

Cinema, memória e neoliberalismo: a representação da Argentina contemporânea no filma “Los muertos” (2004)

**Lucas Lourenço
Rodrigues***

DOI: 10.11606/issn.2318-
8855.v11i1p204-223

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar o modo como o filme "Los Muertos" (2004), de Lisandro Alonso, se insere no processo de construção de uma memória coletiva acerca da crise argentina na virada do século XXI provocada pelas transformações neoliberais durante o governo de Carlos Menem entre 1989 e 1999. Para isso, pretende-se traçar uma reconstituição histórica do período neoliberal na Argentina nos anos 1990, onde se deu uma renovação cinematográfica promovida pelo Novo Cinema Argentino - na qual se encontra o filme de Alonso -, responsável por retratar nas telas as consequências sociais trazidas pelo neoliberalismo.

Palavras-Chave: Argentina Contemporânea, Neoliberalismo, Novo Cinema Argentino, Memória Coletiva

Introdução

O fim do mandato de Mauricio Macri na Argentina, junto de sua fracassada tentativa de reeleição em 2019, trouxe, dentre outras questões, um grande impacto para os partidários de um modelo liberal de Estado no país. Quatro anos após ter tomado o poder, à época pondo fim a 12 anos de kirchnerismo, a plataforma política do ex presidente, baseada na retomada da liberdade econômica no país e encolhimento do aparato estatal, não gerou os resultados esperados, e a Argentina amargou o agravamento da recessão econômica junto do crescimento de índices como o do desemprego e da pobreza. Desse modo, o fracasso do governo de Macri, junto de suas consequências sociais e econômicas, para além de incrementar discussões acerca das disputas políticas travadas contra o modelo kirchnerista na atualidade, remete, inevitavelmente a última grande experiência liberal no país: a ascensão de Carlos Menem a presidência da república em 1989 e a conformação de uma década de políticas neoliberais.

É a partir dessa relação que podemos compreender melhor o discurso de Cristina Kirchner, vice-presidente eleita na chapa de Alberto Fernández, na noite de encerramento da campanha presidencial para a eleição de 2019, quando ela enfatizou: “Hoje não estamos encerrando uma campanha eleitoral, estamos concluindo um ciclo histórico. Que nunca mais a pátria volte a cair nas mãos do neoliberalismo. [...] Nunca mais a essas políticas (neoliberais)!” (AGÊNCIA EFE, 2019). A fala de Kirchner, ao deixar clara sua plataforma política de oposição ao governo e sua ideologia, evoca as profundas marcas deixadas pela memória do período neoliberal no país, não deixando dúvidas acerca do impacto do legado deixado pelo neoliberalismo na Argentina, e de sua capacidade de mobilização afetiva e política ainda no presente.

Assim, em meio a um processo de discussão acerca do reavivamento de ideias e

projetos liberais em diversos lugares do mundo, o presente artigo busca investigar o legado do neoliberalismo na Argentina nos anos 1990, a partir de uma análise da formação de uma memória coletiva acerca do período, já no contexto do início do século XXI. Para isso, o presente trabalho recorre ao filme argentino "Los Muertos" (2004) como fonte principal, admitindo a pertinência da utilização de fontes fílmicas dentro do estudo das representações e da formação de uma memória coletiva, ainda que esse processo nem sempre seja coeso ou imune a conflitos.

Desse modo, na primeira parte deste artigo, levantaremos aspectos gerais dos contextos sociopolítico e econômico do país sob a experiência neoliberal, bem como da situação da produção cinematográfica na Argentina à época; em tempo, a partir de um análise dos elementos técnicos e narrativos do filme, proporemos suas possíveis relações com a crise argentina durante os anos 1990 e 2000, e contribuições para o debate acerca da memória do conflito nos anos seguintes.

A experiência neoliberal na Argentina

A partir do Consenso de Washington em 1989, a América Latina tornou-se o palco principal da aplicação de políticas neoliberais no mundo. Contudo, apesar do projeto neoliberal ter buscado, em geral, a implementação de medidas que facilitassem a ação do mercado nas economias nacionais (MOREIRA et al, 2010, pp.304-305), o modelo teve contornos diversos no continente latinoamericano. Nesse contexto, próximo ao caso chileno que aderiu amplamente ao projeto durante a ditadura de Pinochet, a experiência do neoliberalismo na Argentina se mostra como um dos casos onde o Estado mais foi remodelado em favor do mercado. Tal processo, como afirma Aldo Ferrer, se deu em duas fases no país: o período da ditadura militar entre 1976 e 1983, e o governo constitucional de 1989 a 2001 (FERRER, 2012, p.99). Contudo, apesar

da transformação do Estado ter raízes durante o período da Junta Militar, cabe aqui darmos enfoque ao governo de Carlos Menem (1989-1999), quando a experiência neoliberal foi mais aprofundada e radicalizada na Argentina.

No ano de 1989, após um fracassado plano de reforma econômica, um processo de hiperinflação se instala na Argentina, derivada de uma crise econômica herdada da ditadura militar, e o presidente Raúl Alfonsín, líder da transição democrática anos antes, se vê obrigado a renunciar, passando antecipadamente o poder para o presidente eleito Carlos Menem (NOLTE, 1995, p.32). Contudo, o que poderia ter constituído um marco simbólico para a estabilidade do regime democrático na Argentina tornou-se, na realidade, seu oposto .

Seguindo os preceitos do Consenso de Washington para o reerguimento das economias latino americanas, Menem, que ascendeu ao poder amparado por uma base historicamente peronista, logo mostra uma nova faceta: o pragmatismo. Assim, o presidente anuncia a necessidade de uma grande reforma pautada na abertura econômica, adotando, logo em seus primeiros anos de governo, medidas de privatização marcadas pela sua amplitude indiscriminada, afetando até mesmo setores estratégicos, como o petrolífero (FERRER, 2012, pp. 102-103).

Em um primeiro momento, a ampliação do programa de reformas econômicas pautado, além das privatizações, na Lei de Convertibilidade que estabelecia a paridade cambial fixa do dólar e na redução geral de tarifas, o controle inflacionário e o reaquecimento da economia foram obtidos. Contudo, as consequências das reformas não tardaram a serem anunciadas, fazendo-se presente primeiramente no aumento expressivo do desemprego e fechamento de pequenas e médias empresas (ROMERO, 2006, p.261), e em seguida no crescimento da dívida externa (DA MOTTA BRANDÃO, 2017, p.52).

Apesar do êxito de Menem no controle da inflação e crescimento econômico terem possibilitado sua reeleição em 1995, a segunda metade dos anos 1990 foi marcada por crises internacionais que abalaram a economia argentina, cada vez mais dependente do mercado global. A desconfiança dos investidores em um cenário de fuga de capitais (DA MOTTA BRANDÃO, 2017, p.52) contribuiu para o agravamento dos custos sociais e econômicos das reformas, e as pressões internas eventualmente minaram o governo de Menem.

Em 1999, após o fracasso na campanha de reeleição, Carlos Menem deixou a presidência com uma crise econômica crescente e um Estado profundamente alterado. Em dez anos, a ideologia neoliberal posta em prática por Menem havia transformado radicalmente as bases do país, mediante um processo de redefinição do papel do Estado, em oposição à lógica de bem estar social adotada no pós segunda guerra mundial. Ao fim do governo de Menem, expandiu-se e aprofundou-se a pobreza, concentrou-se a renda, aumentou-se o desemprego e o emprego informal e desestruturaram-se programas de seguridade social (CRISTOBO, 2009, pp.7-9).

Em suma, o novo século era recebido com um misto de sentimentos por parte da população argentina, dividida entre o trauma do passado recente e a esperança tímida em um futuro que não soava brilhante. Como descreve Romero, em uma crise geral como a argentina, dois elementos são marcantes: “a destruição do velho, vivida por seus contemporâneos como derrota, e a emergência lenta do novo, mais difícil de perceber” (ROMERO, 2006, p.281).

O Novo Cinema Argentino e o filme “Los Muertos”

Nos anos 1990, em meio a um processo de profunda convulsão social permeada pela transformação fulminante do país em direção a um ordenamento neoliberal, surge no campo do cinema o improvável: o Novo Cinema Argentino. Formado por uma nova geração de cineastas que experienciaram de perto as mazelas sofridas na virada do século, o Novo Cinema Argentino rapidamente se distinguiu por um cinema mínimo em investimento e em recursos narrativos, expressando nas telas, dentre outros temas, as sequelas humanas derivadas de um período de crise.

A partir de diversos fatores que influenciaram a renovação do cinema argentino nos anos 1990, como o papel de centros privados e estatais de formação cinematográfica, uma legislação de fomento à atividade cinematográfica, a revitalização de festivais de cinema, a criação de salas de cinema reservados aos filmes subvencionados pelo Estado (MOLFETTA, 2008, p.149), dentre outros, o Novo Cinema Argentino pode ser caracterizado por um espírito comum a geração de cineastas que atuaram nos anos 1990 e 2000, marcados por uma “impronta autoral, o modo econômico da produção, o desprezo pela retórica e a preocupação com a identidade e o futuro” (MOLFETTA, 2008, p.156). Tal geração, apesar de conter em seu interior abordagens cinematográficas diversas - ocupando não apenas o cenário do cinema independente, mas também o cinema de grande público -, baseava seu olhar, em sua maioria, na realidade sociopolítica da Argentina contemporânea.

Assim, em meio a uma produção cinematográfica marcada pela utilização de uma linguagem reduzida em recursos estéticos, preocupada em se aproximar da realidade através de um olhar íntimo junto aos problemas sociais que assolavam o país, analisaremos aqui uma obra marcante na filmografia de um dos diretores mais prestigiados de sua geração: o filme “Los Muertos”, de Lisandro Alonso.

Nascido em 1975, em Buenos Aires, Alonso frequentou a Fundación Universidad

del Cine, onde realizou, ainda nos anos 1990, seu primeiro filme, um curta-metragem chamado “Dos en la vereda” (1995), que retrata a juventude no período. Em 2001, lançou seu primeiro longa-metragem, “La Libertad”, cujo estilo minimalista causou grande impacto na crítica internacional, sendo exibido na mostra paralela Un Certain Regard no Festival de Cannes. Em 2004, seu trabalho seguinte, “Los Muertos”, também alcança reconhecimento internacional, participando novamente do Festival de Cannes, na mostra Director 's Fortnight, e consolidando o trabalho do diretor no cenário independente do cinema mundial, sobretudo no interior do que críticos e teóricos nomearam de “Slow Cinema” .

A primeira sequência de “Los Muertos” é marcante, tanto por sua potência e estranheza imagética como por seu contraste diante do restante da obra. Em um longo plano sequência de quase quatro minutos de duração, uma câmera presa em um steadycam percorre um cenário inóspito de uma densa floresta, flutuando pela paisagem, entre as árvores e recortes do céu. Ao aproximar-se do solo, vemos os corpos de dois meninos manchados de sangue no chão da floresta. Mais adiante, a câmera segue e revela de relance a parte inferior de um homem que caminha com um facão na mão. Então, a câmera volta a se embrenhar na mata, a tela preenche-se do verde opaco da floresta e um homem acorda em uma prisão. A cena, permeada pela imersão do espectador na imagem e no som oníricos da mata que provocam uma experiência sensorial desorientadora que se faz presente antes mesmo de qualquer tipo de contexto narrativo (MUNOZ FERNANDEZ, 2017, p.295), suscita diversos questionamentos: o que ocorreu naquela mata? Quem foi o responsável pelo crime? Quais foram seus motivos? Contudo, o filme não se esforça em responder integralmente tais perguntas, mas apenas sugere possíveis interpretações. De todo modo, após a cena inicial, o que permanece retido no interior do espectador é a

essência da obra, pautada por uma natureza inóspita e desconcertante, e uma violência imanente.

Em seguida, nos é apresentado o enredo do filme: Argentino Vargas, após passar anos no cárcere por razões aparentemente desconhecidas, é solto, e parte em busca da filha com quem morava no interior da província de Corrientes antes de ser preso. Logo, a associação é clara: Vargas provavelmente cometeu aqueles crimes, e sonhava com eles na cadeia. Contudo, o contraste que se estabelece entre a violência da sequência inicial e a morosidade da jornada do protagonista rumo a seu antigo lar é notório, e mantém tal associação em um nível subjacente à história, pois toda a jornada de Vargas é permeada pelo silêncio e seu deslocamento através de rios e florestas em direção ao interior argentino. Nesse sentido, uma característica fundamental do cinema de Alonso é marcante aqui: no lugar da narração clássica de uma história convencional, o diretor prefere a contemplação, que mergulha em um realismo radical e deixa pouca margem para o desenvolvimento psicológico do personagem, uma vez que o personagem pouco se expressa ou detalha seus sentimentos (DE MENDONÇA e IKEDA, 2014, p.10). Como afirma Roberto Cavallini:

A abordagem de Alonso na narrativa fílmica é, de fato, formulada através da justaposição de uma micro ação atrás da outra: seus anti-heróis são imersos em uma solidão asceta onde a ausência do lar é ecoada pela ausência de linguagem. A abordagem da micro ação, como sugere [André] Bazin, desintegra a trama, produzindo um efeito de realidade através da concatenação de ações do dia a dia (CAVALLINI, 2015, p.187, tradução nossa).

Assim, o desenvolvimento do conflito na obra mantém-se em um nível implícito, extrapolando o interior do personagem e potencializando-se na medida em que Vargas se aproxima lentamente de casa, e os questionamentos acerca de seu passado se

intensificam, tornando a lembrança da violência da sequência inicial cada vez mais urgente junto ao espectador.

Contudo, mesmo nas raras vezes em que contracenam com outros indivíduos, a ideia de um trauma no passado permanece: ao chegar na beira de um rio, um pescador, amigo de seu colega de cárcere, lhe fornece uma canoa, e lhe pergunta sobre o que havia ocorrido, afirmando ter ouvido falar que ele havia matado seus irmãos. Diante dos questionamentos do pescador, Vargas desconversa, afirmando que tudo já estava acabado, e que ele já havia esquecido (DILLON, 2017, p.20).

Assim, o estilo contemplativo de Alonso, marcado por longas tomadas de Vargas em sua odisséia por cenários idílicos no interior da Argentina, e raros diálogos que fornecem apenas pistas sobre a história do personagem, bem como as raras elipses narrativas, que fazem com que o espectador acompanhe todo o trajeto do protagonista, aprofunda o mote central da jornada de Vargas, reduzindo-o a um corpo que se desloca por ambientes inóspitos em busca de um lar idealizado, de um local de origem há muito perdido no coração da mata argentina. Como afirmam Mendonça e Ikeda:

Após cumprir sua pena, Vargas é um corpo que vaga pelos espaços como se fosse um fantasma. Não pertence mais ao campo nem à cidade. Não pertence mais a lugar algum. Tampouco volta a estar em casa quando retorna, ou ainda, não possui mais um lar. A tragédia da odisséia de Vargas em Los Muertos é que, ainda que vivo, ele passe a ser um dos membros do grupo que intitula o filme. Quando ele retorna à casa, não consegue mais encontrar aquilo que deixou. Há algo partido, estilhaçado: o presente já não pode mais ser vivido sem a memória, sem o passado. Prosseguir, ao invés de regressar. Há algo que falta, uma ausência, um mal-estar que preenche a tela, ainda que Vargas cumpra o seu caminho e chegue ao seu destino. Talvez um sentimento de um paraíso perdido, alguma inocência desse tempo de criança que agora se vê fendida e talvez nunca mais possa ser recuperada. Vargas apenas cumpre seu caminho, como

Cinema, memória e neoliberalismo

um fantasma, como uma testemunha fúnebre de seu próprio cortejo (DE MENDONÇA e IKEDA, 2014, p.11, grifo nosso).

Um outro importante elemento que surge da análise da jornada de Vargas é sua identidade étnica. O filme, ainda que continuamente enigmático em relação a dados concretos do passado do protagonista, fornece ao espectador um vislumbre a respeito de sua etnicidade, quando, ao conversar brevemente com o pescador na cena anteriormente descrita, Vargas começa a falar em guarani. Embora breve, o trecho é suficiente para levantarmos questões e outras camadas em relação ao conflito da personagem. Se por um lado sua história tem aspectos próprios, é difícil não associar sua relação com o passado e a busca por um lugar de origem com os dilemas sofridos pelos grupos indígenas na Argentina e na América Latina de maneira geral. Como pontua Aníbal Quijano em seu trabalho sobre colonização do poder, eurocentrismo e a construção da América Latina, o processo de constituição de um capitalismo global perpassou a subjugação não apenas política mas também cultural de diferentes povos e culturas (indígenas, negros, mestiços etc.), mediante a expropriação geográfica, a interdição de práticas e crenças tradicionais, além do processo de aculturação e conformação com normas e ideais eurocêntricas (QUIJANO, 2005, p.123).

Ao observarmos a situação histórica dos povos originários na Argentina, vemos que desde a chamada "Geração de 35", com autores como Echeverría e Sarmiento, a intelectualidade argentina já debruçava-se sobre a questão da identidade nacional, onde a necessidade de se criar um inimigo era premente no binômio civilização e barbárie (DA SILVA e SARMIENTO, p.172, 2017). Como afirmam Silva e Sarmiento, a conformação de um ideário cultural onde o indígena não era visto como parte do que seria o campo do "nacional" terminou por convencer a sociedade argentina dos novecentos de que o extermínio dos povos originários era necessário para o

estabelecimento da Argentina que se formava, o que legitimou operações como a chamada Campanha do Deserto, entre 1878 e 1884, no sul do país (DA SILVA e SARMIENTO, p.173, 2017). Se a presença do indígena é ausente na própria fundação de uma identidade nacional argentina, ao longo do tempo essa situação pouco se altera, visto que a falta de interesse e presença estatal - a exemplo da não definição de uma agência estatal indigenista que perdurasse no tempo - contribuiu na rejeição dos povos nativos a um lugar de histórica invisibilidade no imaginário nacional argentino, caracterizando-os, como afirma Briones, por uma presença fantasmagórica e anacrônica, destinada a desaparecer por completo (BRIONES, 2020, p.24).

Nesse sentido, tendo em vista o processo de subjugação cultural e epistemológica levada a cabo ao longo de séculos contra populações indígenas da América Latina, e em especial a situação de história invisibilização dos povos originários na Argentina, podemos observar que a jornada de Vargas tem uma orientação geográfica específica: se as primeiras cenas do filme são ambientadas na prisão, onde ainda vemos vestígios de um mundo moderno, como a circulação de dinheiro, o uso de códigos jurídicos, a presença de tecnologia como encanamento, eletricidade etc., o cenário final é o de profunda ausência desses elementos, onde o verde do pântano e o som da floresta ocupam a tela, e onde o protagonista opta pela alteração do idioma nacional para um indígena. Rumo em direção ao interior, tendo em vista tal filiação étnica, o trajeto do protagonista e sua busca por uma forma de reconciliação com o passado é indissociável de uma pretensão de distanciamento em relação ao mundo moderno. Até mesmo a aparência de Vargas se altera em sua jornada, eventualmente dobrando a calça para melhor embrenhar-se na mata, despindo-se da camisa que usara anteriormente, tudo em direção a um processo de metamorfose que perpassa precisamente o despojo dos vestígios da modernidade.

Contudo, embora a busca de Vargas se dê a partir do distanciamento do polo moderno/urbano em direção ao interior/campo, não necessariamente esse processo e dicotomia é representado de modo simplista e maniqueísta no filme. Se, por um lado, a esfera urbana é representada mais fortemente pela presença punitiva e negativa do Estado (vide o cenário da prisão), por outro, o interior para onde ruma Vargas é marcado pela ausência de laços sociais. Como afirma J. Andermann, a natureza é vista em *Los Muertos* como um espaço de ausência política, marcada enquanto lugar à margem da polis, e incapaz do estabelecimento de redes de solidariedade alternativas à civilização moderna (ANDERMANN, 2007, p.292).

A conclusão da odisseia do protagonista em muito indica o conflito entre essa dicotomia. Ao final do filme, a busca de Vargas não lhe fornece a satisfação de seus desejos: ao retornar a seu local de origem, no lugar de reencontrar sua filha, Vargas se depara com um menino, seu neto, que lhe diz que sua mãe morreu, e que sua tarefa é cuidar de sua irmã mais nova. Diante do que Vargas encontra, o diretor encerra a película com um plano propositalmente enigmático e carregado de mal estar: após o menino carregar sua irmã no colo e entrar na tenda onde moram, Vargas brinca com um boneco vestido com a camisa da seleção argentina ao chão durante alguns instantes, até que pega seu facão e entra na tenda; nesse momento, a câmera fixa-se longamente no chão, onde o boneco jogado funde-se a aridez da terra batida, até que o filme se encerra e os créditos surgem na tela ao som de uma música eletrônica energética e provocadora. Embora não explicita, a cena final, ao propor a reunião da figura de Vargas com as duas crianças em um ambiente deserto e isolado, junto da lâmina nas mãos do protagonista e da violência subjacente ao longo de toda a narrativa, aponta, inevitavelmente, a um final trágico, remetendo ao fratricídio cometido por Vargas no flashback do início do filme. Assim, enquanto a jornada de Vargas é permeada pelo conflito entre temporalidades, onde um passado traumático,

reavivado pela lembrança da primeira sequência do filme que carrega uma violência aparentemente despropositada e incognoscível, é sucedido por um presente lento e caudaloso, marcado pela busca de um sentido ou lugar de origem, a conclusão de sua história aponta precisamente para a impossibilidade de uma reconciliação social e afetiva em uma realidade frágil e desestruturada.

Desse modo, se a jornada de Vargas, enquanto homem indígena, ao distanciar-se de uma modernidade responsável pelo processo de subjugação e homogeneização de culturas marginalizadas, perpassa a busca de sentido no retorno a seu antigo lar, o diretor evidencia o estado de solidão e abandono da personagem desde a saída do cárcere até o final de sua busca, ressaltando, na cena final, sua incapacidade de restaurar vínculos sociais e familiares já quebrados, enquanto a violência é repetida como algo inevitável.

Após analisarmos as características internas e estilísticas da obra de Alonso, podemos estabelecer os paralelos que o filme apresenta com seu contexto de produção. No início dos anos 2000, após o período neoliberal da década anterior, a crise econômica agravou-se e misturou-se a uma outra no campo institucional. A eleição do candidato de oposição a Menem, Fernando de la Rúa, não foi suficiente para aplacar o aumento do desemprego e crescimento da dívida externa, e em 2001 aumentaram-se as pressões em diversos setores da sociedade argentina contra o presidente. Após reprimir violentamente as manifestações populares, De la Rúa perde apoio político e renuncia, instaurando um período de grave instabilidade institucional no país, que, entre dezembro de 2001 e janeiro de 2002, teve o incrível marco de 4 presidentes (SANTORO, 2017, p.86). Em 2003, após o esboço de um crescimento econômico durante o governo de Eduardo Duhalde, a eleição de Néstor Kirchner marca uma reação mais permanente na economia argentina, a partir de medidas como a

tentativa de recuperação da credibilidade de credores mediante acordos de pagamento, a normalização de relações com o FMI, a instauração de programas de assistência a população desempregada, e o país vê o início de um processo de estabilização econômica, social e política após anos de crises (MARTINS, 2019, p.270).

Produzido e lançado no momento de retomada da estabilidade econômica e política com a eleição de Kirchner, “Los Muertos” inevitavelmente propõe um diálogo com o contexto argentino. Nesse sentido, o conflito principal da jornada do protagonista, assim como o da sociedade argentina apontam para um lugar comum: o enfrentamento de um trauma passado e a possibilidade ou não de conciliação no presente, mediante a construção da memória. Assim, tendo a memória como ponto de contato, a fim de melhor analisarmos essa relação, primeiro faz-se necessário uma discussão do próprio conceito de memória e sua constituição no tecido social.

Segundo Maurice Halbwachs, a memória, enquanto um objeto de estudo do campo da História, deve ser entendida enquanto um fenômeno coletivo e social, não tratando-se exclusivamente de algo referente à esfera individual. Ao apontar para uma conformação dos comportamentos individuais a partir do ordenamento social, o autor cunha o termo “memória coletiva” para tratar do fenômeno precisamente enquanto fruto de uma construção social, donde, ainda que os indivíduos tivessem a capacidade de formar suas memórias particulares, esses estariam ultimamente submetidos a uma memória construída por um grupo mais amplo (HALBWACHS, 2006, p. 30).

Jacques Le Goff, em sua clássica obra “História e Memória”, também aponta para a possibilidade de construção da memória:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas (LE GOFF, 2003, p.423).

Na esteira desses estudos e da compreensão da memória como um fenômeno socialmente construído, Michael Pollak descreve o processo chamado de “enquadramento da memória”, definido pela organização consciente de uma memória coletiva, onde um grupo pode se apoiar em diversos marcos de memória, que, além dos grandes personagens e acontecimentos, também se apresentam fortemente em um caráter sensorial, sobretudo nas recordações que apresentam laços mais pessoais com os indivíduos presentes (POLLAK, 1989, p.11). Em tais recordações, marcadas pelos sons, cheiros e sensações específicas, Pollak atenta para o papel fundamental apresentado pelo cinema no processo de enquadramento da memória, uma vez que oferece um importante suporte para a captação emotiva dos eventos retratados:

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. (POLLAK, 1989, p.11)

Sobre a relação do cinema com a construção de uma memória social, Michèlle Lagny também aponta a pertinência das fontes audiovisuais no ofício do historiador. Segundo a autora, a função frequente que a história assume de reconstruir “lugares de memória” a fim de assegurar identidades e traumas históricos em muito pode ser auxiliada pelo cinema:

Entre os “monumentos memoriais”, doravante analisados com frequência, o cinema desempenha um papel ainda mais essencial que acontece, dele próprio se encarregar de traduzir para a ficção aquilo que a memória oficial procurou ocultar e às vezes investigar ele mesmo, como poderia fazer um historiador na

sua fase de pesquisa, não somente testemunhos, mas também hipóteses, análises, explicações. (LAGNY, 2009, p.106)

Nesse sentido, a análise da obra de Alonso aponta para um diálogo com a sociedade argentina que se estabelece a partir do tema da memória, constituindo-se tanto de semelhanças como de diferenças. Ao localizarmos o filme no interior de um processo de renovação do cinema nacional, imbuído de uma nova estética e ambição de representação política, junto ainda de um momento de incerteza sociopolítica devido a eleição de um novo governo cuja promessa de estabilização do país ainda encontrava-se longe de se concretizar, podemos traçar uma similaridade entre a jornada de Vargas e o drama argentino no início do século XXI: enquanto o protagonista, orientado por um passado trágico e violento, utiliza sua memória individual como motor narrativo em direção a uma busca pelo retorno a um local de origem e restauração de laços já perdidos no presente, a sociedade argentina, após a desagregação social produzida como consequência de uma década neoliberal e de sucessivas crises políticas, também inicia um longo e doloroso processo de relação e confronto com o trauma recente, enquanto o futuro mantém-se incerto. Desse modo, a proximidade entre o drama nacional argentino e o de Vargas funda-se na inevitabilidade de confronto com um passado trágico, imbuído de violência e fragmentação dos laços sociais e afetivos promovidos pela constituição de um Estado profundamente ausente na produção de sentido e significado político e democrático entre os indivíduos (ANDERMANN, 2007, p.298), fato notoriamente sentido entre os grupos mais marginalizados da sociedade argentina.

Por outro lado, o filme de Alonso não se trata necessariamente de uma alegoria direta da sociedade argentina e seus dilemas em sua totalidade, mas antes de uma

obra cuja relação com sua realidade sociopolítica se dá a partir de uma conceituação de memória menos homogênea e mais conflituosa que aquela tratada por Halbwachs em sua definição de uma memória coletiva. Como indica Henry Rousso, o final do século XX revelou uma importante mudança no modo como as diferentes sociedades ao redor do mundo se relacionavam com os eventos passados, apontando para um novo "regime de historicidade" onde viu-se a alteração no modo como o passado afeta o presente em termos globais (ROUSSO, 2014, p.267). Nesse sentido, viu-se a convergência para uma visão onde o passado não deveria ser esquecido, mas sim ser mantido vivo no presente, lembrado e utilizado como sentinela para o futuro (ROUSSO, 2014, p.270). No bojo desse processo, Rousso afirma que "de uma ponta à outra do planeta, os Estados estão, hoje, confrontados com visões concorrentes e alternativas do passado que colocam em questão a tradicional dominação da história nacional." (ROUSSO, 2014, p.270). Assim, o autor aponta para um processo onde a novidade se insere a partir da emergência de um novo espaço público marcado pela crescente escuta de grupos minoritários e historicamente esquecidos cujas propostas baseiam-se em narrativas históricas divergentes em relação à história nacional (ROUSSO, 2014, p.271).

Nesse sentido, partindo da reflexão de Rousso sobre os rumos da memória no século XXI, dificilmente podemos compreender o conflito de Vargas como uma alegoria plenamente representativa de um sentimento nacional argentino. Se compreendermos as limitações presentes na memória nacional e oficial na contemporaneidade, podemos ver que a história do protagonista de *Los Muertos* dialoga menos com uma memória coletiva argentina acerca da década neoliberal nos anos 1990 do que com aquela referente a um setor mais restrito do país, representado pelos os excluídos e marginalizados, sejam os povos originários, historicamente

invisibilizados pelo Estado argentino, sejam os habitantes do interior da Argentina, onde a presença estatal seria mais significativa em suas capacidades punitivas e repressivas que na constituição de laços de solidariedade e vínculos sociais.

Considerações finais

Inserido no interior de um processo de renovação profunda do cinema argentino na virada do século XXI, o filme de Lisandro Alonso, marcado por uma estética desprovida de virtuosismos técnicos e povoada por um olhar cru e mínimo diante de seus personagens, dialoga profundamente com a situação sociopolítica da Argentina no início dos anos 2000. Apesar de propor uma história fictícia, “Los Muertos” mantém uma relação fundamental com seu contexto de produção, representando, em certo nível, um sentimento geral de mal estar no presente argentino, pautado pelo trauma do passado neoliberal e pela preocupação com um futuro que, à época, permanecia incerto, e, mais profundamente, os dilemas e conflitos protagonizados por grupos específicos da sociedade argentina, historicamente excluídos.

Desse modo, ancorados nos estudos da memória social - sobretudo nos trabalhos de Michel Pollak e Henry Rousso -, podemos inserir a obra em dois processos distintos: de um lado, na construção complexa e gradativa de uma memória coletiva e nacional acerca das transformações iniciadas pelo programa neoliberal de Carlos Menem nos anos 1990, causadora de uma crise geral no país na virada do século; de outro, ancorada em um regime de historicidade recente, na tomada de poder por parte dos povos originários, vítimas de um histórico processo de subjugação política, econômica e cultural no interior da sociedade argentina, constituindo uma memória conflituosa e complexa em relação às narrativas tradicionais da história oficial.

Referências Bibliográficas

AGÊNCIA EFE. Fernández promete enterrar neoliberalismo na Argentina. **Exame**, São Paulo, 24 de Out. de 2019. Disponível em: <<https://exame.com/mundo/fernandez-promete-enterrar-neoliberalismo-na-argentina/>> Acesso em: 26 de Jan. de 2020.

ANDERMANN, Jens. La imagen limítrofe: naturaleza, economía y política en dos filmes de Lisandro Alonso. **Estudios**, v. 15, n. 30, p. 279-304, 2007.

BRIONES, Claudia Noemi. Construcciones de aboriginalidad en Argentina. In: GUBER, R e FERRERO (org.) Antropologías Hechas en la Argentina. **Asociación Latinoamericana de Antropología**, p.17-48, 2020.

CAVALLINI, Roberto. No way home: silence, slowness and the problem of authenticity in the cinema of Lisandro Alonso. Aniki: **Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 2, n. 2, p.184-200, 2015.

CRISTOBO, Matías. El neoliberalismo en Argentina y la profundización de la exclusión y la pobreza. **Revista Margen**, v. 55, 2009.

DA MOTTA BRANDÃO, Rafael Vaz. **Reformas Neoliberais na América Latina**: um balanço geral. AEDOS, v. 9, n. 21, p.31-56, 2017.

DA SILVA, Juliano Gonçalves; SARMIENTO, Érica. História, ficção e cinema: distopias sobre a personagem indígena argentina. **Revista TransVersos**, n. 9, p. 166-187, 2017.

DE MENDONÇA, Fernando; IKEDA, Marcelo Gil. Observando o Silêncio do Mundo: A trilogia de Lisandro Alonso. **Lumina**, v. 8, n. 1, 2014.

DILLON, Alfredo. **Lisandro Alonso**: un cine descriptivo. Palabras, n. 1, p.10-25, 2017.

FERRER, Aldo. La construcción del Estado neoliberal en la Argentina. **Revista de trabajo**, v.8, n.10, p.96-106, 2012.

FLANAGAN, Matthew. **'Slow Cinema'**: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film. 2012.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.

LAGNY, Michelle. **O cinema como fonte de História**. In: NOVOA, Jorge (Org.) Cinematógrafo. São Paulo: UNESP, 2009, p. 99- 132.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: LE GOFF, Jacques. História e Memória. 5 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 419-476.

MARTINS, Carlos Gilberto de Sousa. **O Neoliberalismo na Argentina (1976-2007)**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2019, p.270.

MOLFETTA, Andrea. Texto e contexto no Novo Cinema Argentino dos anos 90. **Revista ECO-Pós**, v. 11, n. 2, 2008.

MOREIRA, Luiz Felipe Viel; QUINTEROS, Marcela Cristina; SILVA, André Luiz Reis da. **As relações internacionais da América Latina**. Petrópolis: Vozes, 2010.

MUNOZ FERNANDEZ, H. **El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso**. Laocoonte: revista de estética y teoría de las artes, p.209-304, 2017.

NOLTE, Detlef. **De la larga agonía de la Argentina peronista a la reconversión menemista**. Transformaciones del sistema político argentino durante la primera presidencia de Carlos Menem. América Latina Hoy, n.12, p.31-52, 1995.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista estudos históricos**, v. 2, n. 3, p.3-15, 1989.

QUIJANO, A. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e a América Latina. In: LANDER, E. (org.) **A colonialidade do saber: eurocentrismo e Ciências Sociais**. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005.

ROMERO, Luis Alberto. História contemporânea da Argentina. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p.281.

ROUSSO, Henry. Rumo a uma globalização da memória. **História Revista**, Goiânia, v. 19, n. 1, jan./abr. p.265-279, 2014.

SANTORO, Maurício. A crise de 2001 e a política externa argentina. **Revista Estudos Políticos**, v. 8, n. 15, p. 81-93, 2017.

Filmografia

Los Muertos. Direção: Lisandro Alonso. Buenos Aires: 4L, Fortuna Films, Slot Machine, Arte France Cinéma, Ventura Film, 2004. (78 min.).