General Colmar von der Goltz, além de artistas, intelectuais, jornalistas e escritores franceses e espanhóis.

⁴ No dia 25 de maio comemora-se a “Revolución de Mayo”, que constituiu uma série de eventos revolucionários ocorridos em maio de 1810 que ocasionaram a deposição do vice-rei espanhol Baltasar Hidalgo de Cisneros e a tomada do poder pela Primeira Junta. Este foi considerado o primeiro governo pátrio argentino. Entretanto, o processo de independência se prolongou por mais seis anos, oficializando-se em 9 de julho de 1816.

⁵ ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. La Argentina Del Centenário: campo intelectual, vida literária y temas ideológicos. In: ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. **Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia**. Buenos Aires: Ariel, 1997, p. 163.

promovidos no período envolviam questões como a formação da identidade nacional e a constituição de uma tradição literária própria:

El nacionalismo cultural se caracterizó por su afán de crear un programa educativo para la argentinización del país, a partir del desarrollo de los siguientes aspectos: la importancia de la literatura y del idioma como medio para educar a la sociedad en los valores nacionales; la importancia del papel del escritor en la sociedad en los valores nacionales; la justificación de la existencia de una raza nacional a partir de la afirmación de los valores de la herencia; la doble oposición nacional-extranjero y espíritu-materia; el afán de federalismo y el papel de las provincias en la configuración y reafirmación de los valores nacionales⁶.

Esses escritores voltaram uma atenção especial para a educação, pois o caráter inclusivo do ensino, resultado da Lei n. 1.421 de Educação Comum⁷, permitia homogeneizar as diferenças linguísticas e culturais da cosmopolita Buenos Aires. Assim, muitos projetos foram voltados a esse campo, a fim de reduzir a influência exercida pela cultura e línguas europeias e integrar os imigrantes à nação em formação.

Várias políticas públicas foram direcionadas ao setor da Educação, as quais permitiram a expansão do ensino primário, além da criação de leis que viabilizaram o incentivo à leitura, como a Lei n. 419, que destinou fomentos para a implementação de bibliotecas públicas em todo o território nacional, preparadas para atender tanto o público infantil, como os professores.

Lugones, importante intelectual do período, se engajou diretamente nesses projetos: em 1900, atuou como Visitador do Ensino Secundário; em 1904, como Inspetor Geral de Ensino Secundário e Normal do Ministério da Justicia e Instrucción Pública, e em 1915 fundou e dirigiu a Sección Infantil da Biblioteca Nacional de Maestros⁸.

⁶ SABATÉ, Maria Lydia Polotto. Leopoldo Lugones contra los dioses: la configuración prometeica del arquetipo del gaucho en El Payador. **Amaltea: Revista de mitocrítica**. v.4. Ano. 2012, p. 76. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/num4/polotto.pdf>>. Acesso em: out. 2012.

⁷ RUBIONE, Alfredo. Introducción: La crisis de las formas. In: JITRIK, NOÉ (Director). **História crítica de la literatura argentina** – La crisis de las formas. Director del volume: Alfredo Rubione. Buenos Aires: Emecé, 2006, p. 13.

⁸ PELLEGRINO, Gabriela Soares. **Semear horizontes**: uma história da formação de leitores na Argentina e no Brasil, 1915-1954. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 90.

Para a celebração do primeiro centenário da independência, o escritor modernista⁹ realizou um ciclo de conferências, publicado em 1916, sob o título de “El payador”, em que discute o papel da educação na sociedade argentina e outros temas relevantes do período. Nesses textos, Lugones faz uma releitura do livro *El gaúcho Martín Fierro*, de José Hernández, transformando-o em poema épico fundador da literatura argentina. Também faz uma inversão da visão do gaúcho apresentada nesse poema que, de personagem marginalizada, passa a ser o símbolo da identidade nacional. Assim, “El payador” pode ser considerado uma espécie de programa cultural, no qual são elaboradas as bases simbólicas para a formação da identidade cultural:

“El payador” fue un texto que logró condensar de modo emblemático la sensibilidad y el clima de las ideas del Centenario. Allí se trataron los temas centrales para la configuración de un programa cultural nacional, como también otros temas candentes de la actualidad del país: los efectos de la migración, los conflictos sociales, la configuración de un ideario nacionalista, el proceso de afianzamiento del campo literario y la correlativa modificación del lugar social del escritor y de sus relaciones con el poder¹⁰.

De forma semelhante, Ricardo Rojas se propôs a desenvolver um projeto de ensino para o país e utilizou como referência o modelo espanhol. Para isso, realizou convênios com instituições de ensino espanholas. Na viagem que realizou à Europa em 1907, estudou os métodos de ensino da História na Espanha e entrou em contato com importantes estudiosos desse país. Como resultado dessa viagem, escreveu um relatório sobre a educação pública argentina, centrado no ensino da História¹¹: “La restauración nacionalista. Informe sobre educación” (1909). O relatório propunha a valorização do passado do país com vistas à formação ética e à construção de uma personalidade coletiva nacional.

⁹ É importante assinalar que o termo “modernismo” foi empregado para unificar tendências literárias hispano-americanas da virada do século XX, cujo correspondente brasileiro foi o movimento pré-modernista.

¹⁰ SABATÉ, Op. cit., p. 77. Disponível em:

<http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/num4/polotto.pdf>. Acesso em: out. 2012.

¹¹ PELLEGRINO, Op. cit., p. 90.

Sobre esse tema, o escritor publicou também a obra *El alma española* (1907), que, como o livro de 1909, apresenta um nacionalismo exacerbado e revela a procura da identidade argentina na herança espanhola:

La historia y el estudio de la lengua del país darían *la conciencia* del pasado tradicional, o sea el “yo” colectivo; la geografía y la instrucción moral, darían *la conciencia* de la solidaridad cívica del territorio. Y con estas cuatro disciplinas la escuela contribuiría a definir *la conciencia nacional* y razonar sistemáticamente el patriotismo verdadero y fecundo¹².

O livro publicado por Manuel Gálvez em homenagem à “Revolución de Mayo”, *El diario de Gabriel Quiroga* (1910), aborda as principais discussões do momento: o sentimento nacionalista, o antiliberalismo, a defesa das elites nativas, o repúdio ao progresso e suas consequências, dentre as quais cabe destacar a presença dos imigrantes. Todavia, destaca-se das obras do período pela defesa eloquente que realiza da carreira literária e do importante papel atribuído ao escritor na sociedade:

[Manuel Gálvez] Postula que el escritor tiene una capacidad y una función, para captar verdades estéticas, pero también sociales y morales, hacerlas accesibles al pensamiento y la sensibilidad de los demás hombres y devolverlas, reveladas, a la conciencia de aquellos que, incluso, pueden ser sus portadores ignorantes¹³.

De forma semelhante a Lugones, Quiroga se envolveu com o ambiente escolar. Lecionou línguas e literatura em uma escola normal da capital do país, publicou livros voltados para o público infanto-juvenil, dentre os quais está *Suelo Natal*, que foi adotado como material didático nas escolas uruguaias e lhe concedeu um prêmio do Ministério de Educação Pública do Uruguai¹⁴.

Como a Geração do Centenário, o escritor se dedicou à valorização da profissão literária. Ele publicava semanalmente em revistas portenhas¹⁵ como *Caras y*

¹² RUBIONE, Op. cit., p. 30.

¹³ ALTAMIRANO, Op. cit., p. 194.

¹⁴ PELLEGRINO, Op. cit., p. 111.

¹⁵ Em 1915, iniciou-se a difusão de publicações populares a preços mais acessíveis e com altas tiragens. Publicavam-se nelas folhetins, novelas sentimentais e de aventuras, traduções, principalmente de literatura francesa e russa. Muitas tinham caráter pedagógico, voltadas para atender a grande massa recém-alfabetizada. Quiroga contribuía, sob remuneração, para as revistas *La Nación*, *La Prensa*, *Plus Ultra*, *Caras y Caretas* e *La novela semanal*. Em 1918, o escritor dirigiu a publicação “El cuento ilustrado”, que perdurou durante toda a década de 1920.

*Caretas*¹⁶, mediante uma remuneração fixa. Em algumas dessas publicações, Quiroga reivindicava um pagamento justo aos intelectuais. Em artigo enviado a *La Nación*, revela descontentamento com relação ao valor atribuído ao trabalho dos escritores:

Vale decir que si yo, escritor dotado de ciertas condiciones y de quien es presumible creer que ha nacido para escribir, por constituir el arte literario su notoria actividad mental – quiera decir entonces que yo debiera haberme ganado la vida exclusivamente con aquélla, habría muerto a los siete días de iniciarme en mi vocación, con las entrañas roídas. El arte es, pues, un don del cielo; pero su profesión no lo es¹⁷.

Entretanto, o autor reconheceu a importância das revistas literárias da época no processo de profissionalização da atividade literária. Algumas dessas edições seguiam normas rígidas de publicação em virtude de seu caráter profissionalizante, exigindo, portanto, um aperfeiçoamento dos colaboradores:

Luis Pardo, entonces jefe de redación de *Caras y Caretas*, fue quien exigió El cuento breve hasta un grato inaudito de severidad... El cuento no debía pasar entonces de una página, incluyendo la ilustración correspondiente. Todo lo que quedaba al cuentista, para caracterizar a sus personajes, colocarlos en ambiente, arrancar al lector de su desgano habitual, interesarlo, impresionarlo y sacudirlo, era una sola y estrecha página. Mejor aún: 1256 palabras... El que estas líneas escribe, también cuentista, debe a Luis Pardo el destrozo de muchos cuentos, por falta de extensión; pero le debe también, en gran parte, el mérito de los que han resistido¹⁸.

Assim, Quiroga atribuiu alguns de seus melhores contos, como também de seus piores, ao árduo trabalho que teve para adequar suas histórias aos requisitos dessas publicações, em especial aos de *Caras y Caretas*.

O escritor uruguaio, juntamente com Lugones, foi precursor na luta pelos direitos dos trabalhadores intelectuais. Os dois amigos fundaram, em 1928, a “Sociedad Argentina de Escritores¹⁹”, cujo propósito era defender os interesses legais e econômicos dos artistas.

¹⁶ *Caras y Caretas* foi uma das primeiras revistas a estabelecer uma tarifa fixa para seus colaboradores.

¹⁷ QUIROGA, Horacio. La profesión literaria. In: QUIROGA, Horacio. **Todos los cuentos**. 2. ed. Edición crítica coord. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. Madrid: Allca XX; São Paulo: Edusp, 1996 [1993]. (Col. Archivos, 26), p. 1206.

¹⁸ RIVERA, Jorge. Profesionalismo literário y pioneirismo en la vida de Horacio Quiroga. In: QUIROGA, Op. cit., p. 1258.

¹⁹ ESTRADA, Martínez Ezequiel. **El Hermano Quiroga**. Cartas de Quiroga a Martínez Estrada. Biblioteca Ayacucho: Caracas, 1995, p. 54-55.

Dessa forma, as reivindicações de Horacio Quiroga e os movimentos promovidos pelos expoentes do nacionalismo cultural contribuíram para que a atividade literária conquistasse mais autonomia e reconhecimento. A Geração do Centenário, em especial, consagrou o processo de profissionalização iniciado durante o Modernismo, um marco importante no processo de desvinculação da profissão de artista dos círculos dirigentes²⁰. Nesse sentido, a relativa autonomia do campo intelectual conquistada por esse grupo foi fundamental para propiciar o surgimento das vanguardas na década seguinte, cujos integrantes desfrutaram das conquistas dos escritores dessa geração, sem, no entanto, reconhecer a importância de sua obra, conforme veremos adiante.

4.2. A irrupção das vanguardas

O ambiente pluralizado da moderna capital portenha se transformou, na década de 1920, em palco de confrontos entre jovens intelectuais argentinos que se reuniram em torno de duas tendências principais: de um lado, a vanguarda estética, representada pelo grupo denominado de Florida, do outro, a política, organizada por Boedo²¹. As polêmicas geradas por essas duas vertentes foram decisivas para definir os contornos da literatura argentina moderna²².

²⁰ Até o fim do século XIX prevaleceu a figura dos “gentlemen escritores”, como os denomina David Viñas. Grande parte desse grupo tinha empregos públicos ou estava ligada à elite local por vínculos de amizade. Formados nas faculdades de Medicina ou Direito, consideravam a literatura uma atividade secundária. Era costume os escritores ascenderem nos ambientes intelectuais por meio de vínculos de amizade com famílias importantes e era nesses círculos que se davam os debates literários. A partir de 1900, a atividade literária se especializou e começou a se desvincular parcialmente dos restritos círculos da elite. A configuração de um mercado consumidor extenso, em comparação com o do século anterior, o aumento da circulação de revistas literárias como *Caras y Caretas*, que pagavam uma tarifa fixa para seus escritores, e de suplementos jornalísticos foram fundamentais para a consolidação de um campo intelectual autônomo. Surgiram, igualmente, novas formas de iniciação na carreira literária, como a faculdade de “Filosofía y Letras”, antes depreciada pela classe intelectual, e que começou a ser valorizada como uma forma de acesso à cultura letrada.

²¹ Nesses anos de intensa atividade intelectual foram publicados livros referenciais da literatura argentina, dentre os quais cabe mencionar *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes; *La pampa y su pasión*, de Manuel Gálvez; *Los días y las noches*, de Norah Lange; *Días como flechas*, de Leopoldo Marechal, *Cuentos*

Os integrantes de Florida²³, assim denominados porque a sede da revista em torno da qual se organizavam, *Martín Fierro*²⁴, se situava na rua Florida, eram jovens cultos, muitos regressando da Europa naqueles anos, como Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo e Ricardo Güiraldes. Esses intelectuais publicavam principalmente poesia e seguiam as ideias que Borges importara da vanguarda europeia, enunciadas no seu “Manifesto Ultraísta”, de 1921. Neste texto, o autor reivindica o uso da metáfora como principal recurso literário, além da adoção da “gregueria²⁵” como forma.

O grupo tinha como principal tema a cidade de Buenos Aires, os tipos urbanos, as paisagens e o ritmo acelerado da modernidade. Com base no princípio de “pureza linguística”, reivindicava o “localismo”, ou seja, a exaltação da cidade, como propriedade sua. Esses jovens julgavam inadequado que os boedistas, por serem, em sua maioria, descendentes de imigrantes, se propusessem a fazer o mesmo. Assim, defendiam que somente argentinos nativos e falantes do espanhol portenho puro, como eles, poderiam escrever sobre a temática urbana.

para una inglesa desesperada, de Eduardo Mallea, entre outros. Lançou-se também *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt, importante expoente do momento e simpatizante de Boedo.

²² Apesar das conquistas que a Geração do Centenário teve com relação à autonomia do campo intelectual argentino, até a década de 1920, a produção literária continuava a ser monopolizada por algumas instituições e meios de divulgação, como a revista *Nosotros*. Nesse sentido, as vanguardas representaram um marco na ruptura de tal hegemonia. SARLO, Beatriz. Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro. In: ALTAMIRANO, Op. cit., p. 211.

²³ Entre suas referências estão também Macedonio Fernández e Roberto Guiraldes. Outra figura bastante presente em tais poemas é o escritor modernista Leopoldo Lugones. Embora a retórica modernista desenvolvida por este último seja ferreamente atacada pelos martinferistas, estes consideram sua obra uma forte referência para a literatura argentina.

²⁴ Antes do surgimento de *Martín Fierro*, os ultraístas escreveram para revistas de curta duração, como *Prisma* (1921), *Proa* (1922-1923) e *Inicial*. Por fim, reuniram-se em torno da revista *Martín Fierro* (1924), sob a direção de Evar Méndez. O grupo de escritores que a integrava incluía, além dos acima citados, outros como Leopoldo Marechal (1900-1970); Francisco Luis Bernárdez (1900-1978); Norah Lange (1906-1972). Publicavam na revista também Cayeblo Rojas Paz (1896-1956); Horacio Rega Molina (1899-1957); Alfredo Brandán Caraffa (1898-1978); Conrado Nalé Roxlo (1898-1971) e os irmãos Enrique (1901-1943) e González Tuñón (1905-1974).

²⁵ A “gregueria” foi um gênero literário criado por Ramón Gómez de la Serna, que utiliza metáforas, acrescidas de humor, em frases curtas.

Do outro lado da cena cultural estava a vanguarda política²⁶. Os escritores de Boedo pertenciam ao proletariado ou eram descendentes de imigrantes. Assim, a educação desses jovens era resultado do projeto de alfabetização maciça do Estado. Como seus opositores, o nome desse grupo era uma referência à rua que sediava a editora Claridad²⁷. Esta era dirigida por Antônio Zamora, responsável pela publicação de revistas como *Dínamo*, *Extrema Izquierda* e a coleção “Los Pensadores”.

A proposta dos boedistas consistia em produzir uma literatura popular e engajada, de cunho social e caráter realista. Pretendiam, assim, conscientizar o proletariado e denunciar a exploração de que eram vítimas. Por esse motivo, as publicações dessa revista saíam em grandes tiragens e a preços acessíveis. A atribuição de uma função social à literatura refletia os ecos da ainda recente Revolução Russa.

A mais polêmica das vanguardas era Florida. Uma das discussões que levantou se referia ao caráter comercial da literatura popular. Esses escritores eram caracterizados pelo elitismo, sua produção voltava-se unicamente para um público culto e erudito. Censuravam as edições em larga escala, pois julgavam que essas tinham um interesse puramente mercantil, que desvirtuava o valor da arte. Desprezavam, igualmente, o público popular que havia sido formado pelo projeto de alfabetização maciça.

O grupo atacava também os autores da geração anterior, cuja obra considerava ultrapassada. Referiam-se a estes com ironias e sarcasmos. Horacio Quiroga se encontrava entre os intelectuais desvalorizados pelo grupo. Todavia, o autor tinha publicado duas de suas melhores coleções de contos nesta década: *Los desterrados* (1924) e *El desierto* (1926). Além disso, participou ativamente em revistas populares e se dedicou, como vimos, a defender a profissionalização do escritor junto com a Geração do Centenário.

²⁶ Entre os principais expoentes de Boedo estão: Elías Castelnuovo (1893-1982); Leónidas Barletta (1902-1975); Roberto Mariani (1892-1946); Enrique Amorim (1900-1960); Álvaro Yunque (1889-1982), Lorenzo Stanchina (1900-1987); Nicolás Oliverai (1900-1966); Pedro Juan Vignale (1903-1997); Luis Emilio Soto (1902-1970) e Gustavo Riccio (1900-1927).

²⁷ JITRIK, Noé. **Panorama histórico de la literatura argentina**. Buenos Aires: El Ateneo, 2009, p. 182.

Mesmo assim, os martinferistas optaram por ignorar a obra quiroguiana. Os poetas condenavam a participação do escritor uruguaio em revistas populares, motivo pelo qual o comparavam aos boedistas, alegando que ambos visavam apenas a “lucrar com a arte”.

A única referência feita pelos vanguardistas ao autor de *Los desterrados* foi o seguinte epitáfio, situado na seção “El Parnaso Satírico”, em que abordam sua obra de forma depreciativa: “Escribió cuentos dramáticos/sumamente dolorosos/como los quistes hepáticos./ Hizo hablar leones y osos,/caimanes y jabalíes./La selva puso a sus pies/hasta que un autor inglés/(Kipling) le puso al revés/los puntos sobre la íes”²⁸.

Em sua defesa, o autor de *Anaconda* elaborou uma resposta ao descaso com que tais escritores se referiam à sua obra. No texto “Ante al tribunal”, Quiroga faz referência à sua participação ativa, ao lado dos membros da geração anterior, na valorização da atividade literária:

Combatí entonces por qué se viera en el arte una tarea seria y no vana, dura y no al alcance del primer desocupado (...) Luché por que no se confundieran los elementos emocionales del cuento y de la novela; pues si bien idénticos en uno y otro tipo de relato, diferenciábanse esencialmente en la acuidad de la emoción creadora que a modo de la corriente emocional adquiría gran tensión, cerraban su circuito en el cuento, mientras los narradores en quienes predominaba la cantidad, buscaban en la novela la amplitud suficiente. No ignoraban esto los pasatistas de mi tiempo. Pero aporté a la lucha mi propia carne, sin otro resultado, en el mejor de los casos. Tal es lo que hice, señores jueces, a fin de devolver al arte lo que es del arte, y el resto a la vanidad retórica²⁹.

O escritor uruguaio se utilizou das revistas também para defender a profissão literária e fundamentar a precursora teoria do conto³⁰ na América Latina. No famoso “Decálogo del Perfecto Cuentista³¹”, o crítico sintetiza os dez princípios fundamentais

²⁸ SARLO, Beatriz. Oralidad y lenguas extranjeras. In: ALTAMIRANO, Op. cit., p. 232.

²⁹ QUIROGA, Op. cit., p. 1207.

³⁰ Os textos quiroguianos referentes à teoria do conto foram publicados em revistas da época, tais como *El Hogar* e *La Nación*. Nessa linha, destacam-se: “El manual del perfecto cuentista” (1925) e “Los trucos del perfecto cuentista” (1925), nos quais expôs alguns “truques” para auxiliar os escritores inexperientes a dominar a arte do conto; o “Decálogo del perfecto cuentista” (1927), uma síntese da sua teoria do conto; “La retórica del cuento” (1928), no qual reafirma as características clássicas do conto, tais como a intensidade, a brevidade e a vivacidade; e “Ante el tribunal” (1930), já citado, entre outros.

³¹ QUIROGA, Op. cit., p. 1194.

desse gênero a serem seguidos à risca pelo escritor iniciante que deseja dominar a arte do conto.

A vanguarda política também não foi feliz no juízo que fez da obra do autor, pois tentou ler os textos quiroguianos como expressão política do socialismo, ideia rejeitada pelo autor, que se manteve à margem das disputas partidárias apesar do conteúdo social visível de seus contos sobre os *mensú* nos *obrajes* de *Misiones*, por exemplo.

Em carta ao amigo Martínez Estrada, o escritor uruguaio critica abertamente a postura assumida pela vanguarda política, em especial, por Elías Castelnuovo, um de seus mais importantes integrantes:

Tiempo atrás me envió Castelnuovo, a quien quiero bien, su libro sobre "el arte en la muchedumbre" o cosa así. Viera que cosa! Todo es un panfleto contra Tolstoi, de quien si ríe el Castelnuovo. No he podido acusarle siquiera recibo, no obstante ser aquel un buen muchacho, pero torpísimo³².

Nesse sentido, a postura de Quiroga frente à atividade literária distancia-se da assumida tanto por seus coetâneos modernistas como pelos vanguardistas.

4.3. O advento do cinema

Outra discussão levantada pelo escritor uruguaio neste período dizia respeito ao advento da sétima arte, que se consolidava como espetáculo popular no país nas duas primeiras décadas do século. Segundo Jorge Riviera³³, em 1917, o cinema já contava com uma infraestrutura de salas e com produtores cinematográficos importantes na Argentina e no Uruguai. Naquele momento, circulavam revistas especializadas nesses

³² AVARO, Nora. El relato de La "Vida Intensa" en los "Cuentos de Monte" de Horacio Quiroga. In: JITRIK, Op. cit., p. 188.

³³ RIVERA, Jorge. Profesionalismo literário y pioneirismo en la vida de Horacio Quiroga. In: QUIROGA, Op. cit., p. 1267.

assuntos e aficionados pela nova técnica desenvolviam projetos próprios³⁴. Este fenômeno gerou atitudes controversas entre os intelectuais.

Frequentador assíduo das salas de cinema, o autor de *Los desterrados* redigiu críticas sobre as estreias do momento em revistas de grande circulação. Da mesma forma que defendia o acesso à cultura letrada do grande público, considerava como positiva a atração do povo por esse meio. Tal entusiasmo não era compartilhado pelos colegas de profissão, conforme o escritor nos relata em uma de suas críticas:

No es el caso averiguar si no se cumple con los intelectuales respecto del cine el conocido aforismo de estética por el cual todos los wagnerianos exclusivos silban sin Cesar trozos de Verdi. Acaso el intelectual cultive furtivamente los solitarios cines de su barrio; pero no confesará jamás su debilidad por un espectáculo del que su cocinera gusta tanto como él, y el Chico de la cocinera tanto como ambos juntos. Manantial democrático de arte, como se ve, y que a ejemplo de las canciones populares, da de beber a chicos, medianos, y hombres de vieja barba como Tolstoi³⁵.

Por causa do poder de representação da imagem fílmica, o crítico uruguaio acreditava na possibilidade de adotar o cinema como recurso pedagógico nas escolas. Em defesa de tal ideal, escreveu vários artigos, tais como “El cine en la escuela. Sus apologistas³⁶” e “Patagonia”³⁷.

³⁴ Com relação às publicações sobre cinema surgidas nesse período, Sarlo escreve: “No se trata solo de evocar los primeros ensayos muy tempranos de films realizados en Buenos Aires, sino también de remitirse al registro que del cine hacen grandes diarios como *Critica*, y de la proliferación de revistas especializadas en la mitología del star system pero también en los avances técnicos y los trucos del oficio. En 1919, aparece en Buenos Aires una revista integralmente dedicada al cine, *Imparcial Film*; en 1920, comienza a editarse *Cinema Chata y Hogar y Cine*; en 1922, *Argo Film*; al año siguiente, *Los heroes Del cine y*, enseguida, en 1924, *Film Revista*. Semanarios dedicados a la publicación de ficciones, incorporan, a mediados de los años veinte, secciones dedicadas a Hollywood, con dos grandes temas: la vida de las estrellas y los trucos de la industria. Los inventores locales patentan algunas mejoras tempranas en la técnica de captar ‘vistas animadas’, y compiten con la reválida de patentes extranjeras. En *Caras y Caretas* aparecen con frecuencia publicidades no sólo de fotografía sino también sobre cámaras y proyectores cinematográficos para aficionados”. SARLO, Beatriz. Quiroga y la hipótesis técnico-científica. In: QUIROGA, Op. cit., p. 1281.

³⁵ QUIROGA, Horacio. *Cine y literatura*. Buenos Aires: Losada, 2007, p. 263-267.

³⁶ Neste texto, o autor procura legitimar a sua proposta recorrendo a discursos proferidos por políticos franceses em defesa do emprego do cinema nas escolas como recurso pedagógico. O escritor embasa seu argumento citando as palavras do então presidente Paul Deschanel pronunciadas em um banquete da Câmara Sindical do Cinema: “Ustedes pueden ser útiles auxiliares de nuestra gran literatura, y también poderosos propagandistas de nuestra magnífica historia”. QUIROGA, Op. cit., p. 66. (*El cine en la escuela sus apologistas*. Publicado inicialmente em *Caras y Caretas*, n. 1115, 14 de febrero de 1920)

Quiroga dedicou parte de sua produção a estabelecer hierarquias entre as três artes narrativas: o cinema, a literatura e o teatro³⁸. Para ele, a primeira e a segunda estavam mais próximas, pois ambas eram capazes de reproduzir a realidade com mais fidelidade. Isto se devia ao emprego de recursos narrativos inerentes a esses meios, que lhes permitiam transmitir o real das paisagens e das emoções:

Estos hombres de lucha al aire libre, sin tradición teatral, vieron en el cine la posibilidad de dos conquistas de sin par frescura: hacer “vivir” una novela, y abolir la afectación de poses y gestos, tradicional en la escena hablada. Tal como en la novela, el cine les permitía delinear el temple de los personajes en múltiples escenas. Como en la novela, comprendieron aquellos hombres el valor del ambiente; usaron – y abusaron – de los recursos emotivos de las luchas, las corridas, las minuciosidades de la vida libre. Y sobre todo y por encima de todo, llevaron la verdad misma al juego fisonómico de los intérpretes, conquista de arte escénico, esta última, que compensa con creces todos los yerros que el cine pueda aún cometer³⁹.

Na opinião do escritor, o teatro era uma arte inferior, pois se limitava a meios artificiais de interpretação. Por esse motivo, afirmava que a razão de muitos letrados preferirem as artes cênicas ao cinema devia-se apenas ao elitismo.

O autor de *Los desterrados* anteviu, em seus textos, que o cinema tinha potencial para se transformar em uma arte completa:

La producción cinematográfica es de tal modo vasta y es el talento tan escaso, que no cabría sorprender que de las setecientas cintas estrenadas por año, solo en Estados Unidos, siete apenas exhiban una obra de arte puro. Estas raras obras de arte, perdidas entre un mar de tonterías, demuestran de lo que es capaz el cine cuando se realiza la triple y feliz conjunción de excelencias: argumento, actor y director⁴⁰.

³⁷ Neste, Quiroga tece uma crítica ao filme argentino estreante “Patagonia” e compara-o aos filmes norte-americanos. Segundo o escritor, a produção nacional deveria seguir o modelo americano e explorar as riquezas naturais da região com maior frequência, a fim de adquirir o caráter pedagógico já apresentado pelo cinema dos Estados Unidos. In: QUIROGA, Horacio. Op. cit., p. 258. (El cine educativo. *Patagônia*. Publicado inicialmente em *Atlantida*, n. 226, 3 de agosto de 1922.)

³⁸ Quiroga dedicou artigos avulsos à comparação entre as três artes narrativas, escritos para as revistas *Atlantida*, *Caras y Caretas* e para o jornal *La Nación*. O crítico publicou, também, ensaios sobre esse tema em uma seção exclusiva da revista *El Hogar*, intitulada *Teatro y cine*, em 1927.

³⁹ QUIROGA, Op. cit., p. 196.

⁴⁰ QUIROGA, Horacio. **Cine y Literatura**. Buenos Aires: Losada, 2007, p. 168. (*Teatro y cine*. *El Hogar*, n. 937, 30 de setembro de 1927.)

Acreditando nisso, o crítico investiu na fundação de uma empresa cinematográfica juntamente com o amigo Manuel Gálvez, um dos expoentes da reação nacionalista, como vimos. Para o projeto, Quiroga desenvolveu o roteiro “La jangada”⁴¹, com base nos textos “Una bofetada” e “Los mensú”, a serem comentados no próximo tópico. Realizou, também, a adaptação do conto sombrio “La gallina degollada”. Todavia, nenhum desses projetos se concretizou⁴².

A história de “La jangada” transcorre em Misiones, região nordeste da Argentina, e narra o romance entre a filha do proprietário de uma madeireira, Beatriz, e o engenheiro disfarçado de *mensú*, Julio Orgaz. Este é enviado pelo “Departamento de Trabalho” para avaliar as condições de trabalho dos *mensú* e passa a viver infiltrado no meio deles. No decorrer da trama, se apaixona pela mocinha, que é noiva de Narciso Mirín. Este é uma personagem cômica, ridicularizada pelo narrador ao longo da trama por sua inadequação ao ambiente selvagem, da mesma forma que “Benincasa”, no conto “La miel silvestre”.

À semelhança do que ocorre em “Los mensú” e “Una bofetada,” o enredo de “La jangada” denuncia a exploração dos *mensú* nos *obrajes* madeireiros de Misiones. Todavia, neste roteiro, o autor de *Cuentos de la selva* se distancia do tom fatalista típico de seus relatos, ao acrescentar elementos caros aos filmes de gênero, tais como a presença de um herói romântico e de uma personagem feminina frágil, além de cenas

⁴¹ Somente tivemos acesso ao roteiro de “La jangada”, disponível em QUIROGA, Op. cit., p. 347- 382.

⁴² Poucos anos depois, Mario Soffici, em 1939, concretizou o projeto de Quiroga, ao dirigir o filme “Los prisioneros de la tierra”, cujo roteiro é bastante próximo ao de “La jangada”. Diverge deste pela inclusão de cenas inspiradas em outros contos quiroguianos, tais como “Un peón”, “Los destiladores de naranja” e “Los desterrados”, também ambientados em Misiones. Posteriormente, a obra quiroguiana tornou a ser adaptada para o cinema pelos diretores Carlos Hugo Christensen, que produziu em 1947 “Los verdes paraísos”, baseado no conto “Su ausencia” e Nemésio Juárez, que dirigiu o filme “Histórias de amor, de locura y de muerte” (1996), inspirado na obra homônima, que narra os últimos dias da vida do escritor. O Nuevo Cine Argentino remeteu à obra de Quiroga mais de uma vez. O filme de Caetano *Un Oso Rojo* (2001) e os curtas *Mocoso malcriado* (1993), de Pablo Trapero, baseado no conto “Nuestro primer cigarro” e “La gallina degollada” (2011), de Paulo Pécora, são alguns exemplos. Norman Ruiz e Liliana dirigiram uma animação inspirada em *Cuentos de la selva*, com título homônimo, em 2011. Para o meio televisivo, Eduardo Mignona, diretor argentino, fez uma minissérie sobre a obra do escritor em 1987, na qual intercalou os enredo dos contos “Los desterrados”, “El hijo”, “La miel silvestre”, “El desierto”, “La cámara oscura”, “La gallina degollada” e “A la deriva”.

melodramáticas, como o beijo romântico que encerra o roteiro. Evidencia-se que Quiroga pretendia, com essa fórmula, agradar a todos os tipos de público e garantir um empreendimento lucrativo, mesmo ideal aspirado frente à atividade literária.

O advento do cinema também influenciou a narrativa quiroguiana do momento. O escritor incorporou estratégias narrativas desse meio aos textos, além de utilizá-lo como temática.

Os contos que apresentam tal influência são “Miss Dorothy Phillips, my esposa”⁴³ (1919); “El espectro” (1921); “El puritano” (1929) e “El vampiro”, (1927)⁴⁴. No primeiro, um admirador do olhar das divas do cinema fantasia o casamento com a musa Dorothy Phillips e conhece, em sonhos, os bastidores de Hollywood⁴⁵. No segundo, o espectro do ator Wyoming assombra sua esposa, Enid, e seu amigo Grant na sala de cinema após sua morte. A “vivacidade” da presença do ator na tela os hipnotiza, atraindo-os todas as noites ao cinema para rever o mesmo filme, no qual o falecido atua, conduzindo a um desfecho trágico. No terceiro, um homem puritano frequenta diariamente as salas de cinemas a fim de rever uma atriz por quem se apaixonara, como se o espectro da moça representasse o seu retrato em vida. Em “El vampiro”, a veracidade da paixão expressa pelo olhar do espectro reavivado da atriz seduz Gonzales e provoca uma tragédia: a vampirização deste e a loucura do protagonista, Grant, que narra a história de dentro de um manicômio.

⁴³ Após a publicação desse conto, em 1919, Quiroga passa a assinar sob o pseudônimo “El esposo de Dorothy Phillips” a seção “Los estrenos cinematográficos” de *Caras y Caretas*. A personagem principal deste relato, Guillermo Grant, pode ser considerada um *alter ego* do escritor. Grant surge como protagonista também de “El espectro” e “El vampiro”.

⁴⁴ Um estudo mais detalhado sobre a influência da temática do cinema na narrativa quiroguiana pode ser encontrado nos seguintes textos de Miriam Viviana Gárate: *Fantasmas na (da) tela: crítica e ficção de tema cinematográfico em Quiroga*. In: *Remate de Males* n. 25, v. II, segundo semestre de 2005; *Acerca de um conto que é um sonho que é o roteiro de um filme que...* Em torno a Miss Dorothy Philipps, mi esposa. In: Atas do XI Encontro Regional da Abralic (Julho de 2007). <http://www.abralic.org.br/enc2007/programacao_simposio.usp> e no texto: *Notas de trabalho sobre Horacio Quiroga. Literatura, cinema, psicanálise: projeções e interseções de campo*. **Revista Literatura e Sociedade (USP)**, n. 10, 2007-2008. p.134-144.

⁴⁵ Quiroga abordara o desejo que o olhar das musas de Hollywood despertava nos espectadores masculinos no ensaio “*Aquella noche*”, publicado em (1918) na revista *El Hogar*.

Nesses relatos, Quiroga explora elementos apontados em suas críticas, tais como o realismo da representação cinematográfica⁴⁶ e a exaltação do olhar para a atuação. Esses temas surgem aliados a assuntos recorrentes de sua obra (o amor, a loucura e a morte) e assumem uma dimensão fantástica.

Portanto, o escritor uruguaio apresentou uma visão precursora da sétima arte. Foi um dos primeiros a escrever crítica cinematográfica na Argentina e a compará-la com as outras artes narrativas, além de antever a emancipação do cinema como arte, motivos pelos quais pode ser considerado um visionário.

Nesse sentido, o autor de *Los desterrados* se distanciou das vertentes literárias da década de 1920 com relação a várias questões, em especial, com relação aos temas abordados e ao cenário escolhido para os seus contos. Enquanto os vanguardistas optaram por centrar suas discussões em paisagens urbanas, Quiroga, ao mesmo tempo que produziu críticas cinematográficas, lançou um olhar realista em direção ao ambiente selvagem: a inóspita e esquecida região de *Misiones*, aspecto a ser analisado no próximo tópico.

⁴⁶ O tema do fascínio visual será explorado mais adiante por Adolfo Bioy Casares em *La invención de Morel* (1940). Neste livro, um fugitivo político se refugia em uma ilha distante, onde se depara com turistas. Ele se apaixona por uma das jovens que frequenta o local e só ao final da narrativa percebe que as imagens do grupo eram meros espectros.

5. QUIROGA, O ESCRITOR “SELVAGEM”

O escritor uruguaio Horacio Quiroga iniciou-se como modernista, na acepção hispânica do termo, em sua cidade natal, Salto. Na juventude, fundou a *Revista del Salto*: semanario de literatura e ciencias sociales, que contava com a contribuição dos integrantes da *Comunidad de los tres mosqueteros*¹, também organizada por ele. O grupo, composto por J. Brignole, futuro biógrafo de Quiroga, Julio Jaureche e José Hasda, publicava, além de poesia, teorias sobre a escola modernista. Esses textos revelavam forte influência do romantismo decadentista e, em especial, da poesia refinada de Leopoldo Lugones, um dos principais expoentes da reação nacionalista, como já foi dito.

A revista teve curta duração. Por ocasião de seu fechamento, Quiroga publicou a nota “Por que no sale más la revista del Salto”, em que discute os motivos da desapareição do semanário. No artigo, o jovem escritor revela uma postura elitista, distinta da que assumirá na maturidade:

Los que leen solo buscan “diversión”, “entretenimiento” y “vanidad halagada” [...] La masa común rechaza toda efervescencia que pueda hacer desbordar su medida de lo acostumbrado [...] la literatura, para ella, no debe buscar la excitación del pensamiento o sentimiento, debe no aburrir sencillamente².

Conforme apresentamos nos tópicos anteriores, Quiroga abandonou tal postura nas primeiras décadas do século XX, tornando-se um defensor das edições populares, nas quais publicou ativamente.

Em 1902, uma tragédia alterou os rumos da vida e da obra do escritor. Em visita ao poeta Federico Ferrando, encontrou a arma que seria utilizada por este em um duelo e, acidentalmente, matou o amigo. Após a prisão e interrogatório, Quiroga foi posto em liberdade e decidiu se mudar para a casa da irmã em Buenos Aires³.

¹ MONEGAL, Emir Rodriguez. **El desterrado**: vida y obra de Horacio Quiroga. Buenos Aires: Editorial Losada, 1968, p. 442.

² AVARO, Nora. El relato de La “Vida Intensa” en los “Cuentos de Monte” de Horacio Quiroga. In: JITRIK, Op. cit., p. 186.

³ MONEGAL, Op. cit., p. 76.

Na capital argentina, abandonou a poesia definitivamente e publicou seu primeiro livro de contos, *El crimen del otro* (1904). Neste, cultiva o gênero fantástico e os temas mórbidos, seguindo a linha de Edgar Allan Poe. Esta coletânea foi considerada pela crítica como uma obra de transição. Nos relatos posteriores, o escritor uruguaio assumirá um novo direcionamento estético e temático, decorrente da visita realizada a Misiones, em 1903, conforme veremos a seguir.

Quiroga visitou Misiones pela primeira vez como fotógrafo acompanhante do amigo Leopoldo Lugones⁴, sua principal influência literária dos primeiros anos. A expedição tinha como objetivo realizar um estudo das ruínas jesuíticas e reportar sobre o estado em que se encontravam. A pesquisa, realizada a pedido do Ministerio de Instrucción Pública, foi publicada no livro *El império jesuítico* (1904), que trazia duas fotos tiradas pelo escritor uruguaio⁵.

Anos depois, o escritor se estabeleceu definitivamente na região com a esposa, passando a alternar períodos entre Buenos Aires e a selva missioneira, sem interromper sua colaboração nas revistas portenhas. A descrição que Esquerro faz de Misiones, além de localizá-la geograficamente, revela o principal cenário da narrativa quiroguiana:

Se trata primero de un espacio cuyo referente geográfico es la región de Misiones, los confines del Nordeste argentino, en la frontera con Brasil y Paraguay. Región selvática, de ríos gigantescos, de calores agobiantes de grandes diluvios, de inundaciones apocalípticas, de fieras tremendas, de víboras mortales, de fiebres endémicas, de inmensa soledad⁶.

As experiências do escritor uruguaio em ambiente selvagem foram as principais influências para a composição dos “contos de monte⁷”. Nestes, percebe-se o aperfeiçoamento das técnicas sistematizadas no “Decálogo del perfecto cuentista” (brevidade, objetividade, vitalidade, poder de sugestão e poder de atração). A estética

⁴ LAFFORGUE, Jorge. Cronología. In: QUIROGA, Op. cit., p. 1233-1251.

⁵ MONEGAL, Op. cit., p. 79-80.

⁶ ESQUERRO, Milagros. Los temas e la escritura quiroguianos. In: QUIROGA, Op. cit., p. 1379.

⁷ *Monte* é um termo que denomina uma “tierra inculta cubierta de árboles, arbustos o matas (Acad.)”. Quiroga utilizava esta palavra para designar “las zonas de tupida selva misionera”. LAFFORGUE, Jorge. Vocabulário. In: QUIROGA, Horacio. **Cuentos**. v. I. Buenos Aires: Editorial Losada, 2002, p. 732.

realista-naturalista permeia com maestria a descrição precisa e incisiva dos tipos, animais e vegetação do local⁸. Jitrik defende que tais relatos apresentam marcas de um realismo inovador na Argentina:

Horacio Quiroga es uno de los primeros que, sin hacer folklorismo, sin hacer nacionalismo como Lugones, sin hacer psicología ni costumbrismo como Payró, sin hacer descripciones como Larreta, sin crear mitos como Güiraldes, sin hacer propaganda como Varela, sin seguir en el fondo un planteo fundamentalmente distinto al de Echeverría en *El matadero*, asume el contorno y lo realiza expresándolo en toda su intensidad y dramatismo⁹.

De fato, a obra quiroguiana se destacou perante a produção contemporânea. Retomando o que foi apresentado, enquanto o escritor uruguaio voltava-se para a selva, na capital portenha, os escritores do primeiro nacionalismo cultural buscavam as raízes culturais nos pampas gaúchos. Aos vanguardistas da década de 1920 também não interessava esse território fronteiriço, pois exploravam, principalmente, os temas urbanos.

Assim, além de descrever de forma realista os tipos e a fauna e flora regionais, o autor examinou a dinâmica selvagem. A natureza era vista por ele como uma entidade poderosa e portadora de equilíbrio entre os seres que a habitam. Quando a presença do homem ameaça tal estado, o meio reage violentamente, a fim de reestabelecer o seu estado natural.

Segundo a crítica, os contos de temática selvagem podem ser divididos em três grupos, de acordo com o ponto de vista assumido pelo narrador¹⁰. No primeiro, estão os relatos em que o homem é apresentado em uma posição inferior à da natureza, sendo, por isso, subjugado pela força dos elementos naturais. No segundo, se encontram as histórias dos tipos de Misiones, narradas com maestria no livro *Los desterrados*, assim como os relatos sobre os trabalhadores dos *obrajes* madeireiros e das plantações de erva-mate, *los mensú*. No último grupo podem ser enquadrados os textos narrados sob a perspectiva de animais, que examinaremos no próximo tópico.

⁸ Os primeiros contos publicados nessa linha foram: “La serpiente de cascabel” (1906); “Las rayas” e “El paso del Yaberí” (1907) e “La insolación” (1908).

⁹ JITRIK, Op. cit., p. 136.

¹⁰ ESQUERRO, Milagros. Los temas e la escritura quiroguianos. In: QUIROGA, Op. cit., p. 1379.

No primeiro, o autor de *Cuentos de la selva* adota como tema principal a luta do homem contra a natureza. Em “A la deriva” (1912), o protagonista agoniza ao longo da narrativa por causa de uma picada de uma cobra e perece ao final. Em “Los inmigrantes” (1912), um casal de europeus tenta se refugiar da Primeira Guerra Mundial em Misiones. Todavia, depara-se com um meio tão hostil quanto o da guerra, perecendo frente às adversidades da selva¹¹. Em “El desierto” (1923), a vítima do ambiente é o viúvo, pai de duas crianças, que falece por causa de uma infecção causada por uma espécie de pulga, deixando os filhos sozinhos.

Está presente nestes relatos uma espécie de didatismo, que se torna mais evidente na produção quiroguiana voltada ao público infanto-juvenil. O conto “La miel silvestre” (1911) é um típico exemplo desta característica. Na história, Benincasa decide incursionar pela selva despreparado e sozinho e se torna vítima da inóspita Misiones, assim como os personagens citados no parágrafo anterior. Em meio ao passeio, o protagonista ingere um mel raro, que contém uma substância paralisante. Enquanto está imobilizado, é devorado por formigas carnívoras, denominadas *corrección*.

Neste texto, o autor de *Cuentos de la selva* atribui a morte do personagem principal à falta de conhecimento e à arrogância, pois Benincasa subestima a natureza selvagem. O narrador, à diferença do invasor, demonstra conhecer as particularidades da região e respeitá-las, motivo pelo qual sobrevive nesse meio:

Benincasa había sido ya enterado de las curiosas hormigas a que llamamos corrección. Son pequeñas, negras, brillantes, y marchan velozmente en ríos más o menos anchos. Son esencialmente carnívoras. “Avanzan devorando todo lo que encuentran a su paso: arañas, grillos, alacranes, sapos, víboras, y a cuanto ser no puede resistirles. No hay animal, por grande y fuerte que sea, que no huya de ellas. Su entrada en una casa supone la exterminación absoluta de todo ser viviente, pues no hay rincón ni agujero profundo donde no se precipite el río devorador. Los perros aullan, los bueyes mugen, y es forzoso abandonarles la casa, a trueque de ser roído en diez horas hasta el esqueleto. Permanecen en el

¹¹ O narrador se refere à hostilidade do ambiente como um dos principais obstáculos à fuga do casal: “Durante tres días, descansando, siguiendo de nuevo, bajo el cielo blanco de calor, devorado de noche por los insectos, el hombre caminó y caminó, sonambulizado de hambre, envenenado de miasmas cadavéricas – toda su misión concentrada en una sola y obstinada idea: arrancar al país hostil y salvaje el cuerpo adorado de su mujer”.

lugar uno, dos, hasta cinco días, según su riqueza en insectos, carne o grasa. Una vez devorado todo, se van¹².

No es común que la miel silvestre tenga esas propiedades narcóticas o paralizantes, pero se la halla. Las flores con igual carácter abundan en el trópico, y ya el sabor de la miel denuncia en la mayoría de los casos su condición – tal el dejo a resina de eucalipto que creyó sentir Benincasa¹³.

Dessa forma, Quiroga se propõe introduzir os leitores no ambiente selvagem. Estes poderiam ser representados por Benincasa, que é acostumado ao conforto urbano, como “tomar té con leche” y comer “pastelitos”.

No segundo grupo, encontram-se os retratos dos tipos de Misiones. Em *Los desterrados* (1924) estão os melhores representantes de tal vertente. Nas palavras de Monegal:

(...) estos cuentos contienen algo más que la crónica de un ambiente y sus tipos (como dice el subtítulo del libro); son algo más que historias trágicas, o cómicas, que se insertan en un mundo exótico. Consisten en profundas inmersiones en la realidad humana, hechas por un hombre que ha aprendido al fin a libertar en sí mismo lo trágico, hasta lo horrible.

Van Houten, protagonista do conto homônimo de 1919, é um corajoso imigrante belga, que recebe a alcunha de “Lo que queda de Van Houten, en razón de que le faltaba un ojo, una oreja, y tres dedos de la mano derecha”¹⁴. O amigo do narrador lhe desvenda as aventuras que o levaram a perder tais partes do corpo. Apesar de sua resistência física, se torna mais uma vítima da adversa Misiones, morrendo em virtude de um naufrágio no rio.

No conto “Los desterrados”, João Pedro e Tirafogo, imigrantes brasileiros, decidem voltar à terra natal ao atingirem a velhice. Entretanto, se deparam com várias adversidades no percurso, tais como chuvas torrenciais, a densidade da floresta e as picadas de insetos. Os amigos adoecem e morrem antes de chegarem a seu destino. Antes de morrer, deliram com a terra natal.

¹² QUIROGA, Horacio. **Cuentos**. v. I. Buenos Aires: Editorial Losada, 2002, p. 116.

¹³ Ibid., p. 119.

¹⁴ Ibid., p. 671.

Em “Los destiladores de naranja”(1923), temos a história de um pai que enlouquece em meio ao trabalho na destilação de laranja. Ao chegar a casa, confunde a filha com uma ratazana e a assassina. “Un hombre muerto” (1920) narra as últimas impressões de um lavrador após o acidente no qual se atinge fatalmente com um machado.

Ainda nessa categoria, enquadramos as histórias sobre os *mensú*¹⁵, como “Los mensú”¹⁶ (1914); “Una bofetada”¹⁷ (1916) e “Los precursores” (1926)¹⁸. Nesses contos, Quiroga aborda a exploração de tais trabalhadores pelas empresas em Misiones.

No primeiro texto, Quiroga denuncia o ciclo de exploração vicioso dos empregados das plantações de erva-mate. Cayé e Podeley haviam cumprido há pouco tempo um contrato com uma companhia. Cansados da exploração das empresas de Misiones, desejam buscar emprego em outra região. Todavia, seduzidos pela bebida dos armazéns e pela companhia feminina local, se endividam e assinam contrato novamente. Faltando apenas vinte pesos para saldar o empréstimo, Podeley adoece e pede uma licença para o patrão, a fim de se restabelecer fora do *obraje*, prometendo retornar para cumprir o combinado.

O administrador não aceita a proposta, obrigando-o a trabalhar em péssimas condições. Inconformado com o tratamento recebido, o enfermo decide fugir com Cayé, que também estava endividado. Os dois são perseguidos, mas conseguem alcançar o rio Paraná. Como Podeley está bastante febril, não resiste à viagem. O amigo sobrevive à trajetória, mas torna a trabalhar nas plantações: “El Silex volvió a Posadas, llevando con él al mensú empapado aún en pesadillas nocturnas. Pero a los diez minutos de bajar a tierra, estaba ya borracho, con nueva contrata, y se encaminaba tambaleando a comprar extractos”¹⁹.

¹⁵ Os “mensú” eram trabalhadores braçais da exploração florestal que se desenvolveu na região nordeste argentina e no Paraguai no início do século XX. Eles eram submetidos a regimes de exploração semelhantes aos dos trabalhadores da borracha no Brasil.

¹⁶ O conto “Los mensú” faz parte do livro *Cuentos de amor de locura y de muerte*, de 1918.

¹⁷ “Una bofetada” foi inserido na coletânea *El selvage*, publicada em 1920.

¹⁸ “Los precursores” foi publicado em *La Nación*, em 26 de agosto de 1928.

¹⁹ QUIROGA, Op. cit., p. 98.

Em “Una bofetada”, Quiroga vinga os *mensú* explorados no conto anterior. Korner, proprietário de uma madeireira, transporta os funcionários em um barco para o local da extração do produto. Durante a viagem, os trabalhadores embriagados causam um grande alvoroço no convés. A fim de conter o tumulto, o patrão pune um *mensú*. Amarra-o a um poste e lhe dá uma pancada no rosto. Após tal ofensa, o empregado vai embora, mas retorna anos depois para se vingar. A represália deste é mais violenta do que a do antigo patrão. O trabalhador humilhado provoca um motim entre os empregados e aproveita a ocasião para capturar o proprietário, fazendo-o caminhar à sua frente com as mãos atadas, recebendo sucessivas chicotadas, até morrer.

No conto “Los precursores”, Quiroga retoma a temática da exploração. A história é narrada sob o ponto de vista de um *mensú* semiletrado, em uma mescla de espanhol e guarani. Este relata a participação em um movimento social em Misiones. Liderados por um imigrante holandês, os trabalhadores promovem uma greve para reivindicar direitos trabalhistas perante a empresa de extração de erva-mate. O movimento atrai a atenção do poder central, que envia policiais para reprimir os rebeldes. Frustrado diante da desistência dos adeptos, o líder do grupo comete suicídio.

Quiroga atribui o fracasso da manifestação à alienação dos *mensú*. Por não terem consciência dos seus direitos, esses trabalhadores continuavam a ser explorados.

Segundo Rocca, em “Los precursores” Quiroga “recusa la tosca sinonimia entre literatura e ideología – o la literatura como puro vehículo ideológico – que imponía el realismo socialista estaliniano, contra el que se pronuncia en más de una carta a Martínez Estrada”²⁰.

O caráter dos relatos quiroguianos sobre a exploração dos *mensú* gerou muitas controvérsias entre a crítica. Para alguns, esses contos constituem uma vertente de denúncia da obra quiroguiana. Para outros, como Noé Jitrik, o foco desses textos são apenas as motivações individuais:

Quiroga no pudo hacer de su experiencia literaria un elemento de aproximación o de definición social. Quiroga carece de verdadera ubicación revolucionaria

²⁰ ROCCA, Pablo. Prólogo. In: QUIROGA, Horacio. **Cuentos**. v. II. Buenos Aires: Editorial Losada, 2002, p. 17-18.

pese a sus simpatias por el proletário, porque la mayor parte de sus conflictos se debaten en el ámbito exclusivo de la moral individual²¹.

Apesar de a questão social não ter sido propositalmente um dos temas principais da obra quiroguiana, não podemos deixar de entrever, nesses textos, a denúncia da exploração a que os *mensú* eram submetidos.

Nesse sentido, a selva é apresentada pelo narrador como um território hostil, violento e perigoso, no qual predomina a lei do mais forte, do mais ágil e do mais apto. Neste meio, dificilmente se estabelecem relações harmônicas. A luta dos habitantes contra a selva, a qual tentam dominar para sobreviver, é desproporcional, resultando, quase sempre, na aniquilação do primeiro. A ausência de fiscalização das atividades realizadas nesse meio afastado do governo central também propicia a existência de uma relação de exploração dos patrões sobre os empregados.

A desarmonia e a violência das relações estabelecidas na região *misionera* estão igualmente presentes na obra quiroguiana destinada ao público infanto-juvenil, conforme apresentamos no próximo tópico.

5.1. O tema da selva na produção juvenil

A produção de Quiroga voltada para o público infantil está inserida no contexto de comemoração do primeiro centenário argentino. Nesse período, como vimos, surgiram vários projetos voltados para a educação, devido à importância que esta desempenhava no processo de modernização da nação e da homogeneização da cosmopolita Buenos Aires. Nesse sentido, vários escritores argentinos se dedicaram a produzir obras com caráter pedagógico.

Soares divide a produção voltada ao público infanto-juvenil em duas vertentes: “de um lado as obras voltadas às temáticas nacionais (...) que exploravam temas ligados à história, ao folclore, ao território e ao ambiente social; de outro, o das

²¹ JITRIK, Op. cit., p. 138.

obras que pretendiam dialogar com a imaginação, a sensibilidade, a moral e a formação cultural infantil, enfocando os conteúdos não identificados com o contexto nacional”²².

A produção de Ada María Eflein (1880-1919) enquadrava-se no primeiro grupo. As narrativas da autora exploraram temas como o patriotismo, “La cadenita de oro” (1905), e o processo de independência argentina, “El mensajero de San Martín”, que integram o livro *Legendas argentinas* (1906). Como afirma Santos²³, nessas narrativas emotivas e moralizantes, os protagonistas assumiam papéis bem definidos. Assim, índios e servidores desempenhavam frequentemente papéis secundários, retratados em posição de inferioridade com relação aos heróis da independência, aos gaúchos e aos patrões.

Alvaro Yunque, integrante do grupo Boedo, transportou o engajamento de sua produção à vertente infanto-juvenil, ao abordar temas como a desigualdade social, por meio da exploração dos operários pelos patrões e de famílias pobres de imigrantes pelas classes ricas. Nesse sentido, os contos do livro *Barcos de papel*²⁴ (1925) trazem tais reflexões sobre as relações de dominação, inseridas no contexto político do momento. Nas primeiras décadas do século passado, conforme apresentado, foram levantadas muitas discussões, tanto pela Geração do Centenário, como pelas vanguardas políticas da década de 1920, sobre o papel do imigrante na sociedade moderna.

Hugo Wast, pseudônimo de Gustavo Martínez Zuviría, foi responsável pela obra infanto-juvenil mais popular do período. A novela *Alegre* (1905) narra a história do jovem escravo Alegre, que levou uma vida sofrida de escravo até ser adotado pelo tio Delfín, em Buenos Aires. Ele tinha uma formação católica e uma “bondade natural”. Ao final, como retribuição, se sacrifica para salvar a vida do homem que o ajudou²⁵.

²² PELLEGRINO, Op. cit., p. 87.

²³ PELLEGRINO, Gabriela Soares. **Semear horizontes: uma história da formação de leitores na Argentina e no Brasil, 1915-1954**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 94.

²⁴ Ibid., p. 99.

²⁵ Ibid., p. 105.

Destaca-se, nesse período, a revista *Billiken*²⁶, uma publicação de variedades voltada para o público infantil que contribuiu para difundir a leitura entre as crianças. A publicação era bastante atrativa, contava com belas ilustrações, além de jogos, lemas, tirinhas, informes e biografias romanceadas. Reservava também uma seção para a publicação de contos de importantes escritores do momento, tais como Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Héctor Oesterhel, Juana de Ibarbouru, Gabriela Mistral e Arturo Capdevila, figuras de destaque do mundo cultural infantil hispano-americano da época.

Quiroga seguiu na direção contrária à de seus contemporâneos. Afastou-se dos temas nacionalistas e voltou-se para um território até então desconhecido do público juvenil: a selva de Misiones. Os textos do escritor uruguaio não compartilhavam do nacionalismo edificante do período, ou do engajamento político de algumas produções. Tampouco veiculavam preceitos moralistas. Ao contrário, o escritor se propunha a descrever, de forma didática, a fauna e a flora da região e a refletir sobre a dinâmica das relações entre o homem e o ambiente, sem poupar os leitores da violência e crueza, compartilhada por sua obra destinada aos “adultos”.

Nesse sentido, produziu seu primeiro livro destinado ao público infanto-juvenil, *Cuentos de la selva* (1918)²⁷. Quiroga objetivava que este fosse adotado no ensino das escolas primárias do Uruguai. O escritor tentou, por meio de contatos no Uruguai, como o amigo Alberto Laplaces²⁸, que o livro fosse empregado no ensino primário do país. Entretanto, o Conselho de Ensino, marcado pelo conservadorismo, julgou o livro

²⁶ Ibid., p. 84.

²⁷ Os contos de *Cuentos de la selva* haviam sido publicados anteriormente nas revistas *Fray Mocho*, *P.B.T.*, *El Hogar* e *Caras y Caretas* nos anos de 1916 e 1917. A primeira edição de 1918 intitulou-se *Cuentos de la selva para los niños*, editada pela Cooperativa Editorial Limitada Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones. A segunda foi publicada em 1935 em Montevideo por Claudio García y Cía. Editores, com o título *Cuentos de la selva (para niños)*.

²⁸ Lasplaces trabalhou como crítico em revistas como *La Cruz del Sur*, dirigiu o suplemento dominical de *El Día* (1934-1950) e escreveu um ensaio sobre Quiroga em seu livro *Opiniões literárias*, Montevideo, Claudio García Ed., 1919. Também foi deputado do setor majoritário, o batillismo, do Partido Colorado no Uruguai. Quiroga comenta em carta ao amigo sobre seu projeto: “Si Ud. tuviera deseos en cualquier momento de charlar sobre un libro escolar de cuentos para niños que tengo intenciones de publicar en estos meses, me agradaría mucho. Su posición oficial me puede dar buenas luces”. In: QUIROGA, Op. cit., p. 456.

inadequado para o ensino primário por causa do caráter atípico desses relatos, que careciam de morais claras e edificantes e apresentavam uma forte oralidade. José Maria Delgado e Alberto Brignole comentam a esse respeito na biografia quiroguiana de 1939:

Con la convicción que tenía del valor educativo de su libro y las altas influencias que lo amparaban, daba por descontado el logro de sus deseos. Sin embargo aconteció lo contrario (...) cuando se pasó su propuesta a informe de los inspectores escolares, éstos lo produjeron de modo lapidário: tal tiempo de verbo estaba mal colocado, esta cláusula quedaba sin sentido, aquella repetición de vocablos denotaba pobreza y mal gusto (...) el libro desvirtuaba el propósito clásico de la fábula infantil: carecía de moraleja²⁹.

Como o projeto inicial de Quiroga não foi bem-sucedido, o autor passou a publicar textos voltados a esse público em revistas da época. Surgem, assim, as séries “Para los niños. Cartas de un cazador”, publicada inicialmente em *Mundo Argentino* e retomada dois anos depois, sob o título “El hombre frente a las fieras” (1922, 1924) na revista *Billiken* e “De la vida de nuestros animales” (1925), escrita para *Caras y Caretas*³⁰.

Na primeira série, narra as aventuras do caçador “Dum-Dum³¹”, que escrevia aos filhos sobre as caçadas na selva tropical. Os títulos dos textos faziam referência às presas do aventureiro: “Caza al tigre”; “La caza del tatu carreta”; “Cacería del yacaré”; ou às dificuldades encontradas nas suas caçadas: “Cacería del hombre por las hormigas”. Na primeira carta destinada ao público, Quiroga resume bem o conteúdo desses textos:

Las historias que aquí se van a contar son el relato de las cacerías de animales salvajes que efectuó un hombre con gran peligro de su vida, y regresó por fin a Buenos Aires con el pecho y la espalda blancos de cicatrices, bien que tuviera la piel muy quemada por el sol³².

²⁹ QUIROGA, Op. cit., p. 1071-1072.

³⁰ OREGGIONI, Alberto F. Cronología. In: QUIROGA, Horacio. **Cuentos**. 3. ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004, p. 450.

³¹ Em *Mundo Argentino*, endereçava essas cartas aos quatro irmãos pequenos. Já em *Billiken*, o escritor passou a dedicá-las aos filhos. In: QUIROGA, Horacio. **Cuentos**. v. II. Buenos Aires: Editorial Losada, 2002, p. 176.

³² QUIROGA, Horacio. Cartas de un cazador de fieras en que relata sus aventuras. In: QUIROGA, Op. cit., p. 177.

O escritor uruguaio aproveitou, como pretexto, as aventuras de Dum-Dum para ensinar ao público particularidades da flora e fauna missioneira. Tal didatismo se torna ainda mais evidente nos textos publicados na seção “De la vida de nuestros animales”. Nos trinta e quatro contos que publicou sob esse título, Quiroga descreveu as particularidades dos animais – “La yararacusú”, “La araña pollito”, “La hormiga león”, “El boa” – e da vegetação da selva – “La palmera”, “La enredadera de flor escarlata”.

Nesses relatos, como destaca Mercedes Ramírez, o animal é retratado de forma naturalista e imparcial, revelando o respeito do autor de *Anaconda* pela natureza, a despeito da forma violenta como esta reage ao ser ameaçada pelo homem, conforme analisamos no tópico anterior:

El objeto literario es el animal, recortado en su ambiente, descripto en sus costumbres con la minucia imparcialidad del naturalista y la sabrosa simpatía del conterráneo (...) hay una actude de respeto comprensivo frente a los animales, aún cuando se hallen en su momento de mayor peligrosidad³³.

Anos depois, Quiroga torna a investir na área pedagógica. Em 1931, produziu o livro escolar *Suelo Natal*, em coprodução com o amigo Leonardo Lusberg³⁴. A obra foi submetida à avaliação do Conselho de Ensino do País e aprovada para ser aplicada à quarta série primária. Nela há contos publicados anteriormente em revistas, cujas temáticas são variadas. Há relatos extraídos de *De la vida de nuestros animales*, como “El monstruo”; “El tigre”, adaptado de “La cacería del tigre”, da série “Cartaz de un cazador”; uma adaptação de “Anaconda”, publicado anteriormente no livro homônimo e “La abeja haragana”, pertencente à coletânea *Cuentos de la selva*, dentre outros. A inclusão de um conto pertencente à obra que fora anteriormente rejeitada pelo Conselho pode ser considerada como uma vingança do escritor, que tanto escreveu sobre esse tema, como apontam também León e Rocca³⁵.

³³ LEÓN, Napoleón Baccino Ponce de; ROCCA, Pablo. Notícia preliminar: De la vida de nuestros animales. In: QUIROGA, Op. cit., p. 1153.

³⁴ OREGGIONI, Op. cit., p. 452.

³⁵ LEÓN, Op. cit., p. 1144.

O escritor uruguaio tinha interesse em continuar a investir no campo dos livros de leitura, pois via neste setor uma renda financeira segura³⁶. O falecimento do autor de *Los desterrados* em 1937 interrompeu seus projetos. Todavia, a obra infanto-juvenil do escritor teve ótima repercussão entre o público leitor, principalmente argentino e uruguaio. *Cuentos de la selva*, apesar da rejeição inicial, foi aprovado e teve várias reedições, sendo adotado até hoje na maioria das escolas uruguaias e argentinas. Analisaremos os contos deste livro tão controverso no próximo tópico.

5.2. Os homens e a natureza selvagem: *Cuentos de la selva*

A principal temática dos relatos de *Cuentos de la selva* é o relacionamento entre animais e homens na selva de Misiones. Tal relação pode ser amistosa, quando humanos e natureza convivem em harmonia, ou hostil, se os primeiros ameaçam o meio, provocando uma reação violenta dos bichos, que lutam por sua sobrevivência.

As histórias de amizade são narradas nos contos “La tortuga gigante”, “La gama ciega”, “Historia de dos cachorros de coatí y de dos cachorros de hombre” e “El paso del Yabebirí”. No primeiro, a tartaruga ajuda o empregado do zoológico a sobreviver, retribuindo o ato de solidariedade deste, que a salvou do ataque de um tigre. No segundo, um caçador cura uma “gamita” que fica cega após desafiar sua mãe. O animal retribui a boa ação levando plumas de garça ao amigo, que são valiosíssimas para os humanos. No terceiro, duas crianças fazem amizade com um filhote de quati, que pertencia a uma família de três irmãos. Quando o bicho morre, um de seus irmãos o substitui, a fim de evitar o sofrimento dos meninos. No último conto, o protagonista protege as raias do rio de bombas de dinamite; em agradecimento, os peixes se unem para defendê-lo do ataque do tigre que pretende caçá-lo.

³⁶ “Ando ocupado *retocando* (subrayado de ed.) el libro de lectura Glusberg – Quiroga, con tiro a la provincia de B. Aires. Si cuaja, gran negocio, según mi socio. Haremos además, en estos meses, otro libraco para 5º y 6º grados. (Carta a Cesar Tienpo, 24 de fevereiro de 1935, em: Cartas inéditas y evocación de Quiroga). In: LEÓN, Napoleón Baccino Ponce de; ROCCA, Pablo. Noticia preliminar: Suelo Natal. In: QUIROGA, Op. cit., p. 1143.

Nesses relatos, se o homem mantém uma postura agressiva diante do habitat natural dos bichos, a natureza responde com violência desproporcional, de forma semelhante ao que ocorre nos contos para “adultos”, apresentados no tópico anterior. É o caso de “La guerra de los yacarés”. A fábula relata um episódio em que um navio cargueiro atravessa um rio, matando os peixes pequenos do local e deixando os jacarés sem alimento. Estabelece-se uma guerra entre os homens e os répteis pelo uso do rio. Com a ajuda de um peixe surubim, os répteis conseguem um velho torpedo de guerra e o lançam contra a embarcação, matando os homens a bordo. Após o ataque, o equilíbrio no rio é restabelecido e os bichos aprendem a conviver com os navios de frutas passantes, que, ao contrário dos bélicos, não representavam uma ameaça para eles.

Há também uma história de vingança, “El loro pelado”. O papagaio adotado por uma família faz um passeio pela selva e encontra um tigre, que o depena e quase o devora. Ao se reestabelecer, dedica-se à vingança com a ajuda do homem. Os dois preparam uma armadilha para o felino, permitindo que o amigo do pássaro o capture e o transforme em tapete, garantindo a vingança do loro.

O conto “La abeja haragana” é o que mais se aproxima da estrutura das fábulas tradicionais, à maneira de Esopo, apresentando uma moral bem elaborada. Trata-se da aventura de uma abelha preguiçosa. Como não gostava de trabalhar, as operárias da colmeia a deixam dormir uma noite ao relento. Abandonada, a relaxada tem que enfrentar os perigos da noite e utilizar a inteligência para enganar uma cobra, ansiosa por devorá-la. Passada a noite desafiadora, a abelha negligente aprende a lição e retorna à colmeia decidida a mudar de atitude, transformando-se na funcionária mais dedicada. Ao final da estória, já mais velha, transmite às jovens a lição aprendida: “No es nuestra inteligencia, sino nuestro trabajo que nos hacen tan fuertes³⁷.”

A maioria dos contos veicula algum tipo de ensinamento, ainda que por meio de histórias violentas, nas quais a vingança está presente, como nos contos quiroguianos tradicionais. Assim, subentende-se que as mensagens transmitidas por esses textos seriam: é importante obedecer aos mais velhos (“La gama ciega”, “La abeja haragana”) e

³⁷ QUIROGA, Op. cit., p. 236.

respeitar os animais, pois um bom relacionamento entre homem e natureza é benéfico para ambos (“La guerra de los yacarés”, “La tortuga gigante”, “El loro pelado”, “El paso del Yabebirí”, “Historia de dos cachorros de coatí y de dos cachorros de hombre”).

O segundo conto da coletânea, “Las medias de los flamencos”, não pode ser enquadrado em nenhuma dessas categorias, pois, diferentemente dos outros contos, não aborda a relação entre homens e animais na selva, tampouco transmite uma moral definida, podendo, por essa razão, ser considerado o texto que mais se distancia da estrutura edificante típica de uma fábula.

5.3. Era uma vez... “Las medias de los flamencos”

A história do conto

A fábula “Las medias de los flamencos” se propõe a explicar o motivo pelo qual as patas dos flamingos, que antes eram brancas, se tornaram vermelhas. A história transcorre durante uma festa na selva, promovida pelas cobras. Durante a celebração, destacam-se os animais que melhor se fantasiaram. Entre os convidados estavam as rãs, que “se habían perfumado todo el cuerpo, y caminaban en dos pies. Además, cada una llevaba colgando como un farolito, una luciérnaga que se balanceaba”; os jacarés, que “se habían puesto en el pescuezo un collar de bananas, y fumaban cigarros paraguayos”, e os sapos, que “se habían pegado escamas de pescado en todo el cuerpo, y caminaban meneándose, como si nadaran”. Os peixes também estavam presentes, mas não traziam fantasias, apenas acompanhavam o movimento da festa na água, zombando de todos. As anfitriãs apresentavam os trajes mais belos: “Todas, sin excepción, estaban vestidas con traje de bailarina, del mismo color de cada víbora”. Dentre elas, se destacavam as cobras-coral: “Y las más espléndidas de todas eran las víboras de coral, que estaban vestidas con larguísimas gasas rojas, blancas y negras, y bailaban como serpentinás”.

Somente os flamingos, animais desajeitados e estranhos, “que entonces tenían las patas blancas, y tienen ahora como antes la nariz muy gruesa y torcida”³⁸, não conseguiram escolher uma fantasia adequada e, por isso, invejavam a todos: “sólo los flamencos estaban tristes, porque como tienen muy poca inteligencia, no habían sabido cómo adornarse. Envidiaban el traje de todos, y sobre todo el de las víboras de coral”.

As aves decidem imitar as cobras-coral, que mais se destacavam, para atrair sua atenção e se integrarem à festa. Para isso, procuraram vestimentas semelhantes às delas pelo comércio da região, sem sucesso. Os vendedores, impressionados com a ignorância, e, ao mesmo tempo, audácia dos pássaros, os insultam com os epítetos de “flamencos locos” e “pajaros narigudos”.

Por fim, os flamingos encontram um tatu que “aparentemente” se dispõe a ajudá-los; aparentemente, pois, conforme nos informa o narrador, sua verdadeira intenção era enganá-los. Assim, o tatu lhes informa que sua cunhada, a coruja, pode fornecer tais vestes. Esta os engana, ao vender couros de cobra como meias, e lhes aconselha a não parar de dançar em nenhum momento: “bailen toda la noche, bailen sin parar un momento, bailen de costado, de pico, de cabeza, como ustedes quieran; pero no paren un momento, porque em vez de bailar, van entonces a llorar”³⁹.

Após vestirem as meias, os pássaros instantaneamente se transformam na principal atração da festa:

Cuando vieron a los flamencos con sus hermosísimas medias, todos les tuvieron envidia. Las víboras querían bailar con ellos, únicamente, y como los flamencos no dejaban un instante de mover las patas, las víboras no podían ver bien de qué estaban hechas aquellas preciosas medias.⁴⁰

Entretanto, a felicidade dos flamingos durou pouco. Cansados de tanto dançar, os animais esqueceram o conselho da coruja e decidiram parar para descansar.

As cobras, já desconfiadas da origem daquelas famosas meias, se aproveitam do incidente para se aproximarem. Descubrem, ao tocar com a língua nas patas das aves, que estas estavam vestindo couros retirados da sua própria espécie: “¡No son medias! –

³⁸ QUIROGA, Op. cit., p. 188.

³⁹ Ibid., p. 189.

⁴⁰ Ibid., p. 189.

gritaron las víboras – ¡Sabemos lo que es! ¡Nos han engañado! ¡Los flamencos han matado a nuestras hermanas e se han puesto sus cueros como medias! ¡Las medias que tienen son de víboras de coral!”⁴¹

Os répteis mordem as patas dos traidores para desfazer as meias e matá-los. Estavam certos de que dessa forma os assassinos de suas irmãs morreriam. Os flamingos sobrevivem. Todavia, passam a ter as patas vermelhas, resultado das mordidas das cobras. Para aliviar a dor constante causada pelo veneno injetado pelas cobras, repousam as patas na água. Os peixes podem ver as marcas em suas patas, por isso, zombam deles. Em contrapartida, as aves se vingam, comendo-os.

A dinâmica da selva

As poucas vezes em que foi mencionada pela crítica, a fábula “Las medias de los flamencos” foi interpretada de forma superficial. Pellegrino a avaliou como uma história simples e amável, incapaz de conduzir a reflexões mais profundas: “Quiroga relata graciosamente como foi que as patas dessas aves se tornaram coloridas⁴²”. Joanna Page a reduziu a uma história moralista, cuja proposta seria a de veicular o preceito de que não devemos nos preocupar com nossa aparência, a fim de impressionar os outros⁴³. Todavia, o enredo e as personagens apresentam uma ambiguidade atípica para os textos do gênero.

Para participar da festa das cobras, cada bicho fantasia-se com uma caça. Somente o jacaré não usa fantasia. Ele está em uma condição privilegiada com relação aos outros animais, pois se encontra no topo da cadeia alimentar. Assim, exhibe, em vez de caças, um colar de bananas e cigarros paraguaios.

⁴¹ Ibid., p. 189.

⁴² PELLEGRINO, Op. cit., p. 114.

⁴³ “Here it is the flamingo’s pink legs and the birds habit of standing in the water that are ‘explained’ in a tale that suggests the dangers of caring too much about one’s appearance or wanting to impress others”. In PAGE, Joanna. **Crisis and capitalism in contemporary argentine cinema**. Durham, NC: Duke University, 2009, p. 98.

O sapo veste escamas de peixes e imita o movimento que fazem ao nadar; as rãs usam faróis compostos por vaga-lumes e andam na ponta dos pés, como se flutuassem. Os peixes são os animais em posição mais inferior na cadeia alimentar representada no texto. Eles podem ser presas de, praticamente, todos os animais citados. Como exemplo disso, o sapo usa escamas extraídas deles. Por esse motivo, permanecem fora da festa. Todavia, mesmo situados em uma posição frágil, não temem os seus predadores; zombam deles.

Seguindo essa lógica, as cobras, anfitriãs da festa, também exibiam suas caças. As vestimentas que trajam, além de apresentarem a mesma cor do seu corpo, são largas e feitas de um material muito delicado, como seda, assemelhando-se à consistência de sua pele. Em “La vitalidad de las víboras” (1925), escrito para a série “De la vida de nuestros animales”, Quiroga faz uma referência à tal característica desses animais, explicando a forma de extração de sua pele. Esta apresenta uma consistência muito delgada⁴⁴, por isso, só poderia ser extraída enquanto ainda estavam vivos, geralmente mediante um choque causado em sua cabeça. Às vezes, após a extração da pele, o coração da cobra continuava batendo, parando somente após longas horas⁴⁵. Quiroga revela grande admiração diante da resistência desses animais.

Essa informação, acrescida do fato de que os flamingos não conseguiram encontrar vestes semelhantes às das anfitriãs em nenhuma parte, levanta suspeitas sobre a origem das meias. O termo “cobra” é frequentemente atribuído à pessoa maledicente, traiçoeira. Assim, é possível interpretar que, para assumirem uma posição de destaque no evento, esses animais levam ao ápice a ação predatória, pois, à diferença dos outros, matam indivíduos de sua própria espécie. Contrariam, assim, a lógica da cadeia

⁴⁴ “La piel de las víboras es por general muy fina, sin mayor adherencia a la carne, y facilísima por lo tanto de quitar. No así la de las culebras y grandes serpientes. Dicha piel forma cuerpo, diríamos, con los tejidos del animal. Tan íntima es la conexión de la piel y carne en las boas, que no se concibe arrancarles la piel, sin arrancarles con cada ritón la propia vida”. (CUENTOS VL II, p. 204)

⁴⁵ “Pero la vida de la víbora trozada y desparramada por todas partes persistía asimismo allí, en aquel bulto oscuro desamparado al sol, porque al excitarlo *cuatro* horas después con la punta de un alfiler, el corazón comenzó de nuevo a latir como si nada le faltara y algo pudiera aún hacer falta.” (CUENTOS VL II, p. 205)

alimentar, em que um animal de uma espécie se alimenta de um pertencente a uma espécie diferente, geralmente de menor porte. Essa atitude extrema faz com que se destaquem no meio e sejam vistas como as mais belas.

Nesse sentido, para participar da festa, os flamingos também deveriam exibir uma caça, como fantasia. Embora tratados como tolos, por não terem criatividade para escolher vestes apropriadas, não são de todo inocentes. Eles optam por imitar a fantasia dos bichos mais traiçoeiros do reino. Como as meias eram, de fato, couros de cobras, somente um predador dos répteis poderia conseguir a fantasia para as aves: a coruja. Esta, como símbolo da sabedoria, aconselha os compradores a dançarem sem parar, caso contrário, sofreriam.

Todavia, os flamingos fracassam em seu intento de se equipararem às cobras. Em sua condição de predadores de menor porte, não conseguem assumir a posição das anfitriãs por muito tempo, pois não têm o seu “veneno” e resistência. Logo cansam de dançar, revelando seu disfarce e se tornando alvo fácil.

As cobras atacam os flamingos e mordem suas meias, que são um símbolo de poder na festa. Assim, os répteis fazem com que as aves voltem para a sua condição anterior. Estas passam a usar meias vermelhas permanentes, um símbolo da sua condição inferior, pois é a dor que sentem nas patas que os confina à água. Excluídos da festa, na qual sobrevivem apenas os mais aptos, se contentam em devorar os peixes. Estes estão na mesma posição de presas fáceis que os flamingos estavam com relação à coruja e à cobra.

Portanto, a fábula reproduz, de forma simbólica, as relações de predatismo na natureza. Como sabemos, a cadeia alimentar apresenta uma estrutura hierárquica, de forma que os animais de uma espécie, situados em uma posição superior, assumem a posição de predadores, ou seja, caçadores, de animais situados em uma posição inferior, denominados de presa. As presas de um bicho, por sua vez, podem assumir a função de presa de seres vivos menores do que eles. Essas relações, embora visem à sobrevivência das espécies, não deixam de ser cruéis, pois se baseiam na dominação dos mais fracos pelos mais fortes. Assim, somente os mais aptos garantem a sobrevivência.

Como vimos, esse tipo de dinâmica está bastante presente na parte da obra quiroguiana que está ambientada na região de Misiones, em especial, nos textos que abordam os *mensú* - “Los mensú”, “Una bofetada” e “Los precursores”, citados no tópico anterior.

Nesses contos, além de serem explorados pelos proprietários da companhia, os *mensú* sofrem abuso de outros empregados, tais como o proprietário do armazém e os administradores das empresas. Esse comerciante se aproveita do fato de que há poucos mercados na região para cobrar preços exorbitantes por seus produtos. Assim, garante um lucro maior, além de colaborar com o ciclo de exploração desses trabalhadores, pois, para pagar as dívidas, estes são obrigados a trabalhar nas empresas de extração de madeira ou erva-mate. Por sua vez, os administradores das empresas se aproveitam da dependência dos *mensú* e exploram sua força ao máximo. Temos um exemplo dessa situação em “Los mensú”. Neste texto, como vimos, o *mensú* Podeley adoece em meio ao serviço, vendo-se obrigado a se afastar para tratar de sua saúde. Todavia, o patrão o obriga a trabalhar mesmo com febre: “el mayordomo prefería hombre muerto a deudor lejano”.

As relações desarmônicas observadas entre os animais da fábula podem ser interpretadas como uma referência a essa dinâmica de exploração e dominação. O jacaré, o maior predador da fábula, não exhibe nenhuma caça para demonstrar seu poder, mas usa um colar de bananas, fruta típica da região, que é explorada pelas empresas estrangeiras na região, e fuma cigarros do Paraguai, país no qual os *mensú* também trabalham. Assim, o réptil pode ser considerado uma referência aos proprietários das companhias de extração de erva-mate que exploram, através de outros, a força de trabalho dos peões locais.

Nesse sentido, os outros animais da festa podem ser interpretados como os empregados das companhias que exploram uns aos outros, vestindo a pele de animais dominados: a rã veste vaga-lumes; o sapo, escamas; a cobra, pele de cobras. Enquanto os animais se matam uns aos outros, o jacaré usufrui de sua posição privilegiada, já que ele não sofre ameaça de nenhum outro animal. Os flamingos, que tentam participar da

festa, e se tornarem, como as cobras, um grande predador, não o conseguem. Após descobrirem sua ousada atitude, os répteis tentam matá-los e os excluem definitivamente da festa.

A impossibilidade de alterar a dinâmica de dominação dentro de uma sociedade hierárquica é abordada também no conto “Los perseguidos”, do mesmo autor. Como vimos, nessa história, os peões se organizam em um movimento para reivindicar melhorias salariais e trabalhistas. Todavia, são duramente reprimidos e, assustados, recuam à condição de exploração anterior.

Assim, o conto reproduz uma dinâmica de rivalidade e concorrência, que predomina, igualmente, nas relações humanas. Os homens, como os animais da fábula, exploram uns aos outros para assumir uma posição de destaque na sociedade. Da mesma forma que na cadeia alimentar, na sociedade, os mais fortes, poderosos, ou os mais espertos, exploram e dominam os mais fracos.

6. URSOS E FLAMINGOS: UM DIÁLOGO ENTRE CINEMA E LITERATURA

Como vimos, na metade da trama, El Oso presenteia a filha com o livro *Cuentos de la selva*, do qual faz parte o conto “Las medias de los flamencos”. Natalia lê o conto para Alicia durante duas noites, sua voz, em *off*, é sobreposta a cenas do pai da menina. Nas duas ocasiões, as sequências transcorridas no quarto são alternadas com as do protagonista. Tal procedimento permite que a história do conto passe a atuar como uma narrativa complementar à trajetória de Rubén.

Ao sair da prisão, El Oso procura se regenerar, mas se depara com vários obstáculos. Os vizinhos o recriminam, a ex-esposa e a filha receiam que volte a cometer crimes. Não pode contar nem mesmo com o cumprimento do pacto estabelecido com o antigo chefe, El Turco. Este, enquanto o protagonista esteve preso, se tornou um criminoso poderoso e influente; comercializa drogas com a polícia local e controla criminosos experientes. Assim, aproveita da frágil situação de Rubén para ameaçá-lo, e também à sua família, caso insista em lhe cobrar a dívida.

Nessas circunstâncias, El Oso só consegue apoio entre um grupo de ex-presidiários que trabalha na *remiseria*. O proprietário do estabelecimento, Guemes, lhe oferece emprego sob recomendação de um amigo em comum da prisão.

Todavia, a família de Rubén passa por dificuldades. O atual parceiro de Natalia está desempregado e se viciou em apostas; a mãe de Alicia trabalha esporadicamente como diarista, por isso sua renda não é suficiente para garantir o seu sustento. As dívidas da esposa se acumulam e El Oso percebe que somente com o salário de *remisero* não conseguirá ajudá-los.

No segundo encontro que tem com El Turco para lhe cobrar a dívida, este torna a se negar a pagar, mas lhe propõe uma nova aliança. Desta vez, um assalto a uma fábrica, no qual ele atuaria apenas como motorista. Rubén não se mostra disposto a participar da investida. Para “estimular” o antigo parceiro a aceitar a proposta, El Turco lhe aponta que o salário de *remisero* é insuficiente para sustentar a família, e se despede com uma ameaça.

Após essa cena, El Oso presenteia Alicia com o livro *Cuentos de la selva*. Nessa mesma noite, a menina inicia a leitura. As passagens do livro passam a ser intercaladas a cenas do pai. Do mesmo modo que a fábula narra a forma como os flamingos passaram a ter as patas vermelhas, o filme relata como El Oso, esposo dedicado e pai atencioso, se tornou um “urso vermelho”. Tal ambiguidade é simbolizada, igualmente, pelo brinquedo de pelúcia presenteado à filha, conforme analisado anteriormente.

Como vimos, quando Rubén foi preso, sete anos antes, ele era um bandido inexperiente, uma “presa fácil”, como os flamingos da fábula. Infere-se que o assalto fracassado foi produto de uma primeira parceria com El Turco, pois El Oso esperava que o aliado cumprisse o pacto estabelecido quando ele saísse da prisão. Ele respondeu sozinho pelo crime e, enquanto esteve preso, se manteve fiel ao grupo do qual participava, não entregando os comparsas. Durante o tempo em que esteve recluso, El Turco prosperou no universo da ilegalidade; realizou negócios com a polícia e mantinha aliados com experiência no mundo do crime. Mesmo assim, se recusa a cumprir a promessa feita.

Assim, a fábula começa a ser narrada¹ no dia seguinte ao encontro do protagonista com El Turco. El Oso encontra a filha e a presenteia com o livro *Cuentos de la selva*. Após o passeio, se dirige ao ambiente de trabalho. Enquanto dirige o táxi, sua expressão denuncia preocupação. Neste momento, ele enfrenta uma situação embaraçosa: a família está endividada e prestes a perder a casa em que mora há sete anos; o emprego da esposa de diarista não é suficiente para saldar as dívidas; seu atual companheiro está desempregado e viciado em apostas; Alicia enfrenta dificuldades de aprendizado, que poderiam ser agravadas ainda mais pela mudança drástica.

¹ O fragmento lido é o que segue: “Yo sé lo que vamos a hacer. Vamos a ponernos medias coloradas, blancas y negras, y las víboras de coral se van a enamorar de nosotros. /- Mi cuñada, la lechuza, tiene medias así - Les dijo un tatú, que quería burlarse de los flamencos. /- Con mucho gusto, dijo, efectivamente, la lechuza. /Y al rato volví con las medias, pero no eran medias, si no cueros de víboras de coral. Lindísimos cueros recién sacados a las víboras que las lechuzas habían cazado. /- No se preocupen de nada - dijo la lechuza - si no una sola cosa: bailen toda la noche, bailen sin parar un momento, porque si paran en vez de bailar, van entonces a llorar. (...) Los flamencos, locos de alegría, se pusieron los cueros con medias y muy contentos se fueron volando al baile”. In: QUIROGA, Horacio. Las medias de los flamencos. In: QUIROGA, Op. cit., p. 188.

A inserção da história neste momento parece enunciar que o dilema enfrentado pelo protagonista se assemelha ao que vivenciou há sete anos. Este se encontra dividido entre manter a boa conduta, para se reinserir na sociedade e reassumir a desejada função paterna, ou voltar a atuar na ilegalidade, para ajudar a família a sobreviver, desta vez, às dívidas contraídas.

Assim, a história de El Oso parece fadada a se repetir. Ele pertence a uma parcela de excluídos do sistema, que, desprovidos dos meios legais para ascender na vida, como instrução ou influências para conseguir um emprego rentável, só pode fazê-lo por vias ilegais.

Acrescido a isso está a grave crise enfrentada pelo país no período retratado no filme. O protagonista foi preso aproximadamente em 1995, no primeiro ano de reeleição do presidente Carlos Saúl Menem. Como vimos, durante os dois governos de Menem foram adotadas medidas neoliberais que desestruturaram as bases econômicas do país e provocaram a crise financeira, institucional e social, que assolou a Argentina no fim da década de 1990 e se estendeu pelos anos 2000.

Rubén sai da prisão em 2001, ano em que ocorreu o colapso da economia argentina. Assim, em meio a uma situação de crise, reduzem-se ainda mais as oportunidades para as classes menos favorecidas. Como exemplo dessa situação, temos o caso de Sergio, que, conforme Alicia explica ao pai, tinha uma condição de vida melhor, possuía um emprego e um carro. Natalia também confessa ao ex-esposo que o namorado a ajudava a sustentar Alicia, enquanto trabalhava. Todavia, com a perda do emprego recentemente, Sergio enfrentava dificuldades para encontrar um novo trabalho. Frustrado, se afundava em apostas e bebidas, contraindo muitas dívidas.

Todavia, caso o protagonista optasse por participar novamente do universo do crime, simbolizado pela “festa das cobras” e aceitar “as meias”, representadas pelo dinheiro roubado, deveria, para sobreviver, “dançar sem parar”. Não poderia, assim, dar margem para que o capturassem, caso contrário, seria novamente preso e voltaria a “chorar”.

Como os flamingos, El Oso é, aparentemente, uma “presa fácil” diante de predadores como El Turco e a polícia. Ele não tem aliado e tampouco autonomia para realizar um roubo de grande porte sozinho. Além disso, está em uma posição bastante vulnerável, pois já tem uma passagem pela prisão.

Para participar da “festa da ilegalidade”, El Oso deveria conseguir as “meias desejadas”, que representam o dinheiro roubado. El Turco, que poderia ser lido como a “coruja”, lhe fornece “tais meias”. Ele é um bandido experiente nesse meio e influente, “sábio” como a ave de rapina, por isso não tem nada a perder nesse jogo. Da mesma forma que na fábula, somente os flamingos se prejudicariam caso o seu “disfarce” fosse descoberto pela polícia.

Nesse sentido, como a corporação policial representa uma forte ameaça para El Oso, já que pode “descobrir seu disfarce”, podemos compará-la à personagem das “cobras-coral”. Estas estão divididas na fábula entre “venenosas”, coral-verdadeira, e não venenosas, coral falsa². No filme, como vimos, os policiais também são representados de forma dual. Primeiro, como força de repressão, eles coagem El Oso quando este leva a filha para fazer um passeio no parque. Embora o importunem, ao revistá-lo diante da filha e da comunidade, não representam uma ameaça maior para o protagonista, desde que este se porte bem. Todavia, dentro dessa mesma corporação, há funcionários mais “venenosos”, como os policiais que frequentam o bar de El Turco e realizam transações ilegais com ele. Esses, como as cobras da fábula, são capazes de matar indivíduos da própria “espécie”, ou seja, outros policiais, para não ter seu disfarce descoberto. Tal situação está representada no guarda da fábrica assaltada, que atuou como informante do bando de El Turco, delatando o horário em que os policiais chegariam com o carro-forte. O delator foi o único policial que não morreu durante a investida.

² “Además, las víboras de coral estaban seguras de que los flamencos iban a morir, porque la mitad, por lo menos, de las víboras de coral que los habían mordido, eran venenosas”. In: QUIROGA, Horacio. Las medias de los flamencos. **Cuentos**. v. I. Buenos Aires: Editorial Losada, 2002, p. 190.

Assim, no universo da ilegalidade, não existem regras, a não ser a predominância da lei dos “mais fortes”, dos mais influentes e mais espertos. Para sobreviver nesse meio, Rubén, que acreditava nos pactos estabelecidos entre os pequenos grupos, deveria passar a se comportar como seus predadores, ou seja, se adaptar. Somente se portando como a coruja, que é sábia, e como as cobras, que são venenosas, El Oso sobreviveria.

Movido pela necessidade de garantir a sobrevivência de indivíduos da sua espécie, Alicia e Natalia, El Oso aprende a “dançar sem parar”. À diferença dos flamingos, consegue, da segunda vez que participa da “festa”, que representa o assalto à fábrica, encobrir seu disfarce. Assim, de presa das “cobras” se transforma em seu predador: “um grande urso vermelho”, El Oso Rojo, que mata El Turco e seus aliados em nome do amor e da vingança.

A segunda leitura da fábula³ é sobreposta ao momento da fuga de Rubén e corresponde ao desfecho da história. O protagonista sobrevive, como os flamingos, ao ataque das cobras. Todavia, sua vitória não é plena. Após sua transgressão, passa a carregar, como as aves, uma marca. A cor vermelha nas patas dos flamingos representam sua posição inalterável de presa, que os impedem de assumir um patamar mais alto na cadeia alimentar. Todavia, não deixam de se alimentar de animais menores, como os peixes. De forma semelhante, El Oso, apesar de bem-sucedido na sua investida, passou a carregar, após seu ato, a marca de assassino, diante da sociedade. Tal estigma o exclui da família que desejava recuperar e do meio do qual desejava fazer parte. Assim como os flamingos, que, após vestirem o disfarce, passaram a ter “meias vermelhas permanentes”, El Oso, em sua posição de criminoso, adquiriu uma marca irreversível,

³ O trecho lido é o que segue: “Hasta que al fin, viendo que ya no quedaba un solo pedazo de media, las víboras los dejaron libres, cansadas y arreglándose en sus trajes de baile. A veces se apartan de la orilla y dan unos pasos por la tierra para ver como se hallan, pero los dolores de veneno vuelven en seguida y corren a mantearse en el agua. A veces, el dolor que sienten es tan grande que encojen una pata y quedan así horas enteras porque no pueden estirla. Esta es la historia de los flamencos que antes tenían las patas blancas y ahora las tienen coloradas”. In: QUIROGA, Op. cit., p. 191.

uma “penugem vermelha”, se convertendo, como o urso de pelúcia dado a filha, em “El Oso Rojo”.

Nesse sentido, as relações estabelecidas entre as personagens das duas obras são antagônicas, caracterizando-se por uma dinâmica marcada pela rivalidade e concorrência.

Na fábula, retratam-se animais que exploram outros bichos para assumir uma posição de destaque no meio, como o sapo, a rã e as cobras, ou que simplesmente prejudicam e zombam de outro que se encontra em uma situação frágil/desfavorável, como os peixes, que podem ser presa de quase todos os bichos representados na história, mas não perdem oportunidade de zombar dos que estão em dificuldades, como os flamingos. Somente o jacaré não exhibe caças, pois não precisa se afirmar diante de nenhum animal, já que pode se alimentar de qualquer um deles.

A dinâmica característica da fábula foi transposta para o filme na maneira como as personagens se relacionam tanto no universo do crime, como no meio social. Da mesma forma que o filme denuncia o rompimento dos pactos no meio ilegal, deixa entrever que os laços de solidariedade entre indivíduos pertencentes ao mesmo meio social se encontram fragilizados. Ao tentar se reabilitar, Rubén sofre uma resistência do meio, que o recria pelo seu passado e o pune com a exclusão dos círculos de convivência. Tal posição está presente nas atitudes recriminatórias da vizinha Esther e de Sergio. A primeira denuncia El Oso para polícia enquanto este estava fazendo apenas um passeio com a filha. Sergio critica o ato do ex-marido de Natalia, mas, no final, contradiz sua posição inicial, aceitando o dinheiro roubado. A sociedade da qual El Oso faz parte destila o seu veneno sobre ele, como as cobras fizeram com os flamingos.

Assim, El Oso se vê obrigado a lutar para sobreviver a duas selvas: a social e a criminal. Como afirma Guemes, no meio social ele é uma presa muito fácil, estando sujeito a sofrer a mesma perda que o taxista Ramiro. Recordando, este perdeu a neta e o filho durante uma batida da polícia. Para não prejudicar a filha e a esposa, o protagonista deveria, portanto, se afastar delas. Já no universo do crime, para

sobreviver, deveria se adaptar às circunstâncias e usar a fantasia adequada, a penugem do “urso vermelho”, irascível e indominável.

Em suma, entende-se que a adaptação parcial realizada da fábula de Quiroga pelo diretor Israel Adrián Caetano em *Un oso rojo* tem como propósito destacar o tipo de dinâmica que predomina nas relações entre as pessoas pertencentes às minorias. Da mesma forma que no universo do crime os pactos se desfazem, as lógicas de solidariedade existentes entre indivíduos pertencentes à mesma camada social também se desfazem ou perdem seu valor.

Em meio à selva suburbana, El Oso tenta se adaptar para garantir a sua sobrevivência e a de sua família. A fábula de Quiroga é utilizada como uma versão infanto-juvenil da história do protagonista, que, de forma simbólica, explica a Alicia o porquê de seu pai ter se afastado, embora a amasse muito. Consequentemente, trata-se, também, de uma preparação para a sociedade em decomposição, que a juventude moderna encontrará na maturidade e à qual deve, como El Oso, se adaptar para sobreviver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como proposta analisar a adaptação cinematográfica da fábula “Las medias de los flamencos” (1918), de Horacio Quiroga, realizada no filme *Un oso rojo* (2002), de Israel Adrián Caetano.

Para compreender o diálogo realizado entre as duas obras artísticas, partimos do estudo dos elementos relacionados à obra cinematográfica, que consiste no foco principal da pesquisa. Primeiramente, mapeamos o contexto histórico em que a produção de Adrián Caetano está inserida. Como a maioria dos filmes do NCA, movimento em que o diretor foi inserido pela crítica, seus filmes dialogam com o momento presente, refletindo sobre o impacto que a crise econômica vivenciada pelo país na virada do século XXI teve na esfera do indivíduo e nas relações pessoais. Como afirma Molfetta, o conjunto é “anti-idealista”, pois reflete sobre “a tragédia humana por trás da configuração social”.

Em seguida, nos debruçamos sobre a produção ficcional do diretor, a fim de detectar pontos de aproximação e de distanciamento com o filme em estudo. *Un oso rojo* revelou ser um filme síntese, pois retoma temas abordados na filmografia anterior (*Pizza, birra, faso*, 1997, e *Bolivia*, 2002). Também antecipa outros, tratados na produção posterior (*Crónica de una fuga*, 2006, e *Francia*, 2009). Conforme apresentado, na filmografia de Caetano predominam as temáticas relacionadas aos excluídos do sistema capitalista, que tentam sobreviver em meio a uma sociedade hostil e disputam entre si por questões de poder.

O passo seguinte foi descrever o filme minuciosamente. Detectou-se a presença de vários elementos simbólicos intensamente significativos para a trama. Dentre eles estão a predominância e concomitância das cores vermelha, azul e branca em tons fortes e uniformes nos objetos do cenário e nas vestimentas das personagens; o emprego de atributos formais do gênero *western* e a recorrência de objetos alegóricos, como o urso de pelúcia vermelho, o livro *Cuentos de la selva* e o retrato da família de El

Oso. A fábula “Las medias de los flamencos”, que integra a coletânea de fábulas infanto-juvenis, consiste também em um elemento simbólico, pois é citada em três momentos da trama cinematográfica, passando a dialogar com a história de seu protagonista. Esses quatro elementos simbólicos (brinquedo, livro, foto, fábula) são relacionados entre si, pois cada um complementa o significado do outro.

Para compreender a fábula citada, julgamos necessária a análise do contexto da produção de seu autor. Por esse motivo, mapeamos também o período de produção de Quiroga. O escritor uruguaio apresenta uma obra bastante variada. No início da carreira, cultivou poesia decadentista e contos mórbidos, na linha de Edgar Allan Poe. Ao atingir a maturidade artística, adotou a região de Misiones como palco principal para os seus contos e abraçou uma estética realista e naturalista, transposta, também, para a vertente de sua obra destinada ao público infanto-juvenil.

A literatura infanto-juvenil de Quiroga está inserida no contexto do século XXI, momento em que a economia argentina atingiu seu apogeu. A sociedade se modernizava e se formulavam inúmeros projetos voltados para educação. Esta, recentemente, se tornara acessível a todos. Acreditava-se que a formação de cidadãos qualificados era a melhor forma de assegurar o progresso da nação em formação.

Como muitos escritores contemporâneos, o escritor uruguaio participou desse projeto por meio da produção de livros com caráter pedagógico. Todavia, *Cuentos de la selva*, o primeiro trabalho que produziu voltado aos jovens leitores, foi rejeitado, pois não compartilhava o afã nacionalista e o viés moralizante das produções do momento.

Dentre as fábulas que compõem o livro, “Las medias de los flamencos” é a que mais diverge da estrutura edificante das fábulas tradicionais. O texto se utiliza de animais personificados para refletir sobre a dinâmica social. Esta é retratada como uma dinâmica de rivalidade e concorrência, pois as personagens “mais espertas” (coruja e tatu) e mais “poderosas” (cobras) exploram as fraquezas de animais que se encontram em uma posição de desvantagem, para impor seu poder sobre eles.

Essa dinâmica de “rivalidade e concorrência” se aproxima das relações de predatismo existentes na natureza, por isso podemos denominá-la “dinâmica predatória”. Os relacionamentos sociais retratados no filme são caracterizados por uma dinâmica semelhante.

El Oso, que foi preso em 1994, ao sair após sete anos demonstra estranheza diante da sociedade que encontra. Ele, ao contrário dos outros, acredita nos pactos estabelecidos, motivo pelo qual insiste para que El Turco lhe pague o dinheiro que lhe deve, respeita as exigências de Guemes, seu patrão, presta assistência à esposa e à filha. Todavia, percebe que, no universo do crime, os pactos não têm mais valia. Quem determina a lei nesse meio é quem tem poder e influência, como El Turco. Este tem sob seu domínio os criminosos mais perigosos e a polícia local, com quem comercializa narcóticos. Pouco lhe interessam as promessas feitas a Rubén. Nega-se a pagá-lo e ameaça matar sua família e entregá-lo à polícia, caso insista.

Assim, as cores azul e branca, símbolos da nação argentina, por corresponderem às cores da bandeira, surgem em concomitância com a vermelha, que representa a violência e a corrupção, de forma a evidenciar a crise das instituições e dos valores na sociedade contemporânea. Estas são representadas pela presença da escola e da polícia na trama. A deficiência da escola está expressa na reprovação de Alicia, que, cursando a segunda série do primário pela segunda vez, apresenta dificuldades de leitura. Os valores transmitidos pela educação são reproduzidos nos ensinamentos que El Oso transmite para a filha. Aquele reprova o ato de roubar e de matar, pois “é errado”. Todavia, na prática, o pai da menina não observa nenhum deles. A polícia é retratada no filme ora como corrupta, ora como poder de coerção, incapaz de proteger os cidadãos, que vivem à mercê dos bandidos, como se estivessem em um filme de faroeste.

A situação de rivalidade não se manifesta apenas nas relações entre bandidos. Os laços de solidariedade entre os indivíduos pertencentes à mesma comunidade também se mostram frágeis. El Oso é recriminado pelos vizinhos, que o tratam com preconceito e recorrem à polícia para excluí-lo do convívio social. O namorado de

Natalia, Sergio, afundado em dívidas e proibido de apostar no bar, também reprova Rubén em vários momentos por sua passagem na prisão. Todavia, demonstra pouca resistência em aceitar o dinheiro roubado que o pai de Alicia lhe dá, contentando-se com a justificativa do protagonista, que alega que a origem do dinheiro não tem importância, pois “Toda la guita es afanada” (Todo dinheiro é roubado).

Essa frase é inserida como uma reflexão sobre as relações de exploração, que constituem as bases do sistema capitalista. A ausência de isonomia entre as pessoas é inerente a qualquer sociedade capitalista, já que a base da acumulação da riqueza é a propriedade privada. Numa conjuntura de crise, a desagregação social e os conflitos atingem outro patamar, porque alguns valores mínimos que suportam a sociedade se esvaem.

Assim, em vez de procurarem reverter essa situação por meio da cooperação entre todos, os excluídos do sistema, que protagonizam a maioria dos filmes de Caetano, passam a competir entre si e a estabelecer hierarquias de poder entre eles. Dessa forma, os personagens lutam pela sobrevivência em uma sociedade em vias de decomposição social. Eles têm que enfrentar, além das adversidades impostas pelo sistema, a rivalidade de seus semelhantes.

Nesse sentido, o filme *Un oso rojo* se apropria da fábula “Las medias de los flamencos” para fazer uma crítica à dinâmica da selva que predomina na situação de abandono a que essa classe social está entregue. Em todos os seus filmes, Caetano levanta a pergunta: O que se preserva de humanidade nas pessoas que se encontram à margem de um sistema em colapso, submetidas a situações extremas de abuso de poder?

Nesse contexto, El Oso se assemelha a um herói solitário extraído de um filme de *western*, que poderia se chamar “El Oso Rojo”, pois sacrifica sua liberdade para garantir a sobrevivência da família na selva social.

No filme, como na fábula, as relações estabelecidas entre as personagens são sempre antagônicas. Todavia, na obra cinematográfica, a desagregação dos valores está ligada à ausência de suporte mínimo para a subsistência.

As reformas neoliberais, implementadas no governo Menem, tiraram a presença do Estado. Essa ausência deixa cada um por si, não existe um suporte de assistência social. Na época de Quiroga, não foi esse o modelo idealizado de nação. Com o desmonte do Estado, desmonta-se também o modelo de país; perde-se o norte. Ainda que discutível o modelo proposto, na época do escritor, havia uma preocupação mínima com as pessoas. Isto se observa, por exemplo, com os projetos de alfabetização. Nesse aspecto, o tema também é abordado no filme. A filha do protagonista se depara com o conto exatamente porque seu pai quer lhe ajudar com as dificuldades de aprendizado.

Portanto, o filme dialoga com a fábula em vários níveis. A dinâmica predatória que caracteriza as relações entre as personagens da fábula, que simbolizam as relações de dominação e exploração estabelecidas na selva de Misiones, no início do século XX, se mantém válida nos dias atuais. Em situações de extremo desamparo e abandono, como o vivenciado pelas classes populares em um contexto de crise, tal dinâmica se torna ainda mais evidente. Assim, as duas obras de arte, elaboradas em contextos distintos, dialogam à medida que demonstram as relações de conflito, dominação e exploração entre seres humanos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Flávio. Literatura, cinema e televisão. In: PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003. (p. 116-141)
- AGUILAR, Gonzalo. “Nuevos cines argentinos”: o retorno do diferente. In: MIRANDA, Priscilla do Rosário de; NUÑEZ, Fabián. **Do novo ao novo Cinema Argentino: birra, crise e poesia**. Catálogo da Mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil: em São Paulo, de 19 de agosto a 6 de setembro de 2009; em Brasília, de 8 a 27 de setembro de 2009; e no Rio de Janeiro, de 15 de setembro a 4 de outubro de 2009.
- _____. **Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino**. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. **Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia**. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. La Argentina Del Centenario: campo intelectual, vida literária y temas ideológicos. In: ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. **Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia**. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- ANDERMANN, Jens (Org). **New Argentine Cinema**. Londres, Nova Iorque: Tauris, 2012.
- ANTIN, Eduardo (Quintín). Defensor del pueblo. **El Amante**, ano 12, n. 129, Buenos Aires: Tatanka, janeiro de 2003.
- ANTIN, Eduardo (Quintín). El nacimiento de una épica. In: TOLEDO, Teresa; SAAD, Nicolás (ed.). **Miradas: el cine argentino de los noventa**. Madrid: Casa de América; AECL, 2000.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. 8 ed. Campinas: Papirus, 1994.
- _____. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia Lda, 2009.
- AVARO, Nora. El relato de La “Vida Intensa” en los “Cuentos de Monte” de Horacio Quiroga. In: JITRIK, NOÉ (Director). **História crítica de la literatura argentina – El império realista**. Director del volume: Noé Jitrik y María Teresa Gramuglio. Buenos Aires: Emecé, 2002.

AVELLAR, José Carlos. **O ar difícil de respirar** (texto escrito para o ciclo de filmes de maio de 2009, do Cinema do Instituto Moreira Salles - RJ, no qual foi exibido o filme Bolívia). Disponível em: <<http://www.escrevercinema.com/bolivia.htm>>. Acesso em: 11 jul. 2012.

BAZIN, Andre. **O Cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. O western ou o cinema americano por excelência. In: BAZIN, Andre. **O Cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEREID, José Luis Bendicho. **Sob o signo da nova ordem: intelectuais autoritários no Brasil e na Argentina (1914-1945)**. São Paulo: Loyola, 1999.

BERNARDES, Horacio; LERER, Diego; WOLF, Sergio. **El Nuevo Cine Argentino: temas, autores y estilos de una renovación**. Buenos Aires: Tatanka, 2002.

BUNN, Daniela. Ursos e flamingos: entre a literatura e o cinema. **Agulha - Revista de Cultura**, n. 60. Fortaleza: Floriano Martins & Claudio Willer, 27 set. 2007.

CAETANO, Israel Adrián. Agustín Tosco Propaganda. **El Amante**, ano 4, n. 41, Buenos Aires: Tatanka, julho de 1995.

CAMPERO, Ricardo Agustín. **Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Histórias extraordinárias**. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009.

CAMPO, Mônica Brincalepe. **História e Cinema: o tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant**. Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp - IFCH, (s.n.), 2010.

CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CANFIELD, Martha. Transformación del sitio: verosimilitud y sacralidad de la selva. In: QUIROGA, Horacio. **Todos los cuentos**. 2. ed. Edición crítica coord. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. Madrid: Allca XX; São Paulo: Edusp, 1996 [1993]. (Col. Archivos, 26)

CHRISTOFOLETTI, Natalia Barrenha. **A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina.** Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp - IA (s.n.) 2011.

COVIELLO, Alfredo. Semblanza del Príncipe de Las Letras Argentinas. **Revista Iberoamericana**, vol. VII, 11: 47-76.

D'ESPÓSITO, Leonardo M. **Había una vez otra vez.** *El Amante*, ano 19, n. 217, Buenos Aires: Tatanka, jun. 2010.

DRUETTA, Santiago [et al]. **A la luz del trabajo: representaciones de lo laboral en el cine argentino de los 90.** Córdoba: Comunic-arte, 2005.

EGEA, Celeste. Bolivia. In: KRIGER, Clara (Coord.); CARMAN, Jorge (Ed.). **Cuadernos de Cine Argentino: 1. Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla.** Buenos Aires, INCAA, p. 10-35, 2005.

ESQUERRO, Milagros. Los temas e la escritura quiroguianos. In: QUIROGA, Horacio. **Todos los cuentos.** 2. ed. Edición crítica coord. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. Madrid: Allca XX; São Paulo: Edusp, 1996 [1993]. (Col. Archivos, 26).

ESTRADA, Martinez Ezequiel. **El Hermano Quiroga. Cartas de Quiroga a Martínez Estrada.** Biblioteca Ayacucho: Caracas, 1995.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas.** 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.

GÁRATE, Miriam Viviana. **Aproximações à estética borgeana dos anos vinte: esboço de uma topografia poética.** 1991. 187 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 1991.

GOLDSTEIN, Miriam. Mundo joven, mundo adulto. Algunas observaciones acerca de los vínculos familiares representados en el imaginario fílmico de los últimos años. In: KRIGER, Clara (Coord.); CARMAN, Jorge (Ed.). **Cuadernos de Cine Argentino: 1. Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla.** Buenos Aires, INCAA, p. 10-35, 2005.

HÉRCULES, Laura Carvalho. A cor na análise fílmica: um olhar sobre o cinema francês. **Revista Comunicación**, Espanha, n. 10, 2012.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil: Peter Hunt**. São Paulo: Casac Naify, 2010.

JITRIK, NOÉ (Director). **História crítica de la literatura argentina - El império realista**. Director del volume: Noé Jitrik y María Teresa Gramuglio. Buenos Aires: Emecé, 2002.

JITRIK, NOÉ (Director). **História crítica de la literatura argentina - La crisis de las formas**. Director del volume: Alfredo Rubione. Buenos Aires: Emecé, 2006.

_____. **Panorama histórico de la literatura argentina**. Buenos Aires: El Ateneo, 2009.

_____. **Una obra de experiencia y riesgo**. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1959.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

JUNIOR, Pedro Nogueira Batista. Argentina: uma crise paradigmática. **Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo**, vol.16, n. 44, São Paulo, jan./abr. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142002000100006&script=sci_arttext>. Acesso em: 8 jun. 2009.

JUZ, Breno de Souza. **Representações cinematográficas da Argentina em crise (1999-2004)**. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, SP - IFCH, (s.n.), 2010.

KRIGER, Clara (Coord.); CARMAN, Jorge (Ed.). **Cuadernos de Cine Argentino: 1. Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla**. Buenos Aires, INCAA, p. 10-35, 2005.

LAFFORGUE, Jorge. Actualidade de Quiroga. In: QUIROGA, Horacio. **Todos los cuentos**. 2. ed. Edición crítica coord. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. Madrid: Allca XX; São Paulo: Edusp, 1996 [1993]. (Col. Archivos, 26).

_____. Cronologia. In: QUIROGA, Horacio. **Todos los cuentos**. 2. ed. Edición crítica coord. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. Madrid: Allca XX; São Paulo: Edusp, 1996 [1993]. (Col. Archivos, 26).

LIMA, Thaís Sundfeld. A posição do Brasil perante a regulamentação internacional de investimentos estrangeiros: estudo de caso da situação da Argentina no ICSID e

comparação com a posição brasileira. **Âmbito Jurídico**, Rio Grande, XI, n. 55, jul 2008. Disponível em: <http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=4874>.

Acesso em: 30 nov. 2012.

LOPES, Marcela; RODRÍGUEZ, Alejandra. **Un país de película: la historia que el cine nos contó**. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2009.

MARANGHELLO, César. **Breve historia del cine argentino**. Barcelona: Laertes, 2005.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense.

MARTÍNEZ, Carlos Dámaso. Estudio preliminar. In: QUIROGA, Horacio. **Cine y Literatura**. Buenos Aires: Losada, 2007.

MENESES, Gerson G. Ledezma. **As relações internacionais no Cone Sul à época do primeiro centenário da Independência na Argentina**. Rev. bras. polít. int. [online]. 2006, vol. 49, n. 1, p. 159-178.

MIGUEZ, Cristina. **Changing Aesthetics, Ethics, and Politics in Latin American Crime Cinema and Narrative**. Tese de Doutorado. Michigan: Programa de doutorado em Romance Languages and Literatures: Spanish - University of Michigan, 2009.

Disponível em: <http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/63686/1/crmiguez_1.pdf>. Acesso em: 1 abr. 2001.

MIRANDA, Priscilla do Rosário de. O talento do vizinho. In: MIRANDA, Priscilla do Rosário de; NUÑEZ, Fabián. **Do novo ao novo Cinema Argentino: birra, crise e poesia**. Catálogo da Mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil: em São Paulo, de 19 de agosto a 6 de setembro de 2009; em Brasília, de 8 a 27 de setembro de 2009; e no Rio de Janeiro, de 15 de setembro a 4 de outubro de 2009.

MOLFETTA, Andrea. Cinema Argentino: a representação reativada (1990-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Org.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.

MONEGAL, Emir Rodriguez. **El desterrado: vida y obra de Horacio Quiroga**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1968.

_____. **Prólogo.** In: QUIROGA, Horacio. *Cuentos*. 3. ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004.

MONTALDO, Graciela (directora). *Yrigoyen, Entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Contrapunto, 1989.

NORIEGA, Gustavo. Israel Adrián Caetano/Adrián Israel Caetano. In: PEÑA, Jaime. **Historias extraordinárias: Nuevo Cine Argentino 1999-2008**. Madrid: T& B Editores, 2009.

NORIEGA, Gustavo; IVACHOW, Liliana Laura. **Entrevista con Adrián Caetano**. *El Amante*, ano 19, n. 217, Buenos Aires, Tatanka, junho de 2010.

NUÑEZ, Fabián. Do novo ao novo Cinema: um país em dois momentos. In: MIRANDA, Priscilla do Rosário de; NUÑEZ, Fabián. **Do novo ao novo Cinema Argentino: birra, crise e poesia**. Catálogo da Mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil: em São Paulo, de 19 de agosto a 6 de setembro de 2009; em Brasília, de 8 a 27 de setembro de 2009; e no Rio de Janeiro, de 15 de setembro a 4 de outubro de 2009.

OLIVEIRA, Euller Gontijo de. **Entre a memória e o esquecimento: o cinema argentino pós-ditadura militar**. III Encontro Nacional de Estudos da Imagem. 3 a 6 de maio de 2011 - Anais 2011. Londrina - PR Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Euller%20Gontijo%20de%20Oliveira.pdf>> Acesso em: 21 jul. 2012, às 10h.

OREGGIONI, Alberto F. Cronología. In: QUIROGA, Horacio. *Cuentos*. 3. ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004.

PAGE, Joanna. **Crisis and capitalism in contemporary argentine cinema**. Durham, NC: Duke University, 2009.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.

PELLEGRINO, Gabriela Soares. **Semear Horizontes: uma história da formação de leitores na Argentina e no Brasil, 1915-1954**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

PEÑA, Fernando Martín. **Generaciones 60/90: Cine argentino independiente**. Buenos Aires: MALBA, 2003.

PESCE, Pablo Hugo Rocca. *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano*. Tese de Doutorado. São Paulo: Programa de Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana - Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-10082007-151634/pt-br.php>>. Acesso em: 25 out. 2009.

PRYSTHON, Angela. O Cinema Argentino no contexto do cinema mundial contemporâneo. In: MIRANDA, Priscilla do Rosário de; NUÑEZ, Fabián. **Do novo ao novo Cinema Argentino: birra, crise e poesia**. Catálogo da Mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil: em São Paulo, de 19 de agosto a 6 de setembro de 2009; em Brasília, de 8 a 27 de setembro de 2009; e no Rio de Janeiro, de 15 de setembro a 4 de outubro de 2009.

QUIROGA, Horacio. **A la deriva y otros cuentos**. Buenos Aires: Colihue, 1993.

QUIROGA, Horacio. **Cine y Literatura**. Buenos Aires: Losada, 2007.

_____. **Cuentos**. 3. ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004.

_____. **Cuentos**. Vol. I. Buenos Aires: Editorial Losada, 2002.

_____. **Cuentos**. Vol. II. Buenos Aires: Editorial Losada, 2002.

_____. La profesión literaria. In: QUIROGA, Horacio. **Todos los cuentos**. 2. ed. Edición crítica coord. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. Madrid: Allca XX; São Paulo: Edusp, 1996 [1993]. (Col. Archivos, 26), p. 1206.

_____. Las medias de los flamencos. **Cuentos**. v. I. Buenos Aires: Editorial Losada, 2002, p. 190.

_____. **Los desterrados**. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1987.

_____. **Obras**. Vol. V - Diario y Correspondencia. Buenos Aires: Losada, 2007.

_____. **Todos los cuentos**. 2. ed. Edición crítica coord. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. Madrid: Allca XX; São Paulo: Edusp, 1996 [1993]. (Col. Archivos, 26).

RANGIL, Viviana (ed). **El cine argentino de hoy: entre el arte y la política**. Buenos Aires: Bilblos, 2007.

RANZARI, Oscar. *Entrevista a Israel Adrián Caetano: “Me propuse hacer una película que hable de heroes solitarios”*. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-18302-2010-06-15.html>>. Acesso em: 20 ago. 2012.

RIVERA, Jorge. Profesionalismo literário y pioneirismo en la vida de Horacio Quiroga. In: QUIROGA, Horacio. **Todos los cuentos**. 2. ed. Edición crítica coord. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. Madrid: Allca XX; São Paulo: Edusp, 1996 [1993]. (Col. Archivos, 26).

ROCCA, Pablo. Prólogo. In: QUIROGA, Horacio. **Cuentos**. Vol. II. Buenos Aires: Editorial Losada, 2002.

ROMERO, Luis Alberto. La Argentina en el espejo de los Centenarios. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Coloquios, 2009. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/57968>>. Acesso em: 31 maio 2012.

ROSEMBERG, Fernando. Estudio Preliminar. In: QUIROGA, Horacio. **Los desterrados**. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1987.

RUBIONE, Alfredo. Retorno a España. In: JITRIK, NOÉ (Director). **História crítica de la literatura argentina – la crisis de las formas**. Director del volume: Alfredo Rubione. Buenos Aires: Emecé, 2006.

RUSSO, Eduardo A. **Hacer cine: producción audiovisual en América Latina**. Buenos Aires: Paidós, 2008.

SABATÉ, Maria Lydia Polotto. Leopoldo Lugones contra los dioses: la configuración prometeica del arquetipo del gaucho en El Payador. **Amaltea: Revista de mitocrítica**. Vl.4. Ano. 2012. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/num4/polotto.pdf>>. Acesso em: out. 2012.

SARLO, Beatriz. Quiroga y la hipótesis técnico-científica. In: QUIROGA, Horacio. **Todos los cuentos**. 2. ed. Edición crítica coord. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. Madrid: Allca XX; São Paulo: Edusp, 1996 [1993]. (Col. Archivos, 26).

SARLO, Beatriz. **Tempo Presente: notas sobre a mudança de uma cultura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SARLO, Beatriz. Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro. In: ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. **Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia**. Buenos Aires: Ariel, 1997.

SARLO, Beatriz. Oralidad y lenguas extranjeras. In: ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. **Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia**. Buenos Aires: Ariel, 1997.

SCHOLZ, Pablo O. Adrián Caetano: el construtor de tragedias. In: BERNARDES, Horacio; LERER, Diego; WOLF, Sergio. **El Nuevo Cine Argentino: temas, autores y estilos de una renovación**. Buenos Aires: Tatanka, 2002.

SCHWARZBÖCK, Silvia. **Estudio Crítico sobre Crónica de una fuga: entrevista a Israel Adrián Caetano**. Buenos Aires: Picnic Editorial: Paula Socolovsky, 2007.

_____. **Estudio Crítico sobre Un Oso Rojo: entrevista a Israel Adrián Caetano**. Buenos Aires: Picnic Editorial: Paula Socolovsky, 2009.

SENJANOVIC, Natasha. **Interview with Israel Adrián Caetano at Venice days during the International Film Festival of Venice** (video). 2009, set. Disponível em: <<http://cineuropa.org/2011/vd.aspx?t=video&documentID=112649>>. Acesso em: 20 ago. 2012.

SILVA, Tadeu Dix; DANTAS, Alexandre; TOLEDO, Maria Clara Veronesi. A violência e a criminalidade na sala de estar. **Revista Brasileira de Ciências Criminais**, v. 13, n. 57, São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, nov./ dez. 2005.

SOUZA, Moacir Barbosa. Mito e alegoria no western americano. **Revista Eletrônica Temática**, ano V, N.3, março de 2009. Disponível em: <<http://www.insite.pro.br/index2.html>>. Acesso em: 25 abr. 2012.

TOLEDO, Teresa; SAAD, Nicolás (ed.). **Miradas: el cine argentino de los noventa**. Madrid: Casa de América; AEI, 2000.

UN OSO rojo. Direção: Israel Ádrian Caetano. Produção: Lita Stantic. Roteiro: Israel Ádrian Caetano e Graciela Esperanza, baseado no conto **Las medias de los flamencos** de Horacio Quiroga. Argentina: 2002. 1 DVD (97 min), color.

URBAN, Rafael. Entrevista: Andrés Di Tella - O festival dos sonhos. **Juliette Revista de Cinema**, Curitiba, n. 005, p. 13-19, mar. 2009.

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

WOLF, Sergio. Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino. In: YOEL, GERARDO (org). **Pensar el cine 2: Cuerpo (s), temporalidad y nuevas tecnologías**. Buenos Aires: Manantial, 2004.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.