

O nacional e o jogo da narrativa: civilização e barbárie no filme *Nueve Reinas* (Argentina, 2000), dirigido por Fabián Bielinsky

Lo nacional y el juego de la narrativa: civilización y barbarie en la película Nueve Reinas (Argentina, 2000), dirigida por Fabián Bielinsky

The national and the narrative game: civilization and barbarism in Nueve Reinas (Argentina, 2000), directed by Fabián Bielinsky

Eduardo Dias Fonseca

Universidade Federal da Integração Latino-Americana

E-mail: eduardodiasfonseca@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6430-7402>

RESUMO:

O presente artigo visa realizar uma análise do texto fílmico Argentino *Nueve Reinas* (2000), dirigido por Fabián Bielinsky, relacionando elementos da construção da narrativa e da posta em cena com possíveis formas de construção do nacional. A partir dos pressupostos teóricos e analíticos de Bordwell (1995; 1996), para a observância de processos narrativos, e do aporte de teóricos e pesquisadores tanto do campo das ciências sociais como do campo do cinema, observa-se a produtividade do binômio civilização/barbárie para o campo cultural, social e político da Argentina. O resultado da análise é a identificação de uma série de estratégias usadas pelo diretor para expor sua visão de mundo no que tange à comunidade imaginada Argentina.

Palavras-chave: *Cinema Argentino. Narração. Nacional. Análise Fílmica.*

RESUMEN:

Este artículo tiene como objetivo realizar un análisis del texto fílmico Argentino *Nueve Reinas* (2000), dirigido por Fabián Bielinsky, relacionando elementos de la construcción de la narrativa y la puesta en escena con posibles formas de construcción de lo nacional. A partir de los postulados teóricos y analíticos de Bordwell (1995, 1996) para la observación de los procedimientos narrativos, y el aporte de teóricos e investigadores tanto en el campo de las ciencias sociales como en el campo del cine, se observa la productividad del binomio la civilización /barbarie para el campo cultural, social y político de Argentina. El resultado del análisis es la identificación de una serie de estrategias que utiliza el director para exponer su cosmovisión respecto a la comunidad imaginada de Argentina.

Palabras claves: *Cine Argentino. Narración. Nacional. Análisis Fílmico.*

ABSTRACT:

This paper aims to carry out an analysis of the Argentinian film *Nueve Reinas* (2000), directed by Fabián Bielinsky, relating elements of the narrative construction and the filmic space with possible ways of national construction. Based on Bordwell's (1995, 1996) theoretical and analytical assumptions for the observance of narrative processes, and the contribution of theorists and researchers, both in the field of social sciences and in the field of cinema, the productivity of the binomial civilization /barbarism for the cultural, social and political field of Argentina is observed. The result of the analysis is the identification of a series of strategies used by the director to expose his worldview regarding the imagined community of Argentina.

Keywords: *Argentinian Cinema. Narration. Nation. Film analysis.*

Artigo recebido em: 06/08/2021
Artigo aprovado em: 19/01/2022

Introdução

O presente artigo tem como objeto o texto fílmico *Nueve Reinas* (Argentina, 2000), dirigido por Fabián Bielinsky, e visa relacionar alguns procedimentos de análise fílmica com a construção de alguns elementos sociais ressaltados pelo diretor e presentes na Argentina, pensada a partir da

proposição de uma comunidade imaginada (ANDERSON, 1983).¹ A identificação de aspectos do nacional presentes no jogo narrativo é uma forma de tematizar o pensamento sobre as construções sociais na comunidade.

Como forma de apresentar os procedimentos metodológicos da análise, podemos partir do que Bordwell (1996) apresenta como uma alternativa cognitiva a outras teorias do cinema para relacionar a maneira de recepção/interpretação do cinema, e como se elaboram significados para os textos fílmicos, por meio da narração. Para ele, a narração é um processo mediante o qual os filmes oferecem indicações aos espectadores que empregam esquemas interpretativos, a fim de construir histórias ordenadas e inteligíveis em suas mentes.

Desde o ponto de vista do texto fílmico, e de acordo com os postulados de Bordwell (1996), teríamos a operação em dois níveis: primeiro, a forma como se contam os acontecimentos, por mais fragmentados e desordenados que estejam; segundo, o argumento, quer dizer, a história ideal, organizada desde o ponto de vista lógico e cronológico, que o filme sugere e que o espectador reconstrói, partindo das próprias indicações que o filme oferece.

Sob essa ótica operativa do filme, a forma como se contam os acontecimentos guia a atividade narrativa do espectador, oferecendo várias maneiras de informações pertinentes vinculadas à causalidade e às relações espaciais e temporais. Seguindo a premissa da forma, a maneira de ordenar o material fílmico (edição e montagem) e as formas estéticas utilizadas nas possibilidades de plano, enquadramento, posta em cena,² espaço sonoro, fora de plano e outras formas são pontos importantes a serem observados na construção fílmica.

Já o segundo nível é uma construção formal, caracterizada pela unidade e pela coerência dos/nos princípios narrativos para a construção do argumento. Nesse segundo nível, nota-se a força dos elementos diegéticos e extradiegéticos para a conformação da coerência do percurso narrativo. O que pretendemos utilizar dessas proposições do autor é a identificação dos dois níveis e a forma com que estes operam para a construção de linhas que possam ser identificadas com formas de construções sociais do nacional no filme *Nueve Reinas* (2000), dirigido por Fabian Bielinsky.

Tomamos a narração clássica³ e os aspectos transparentes como ponto de partida para a análise do texto fílmico de Bielinsky. Usamos como referencial para a análise, principalmente quando identificamos elementos outros na narrativa, como construção de diálogos, identificação e análise de planos e sequências, as possíveis leituras dos discursos criados pela montagem, edição de imagens e sons, por exemplo. Podemos tomá-la, assim, como ignição para processos de identificação de estilos narrativos para a análise fílmica.

Como outro passo, podemos tomar os níveis de inferência interpretativa que postula o autor. A elaboração de significado do filme passa por dois aspectos: o primeiro é o aspecto da compreensão e o segundo da interpretação. Para Bordwell (1995), a elaboração do significado de um filme teria quatro tipos possíveis: 1) a construção referencial, que é um extenso processo que busca a identificação de referentes imaginários ou reais, nos quais o observador utiliza os conhecimentos e convenções fílmicas e extrafílmicas, além de concepções de causalidade, espaço e tempo. São pontos concretos das informações; 2) a construção explícita, quando o observador considera que o filme (argumento e diegese) está manifestando significados abstratos, na diegese, com signos diretos. Seriam significados literais; 3) a construção implícita, em que podemos identificar os temas, os problemas, assuntos ou questões, podendo-se introduzir o impulso simbólico; 4) a construção reprimida ou sintomática, na qual se identifica o processo sintomático consequente das obsessões dos artistas. É uma parte da dinâmica social que pode rastrear os processos econômicos, políticos ou ideológicos.

Os dois primeiros estão nivelados com a compreensão e os dois últimos estão na instância de interpretação. Pensamos em um processo de análise fílmica que possa levar em conta a totalidade dos passos de construção referidos por Bordwell (1995). Porém, uma atenção especial é dada aos passos de identificação dos processos de construção reprimida, ou sintomática, para a identificação dos processos de construção social vinculados à nação a partir da visão de Fabian Bielinsky.

Civilização/barbárie

Para debater a construção do social, partiremos do debate provocado ao longo do devir argentino em torno da obra *Facundo*, lançada por Domingo Faustino Sarmiento em 1845. Esta obra literária é considerada como um texto fundador da dicotomia civilização e barbárie que vai percorrer o devir

FONSECA, Eduardo Dias. O nacional e o jogo da narrativa: civilização e barbárie no filme *Nueve Reinas* (Argentina, 2000), dirigido por Fabián Bielinsky

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35560>>

cultural e político da Argentina. Em linhas gerais, e para abrir a discussão a partir de um denominador comum, ainda que passível de problematização, podemos dizer que a ideia de civilização está ligada à cidade, a um governo republicano, a um tipo de cultura, ao progresso teleológico centrado nas experiências europeias e ao ingresso à modernidade das sociedades industrializadas. Por outro lado, a visão da barbárie está ligada às atividades rurais, às autoridades déspotas, à brutalidade, ao atraso e a uma formação de tradição autóctone. A presença do debate nestes termos gera um polo positivo e um polo negativo para se pensar o devir social, cultural e político do território em questão.

Muitos pesquisadores relacionados ao campo literário e das ciências sociais tomam *Facundo* como uma obra-chave para questões relacionadas à narração do nacional.⁴ Dentre esses pesquisadores, destacamos o trabalho de Svampa (2006). A metodologia de uso da obra de Sarmiento como ponto de partida para a abertura do debate sobre a civilização e a barbárie fez com que a pesquisa de Svampa (2006) se relacionasse historicamente com períodos bem marcados da constituição cultural e política argentina, a saber: 1880 a 1913, primeiro momento, o qual inclui a denominada geração de 80,⁵ os processos modernizadores (pensando em termos de progresso modernizador relacionado com o devir europeu), a celebração do primeiro centenário da independência e a Primeira Guerra Mundial. O segundo momento engloba o período entreguerras, de 1916 até 1940, no qual as questões da imigração, a conformação da variedade racial e o acirramento das diferenças econômicas e sociais estão presentes. O terceiro momento, por sua vez, se refere ao aparecimento e à ascensão de Juan Domingo Perón,⁶ também ao destaque dado, na política e na cultura local, aos projetos peronistas ligados às tradições discursivas de Perón, e, ainda, à existência de projetos antiperonistas.

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

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

A discussão das questões civilizatórias passava por um crivo das elites que se atrelavam a modelos existentes na Europa, conformando um desejo de construção de nação sob os pressupostos da teleologia do progresso daquele continente. E os Estados Unidos se tornavam um caso bastante paradigmático para se pensar como a civilização se sobrepunha à barbárie.

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

Lusnich (2005), na introdução de seu trabalho, ressalta esta característica que constatamos. A considerável presença da dicotomia ocupa lugar de centralidade para se pensar as produtividades no campo artístico argentino e as formas da presença do nacional. A autora subdivide a temática em três problemas particulares para dissertar sobre a questão da produtividade. O primeiro seria a maneira como a dicotomia traduz a estreita relação entre o cinema e os discursos culturais e políticos. Lusnich (2005) ressalta a aparição periódica da dicotomia como metáfora dos vínculos estabelecidos entre a instituição cinematográfica e o Estado. Neste sentido, ela identifica a adesão dos projetos culturais como forma de legitimação do discurso positivista e nacionalista, tendo ampla produtividade nos cinejornais, nos documentários e obras ficcionais argentinas ao longo do seu devir. A autora indica uma consolidação da nação nos aspectos industriais do cinema argentino, entre 1937 e 1956, os quais narram a nação em uma série de simbologias do nacional, como a cultura *gaucha*, o tango, a diferença entre a vida urbana e rural e os discursos políticos que assumem a presença de um processo civilizatório ante ao atraso bárbaro. A segunda problemática vem atrelada ao âmbito discursivo cinematográfico e à sua capacidade de se apropriar, ou assimilar os termos da dicotomia em diferentes níveis constitutivos. Tal problemática revela as distintas formas de acesso e as possíveis leituras dos enunciados dicotômicos transformando o que seria

antagônico em estrutura ambivalente, ou seja, de civilização “ou” barbárie em civilização “e” barbárie. A terceira problemática apresentada tem uma operação instigante no que tange à visão desde a Argentina da produtividade da dicotomia em outros territórios (LUSNICH, 2005, p. 14-16).

O que nos interpela para identificar a produtividade do processo dicotômico como uma síntese do debate é a questão da forte presença da alteridade como elemento norteador. A alteridade aparece no embate interno da comunidade imaginada, permeada pelas influências europeias identificadas no discurso de Svampa (2006). A diferença no trabalho de Lusnich (2005) é que a alteridade/outreidade toma como o duplo não só o dilema interno da comunidade imaginada na maneira de pensar o nacional (incluindo os aspectos europeizantes), como também o dilema externo a ser levado para distintos territórios do mundo.

Podemos, assim, assumir que a análise do texto fílmico *Nueve Reinas* leva em conta o debate em torno da dicotomia trabalhada por Svampa (2006) e Lusnich (2005) como eixo. E que a ambivalência de ser civilizada e bárbara ao mesmo tempo é o central na construção social do nacional no filme.

Intertextualidade, reflexividade e transparência na posta em cena.

O texto fílmico de Fabián Bielinsky, diretor e roteirista do filme *Nueve Reinas*, que estreou nos cinemas argentinos em 31 de agosto de 2000, apresenta camadas narrativas dentre as quais duas são preponderantes: a primeira é a mais direta. Narra a história de Marcos, personagem interpretado pelo ator Ricardo Darin, e de Juan/Sebastián, personagem interpretado por Gastón Pauls. Eles se conhecem em uma loja de conveniência de um posto de gasolina no momento em que Juan/Sebastián está aplicando o golpe “*la uruguaya*”⁷ no caixa do estabelecimento. A partir deste evento, se estabelece a relação de amizade entre um “trambiqueiro experiente”, Marcos, e um “trambiqueiro em aprendizagem”, Juan/Sebastián. Marcos convida Juan para passar o dia com ele aprendendo truques. Realizam três truques, “*la uruguaya*”, o engano de uma senhora aposentada da terceira idade pelo interfone e o truque vitimando um garçom em um café, no qual é usada uma nota de cem pesos rasgada para se evidenciar o troco errado. Então “surge” a oportunidade do grande golpe das nove rainhas, um grupo de nove selos raros que valem muito no universo filatelista. Um megaempresário milionário, filatelista espanhol, chamado Vidal Grandolfo, interpretado

FONSECA, Eduardo Dias. O nacional e o jogo da narrativa: civilização e barbárie no filme *Nueve Reinas* (Argentina, 2000), dirigido por Fabián Bielinsky

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35560>>

por Ignacio Abadal, seria o alvo do golpe. O truque é o seguinte: vender cópias muito próximas dos selos originais para o milionário sem que ele tenha tempo de averiguar a autenticidade destes. Realizam o golpe, mas, no momento de descontar o cheque, Marcos se depara com o fechamento do banco no qual estaria o depósito. O banco encerra suas atividades, pois o corpo diretivo realizou uma manobra fraudulenta e fugiu do país com todo o dinheiro dos poupadores. Em linhas gerais, esta seria a primeira camada narrativa do filme.

A segunda camada é dada a conhecer mais próxima ao fim do filme. Todo o tempo, o espectador é orientado a acreditar, pelas diretrizes da narrativa, que Marcos está no controle do golpe das nove rainhas. Juan, na verdade, é Sebastian, companheiro de Valeria, irmã de Marcos, interpretada por Leticia Brédice. Valeria, em momento anterior, foi vítima de um dos golpes de Marcos. Ao receberem a herança de família, Marcos interceptou documentos na Itália, afirmando ser o único herdeiro, deixando Valeria e o irmão mais novo sem herança. Valéria trabalha em um hotel internacional, assim como o irmão mais novo, e arquitetam, junto a Sebastian, o golpe em Marcos. O golpe consiste no seguinte: Marcos deve usar 250 mil dólares, quantia que havia desviado da herança dos irmãos, para comprar os selos nove rainhas de uma senhora que seria a detentora. Os selos valem muito mais que isso. Ele iria vender ao filatelista espanhol por um valor muito superior e dividir o dinheiro com todos. Dinheiro este que não existe, pois o banco está quebrado. Ao usar os 250 mil dólares para comprar os selos, ele estaria transferindo a quantia devida aos seus irmãos, pela venda da herança, pois a vendedora dos selos é uma atriz que está participando do esquema; um ato de justiça.

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

nos três atos de construção do arco narrativo, forte construção dos diálogos, uso de planos e contraplanos para agilidade nas sequências e o desenlace claro com total consciência do espectador das modulações narrativas propostas.

Uma das leituras, por parte da crítica e por parte da comunidade acadêmica argentina, que pode ser vista como sintomática, sobre o filme dirigido por Fabián Bielinsky, foi a do despertar da falência do modelo de governo exercido pelo Presidente Carlos Menem (1989-1999), como se pode atestar em Aguilar (2010; 2015); Andermann (2015) e Visconti (2017). O atrelar de suas políticas aos preceitos do consenso de Washington fez com que o governo de Carlos Menem, também conhecido como Menemismo,⁸ ficasse fortemente caracterizado pelo neoliberalismo. É realmente muito marcante a sequência que Marcos vai ao banco descontar o cheque da grande armação da fraude esquemática da venda dos selos nove rainhas ao filatelista espanhol. O banco, da noite para o dia, declara a total impossibilidade de cumprir com os depósitos dos clientes, alegando uma total falta de fundos para os depósitos. Os diretores e diretoras do banco haviam fugido do país com o dinheiro dos poupadores. A relação com o *corralito*, momento do plano econômico levado a cabo pelo Ministro da Economia, Domingos Cavallo, no ano de 2001, durante o governo do Presidente Fernando de La Rúa (10 de dezembro de 1999 a 21 de dezembro de 2001), que, dentre outras medidas, estava a de limitar a retirada dos depósitos efetuados em dólares, durante a paridade um dólar/ um peso, para se evitar a quebra do sistema financeiro como um todo da Argentina, é inevitável. Mas seria bastante simplista atrelar o texto fílmico, criado por Fabián Bielinsky, apenas a este fato. Há uma miríade de relações que podem ser traçadas a partir da produção deste filme, dentre as quais podemos elencar: a intertextualidade com a filmografia estadunidense; a construção narrativa centrada na tessitura dos diálogos; a relação entre dinheiro e sujeitos, e suas implicações para a construção de uma narração de uma comunidade imaginada; a busca pelo realismo reflexivo, no qual a reflexividade é um parâmetro tanto para a inclusão da visão de mundo do autor – referencial de construção reprimida ou sintomática (BORDWELL, 1995) – como para as questões de reflexo de aspectos sociais argentinos; a inclusão de marcas do neoliberalismo no espaço urbano da capital argentina; e a proposta de uma posta em cena que vai tematizar a transparência fortemente relacionada à narratividade clássica do cinema.

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

Outro momento que podemos nos referir é o jogo de três cartas que Juan/Sebastián participa com seu pai quando o visita na prisão. Esta sequência aparece de forma similar no início de *O magnífico farsante* (*The Flim-Flam Man*, EUA, 1967), dirigido por Irvin Kershner. O jogo de cartas é uma ação de mediação de personagens e funciona como indicativo de formas emocionais e de índole moral. Também nos leva à direção de imaginar que a tradição destes truques é passada de pai para filho, abrindo uma suspeita quanto à existência de gerações de trambiqueiros que vão perpassando a vida na Argentina.

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

Os exemplos supracitados de processos intertextuais, também identificados por Fevrier (2016), estão diretamente ligados à construção da posta em cena que vai definir um estilo para o filme, o qual o coloca numa série de textos fílmicos que trabalham a trapaça como forma de condução narrativa. Porém, ao associarmos *Nueve Reinas* com um conjunto de filmes estadunidenses, não se pode deixar de lado a inserção do texto fílmico no âmbito da transparência narrativa. Assim como a tradição clássica na narrativa cinematográfica, o filme joga com a transparência enunciativa.

Segundo Gaudreault e Jost (2009), o termo enunciado “designa as relações que se estabelecem entre o enunciado e os diferentes elementos que constituem o quando enunciativo, a saber: a) os protagonistas do discurso [emissor e destinatário(s)]; b) a situação comunicação” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 58-59). Seguindo este preceito, apesar de termos uma série de truques elaborados pelo diretor, o que se pode notar é uma situação de comunicação totalmente direta ao destinatário. O filme trabalha enquadramentos e sequências claras de plano e contraplano com o clássico propósito de efeito de transparência narrativa, além do fato da construção do roteiro estar bem marcada na construção dos três atos.

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

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

de capitais e aquisições no interior da antiga colônia. Temos a abertura de um conjunto de elementos que narram uma sociedade imersa em questões próprias da globalização econômica, assim como em questões coloniais/pós-coloniais e neocoloniais.

A sequência das atividades dos enganadores ocorre do seguinte modo: o primeiro truque é realizado na loja de conveniência de um posto de gasolina; o segundo truque é um esquema de enganar uma senhora da terceira idade, já aposentada; o terceiro esquema consiste no engano de outro trabalhador, em sua função, trata-se de um garçom em uma cafeteria; e o quarto e grande truque se dá no seio de um hotel de luxo, local onde a irmã e o irmão caçula de Marcos trabalham, mas, desta vez, o alvo é um filatelista e milionário espanhol. Os truques são armados em contato com camadas vulneráveis da sociedade: trabalhadores, ainda que trabalhando para companhias transnacionais (neste caso, um posto de gasolina da marca Esso e um hotel da cadeia Hilton), e aposentados são a marca da vulnerabilidade impressa por Bielinsky. Seria como se o autor dissesse que estes são os grupos sociais que, em relação às trucagens, sejam elas da índole política ou econômica, são os mais susceptíveis nesta sociedade. Neste sentido, impressiona o número de palavras que o personagem Marcos usa para descrever ladrão no minuto 25 do filme: “descuidistas, culateros, abanicadores, gallos ciegos, biromistas, boqueteros, garfios, pungas, escruchante, arrebatadores, mostaceros, mecheros, lanzas, bagalleros, pesqueiros, filo”. A posta em cena é instigante, os atores caminham pelas ruas centrais de Buenos Aires e Marcos vai apontando para Juan/Sebastián as pessoas nas suas atividades, supostamente trapaceando. Dentre as terminologias usadas, estão muitas palavras do *lunfardo*⁹ delimitando um círculo tradicional das culturas do rio de La Plata, outro gesto de reflexividade naquilo que o autor imagina de sua comunidade.

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

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

(Marcos) – No lo va a agarrar Valeria.

(Juan/Sebastián) – Y vos qué sabés.

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

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

(Juan/Sebastián) – No, no.

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

(Juan/Sebastián) – No, no.

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

(Juan/Sebastián) – ...

(Marcos) – ¿Cincuenta mil?

(Juan/Sebastián) – ...

(Marcos) – Quinientos mil.

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

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

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

São pontos que Osvaldo Pellettieri (2003) apresenta na tradição de um tipo de dramaturgia presente em Buenos Aires, entre 1944 e 1976: a presença de uma personagem *embrague* que apresentaria toda a visão de mundo do autor, em tradução literal, seria “personagem-embragem”. Segundo Pellettieri (2003), estas personagens são chaves no sistema actancial para a identificação do que Bordwell (1995) chama de construção referencial ou sintomática. Lugar de fala do autor na

obra, onde ele identifica a sua visão de mundo na narração. Pellettieri (2003) afirma que é uma forma tradicional na dramaturgia argentina, principalmente entre 1944 e 1976, para armar o discurso de uma realidade da sociedade da comunidade imaginada na visão do autor. Neste sentido, a personagem Marcos, em vários momentos, apresenta as características definidas por Pellettieri (2003), para evidenciar o que imaginamos ser o discurso de visão de mundo de Bielinsky, estimulando a inserção em uma tradição do realismo reflexivo teatral, o qual encontra-se presente na dramaturgia portenha do período citado.

O sistema bancário e o prenúncio do debacle social

Voltando a mencionar a sequência na qual a personagem Marcos vai ao banco para descontar os 450 mil dólares resultantes do esquema de fraude dos selos, retomamos a questão de um prenúncio do que estava por vir na sociedade argentina. Como já dito anteriormente, muito se fala sobre este ponto (AGUILAR, 2010; 2015; WOLF, 2016; FREVIER, 2016; VISCONTI, 2017), bem como faz-se alusão a ele como uma sequência que prenuncia os levantes sociais decorrentes do *corralito* de 2000/2001. Há, sem dúvida, similaridades nas imagens que já ficaram canonizadas da convulsão social na Argentina de dezembro de 2001, porém, passados os anos e as distintas formas de se associar a este fato, evocaremos o que Svampa (2012) traz no capítulo intitulado “Réquiem para el ahorrista argentino”.

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

A autora sugere que, ao longo dos anos, este termo evoluiu para *vecinos* ('vizinhos'), o qual, curiosamente, foi bastante usado no processo eleitoral de 2015, pelo vencedor do pleito para presidente, Mauricio Macri. Ambivalências que podemos encontrar entre a potência do racionalismo econômico, o momento de ruína de um sistema baseado nos preceitos do Consenso de Washington e a condição de coletividade da comunidade imaginada.

Esse é um grupo social o qual podemos relacionar aos que estão na sequência do desconto do cheque por parte de Marcos. Uma massa de membros da classe média que se acumula perante um banco que declara falta de liquidez "da noite para o dia". Marcos foi um dos únicos a entrar e falar com o seu conhecido no interior do banco, o qual passou da feição de preocupação para a feição de escárnio, pois ele havia sido vítima de algum esquema de Marcos no passado. Estavam postas as relações e o mais intrigante é que podemos vislumbrar que em uma possível leitura da reflexividade posta por Fabian Bielinsky, podemos estar diante de um gesto de cena que nivela o discurso dos poupadores com o dos trambiqueiros. Ao longo do texto fílmico, os espaços públicos estavam preenchidos por transeuntes que afirmavam a condição de Marcos e Juan/Sebastián, de se perceberem como "apenas mais um" no seio daquela comunidade. O posicionamento da câmera ao propor o agrupamento das pessoas se digladiando para entrar no banco, em um enquadramento que sugere o desconforto, a urgência e a sensação de crise, em conjunto com o espaço sonoro de forte vozerio, nos levam a pensar a noção mais ampla da sociedade. Nesta sequência, Marcos também se tornava "mais um", a partir do ponto de vista da falta de possibilidade do banco em cumprir com os depósitos. Neste sentido, pode-se dizer que Fabián Bielinsky nivela os poupadores com os trambiqueiros usando do procedimento de coletividade com a presença dos corpos: os poupadores são performáticos e estão furiosos, não sabemos a índole de seus depósitos, legais ou não. Marcos também é performático e está furioso, uma estratégia de reflexividade do diretor para mimetizar os trambiqueiros e os poupadores dentro do pejorativo da sociedade Argentina. De certa forma, uma maneira de identificar que os processos vinculados ao eixo dicotômico de civilização/barbárie trabalham na forma de complementariedade se tornando um "e", e não uma posição antagônica do "ou".

Podemos relacionar os poupadores como um sintoma de uma forma de imagem-povo. Claro que esta imagem-povo se potencializa na dimensão relacional direta com a sociedade argentina, a partir dos acontecimentos de 2001, e se concentra principalmente nas camadas de classe média do país. Nesse aspecto, esta imagem-povo está como fundo da edificação do texto fílmico, gerando uma potência para se pensar a forma de construção das imagens em movimento, quando relacionamos com os poupadores mencionados por Svampa (2012). Através do modo narrativo, vinculado diretamente com a narratividade clássica, os procedimentos relacionados ao realismo reflexivo alcançam um significado potencial pós-2001, trazendo à tona a ligação direta do texto fílmico com um conjunto social poupador e que foi defraudado pelo sistema bancário e econômico nacional.

Considerações finais

Após as observações feitas, podemos ressaltar que o texto fílmico apresenta uma demarcação no binômio civilização e barbárie apontados tanto por Svampa (2006) como Lusnich (2005). A constituição do espaço cênico urbano nos aponta para procedimentos de inserção da diegesis no contexto civilizatório da metrópole, porém o constante ressaltar do roteiro de truques e artimanhas do engano nos colocam em evidência a presença de aspectos bárbaros.

Já quando colocamos em evidência os procedimentos de intertextualidade, vemos que eles funcionam como um repertório de referencialidade que localiza o texto fílmico de Bielinsky em um grupo de filmes que tematizam a questão dos enganadores profissionais. O armado da trama de engano apoiado na construção de uma narrativa mais próxima ao cinema clássico potencializa todos os aspectos de transparência na condução do relato. Relato este que está permeado por aspectos sociais e políticos do momento vivido na comunidade imaginada Argentina. Também é possível concluir que os aspectos da dramaturgia realista reflexiva nos abrem um campo de tematização do social a partir da visão de mundo de Bielinsky.

Podemos dizer que o desejo de justiça trabalhado na trama nos é apresentado como uma forma de fazer as pazes com processos do engano. Talvez um sintoma do desejo de usar uma possível construção bárbara para operar justiça. Não através dos sistemas de justiça existentes relacionados ao poder judiciário do Estado nacional, mas sim uma forma de “olho por olho, dente por dente”. Por

fim, este desejo de justiça se vê em duplo gozo, por um lado o gozo do desejo de justiça saciado e por outro a solução do emaranhado proposto pela narração. Uma maneira de unir a civilização e a barbárie revelando um possível jogo de construção do social para a narração do nacional.

pós:

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. **Más allá del Pueblo**: imágenes, indicios y políticas del cine. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos**: un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2010.
- AMATRIAIN, Ignacio (org.). **Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005)**: Industria, crítica, formación, estéticas. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 2009.
- ANDERMANN, Jens. **Nuevo cine argentino**. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo. Lisboa: Edições 70, 1983.
- BHABHA, Homi. **Nación y narración**: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.
- BORDWELL, David. **El significado del filme**: Inferencia y retorica en la interpretación cinematográfica. Barcelona: Paidós, 1995.
- BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996.
- FEVRIER, Andrés. Nueve reinas, una película transparente. In: DOMINGUEZ, Juan Manuel (ed.). **El fulgor**: ideas sobre Fabián Bielinsky. Buenos Aires: 18º BAFICI, 2016. p. 13- 54.
- GAUDREAUULT, André; JOST François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UnB. 2009.
- LUA de Papel [*Paper moon*]. Direção: Peter Bogdanovich. São Paulo: Paramount Films, 1973. 1 DVD (102 min.).
- LUSNICH, Ana Laura (org.). **Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano**. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005.
- NUEVE Reinas. Direção: Fabian Bielinsky. Buenos Aires: Patagonik Films, 2000. 1 DVD (109 min.).
- O MAGNÍFICO Farsante [*The Flim-Flam Man*]. Direção: Irvin Kershner. São Paulo: 20Th. Century Fox, 1967. 1 DVD (104 min).
- OS VICIADOS [*The panic at the Needle Park*]. Direção: Jerry Schatzberg. São Paulo: Lume Filmes, 1971. 1 DVD (110 min.).
- PELLETTIERI, Osvaldo (org.). **Historia del teatro argentino en Buenos Aires**: La segunda modernidad (1949-1976). Buenos Aires: Galerna, 2003.
- SARMIENTO, Domingos. F. **Facundo, ou civilização e barbárie**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SVAMPA, Maristella. **El dilema argentino**: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista. Buenos Aires: Editorial Aguilar, 2006.

SVAMPA, Maristella. **Cambio de época**: movimientos sociales y poder político. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2012.

VISCONTI, Marcela. **Cine y dinero**: imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000). Buenos Aires: Fundación Ciccus, 2017.

WOLF, Sergio. *Historia(s) del dinero*. In: DOMINGUEZ, Juan Manuel (ed.). **El fulgor**: Ideas sobre Fabián Bielinsky. Buenos Aires: 18º BAFICI, 2016.

NOTAS

1 De acordo com Anderson (1983), as comunidades imaginadas são intrinsicamente soberanas e partem do princípio de que há um elo entre os seus participantes, o qual as une, mais do que nunca, no que seria um processo de imaginação. Os membros das comunidades nunca se encontrarão fisicamente em sua totalidade, o que potencializa o aspecto imaginário da comunhão.

2 Quando nos referimos à construção da posta em cena, estamos trabalhando em conjunto com o que Bordwell (1996) preconiza como elementos essenciais para pensá-la. O referido autor explicita que: “Para mim, o essencial sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem, e atuação dos atores dentro do quadro” (BORDWELL, 1996, p. 36, tradução nossa).

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

4 Quando nos referimos a narração da nação, pensamos em conjunto com Homi Bhabha (2010), que ressalta que a nação é uma construção discursiva e que diversos campos contribuem para esta constituição. Tomamos o cinema como um forte vetor na construção da narração da nação.

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

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

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

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

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