

## Representações e leituras da Argentina nos filmes de Juan José Campanella

Breno de Souza Juz\*

Diferentemente do que acontece às produções do cinema independente, as obras de Campanella receberam cobertura, em geral, apenas dos grandes jornais, ocupando um espaço secundário nos debates da revista *El Amante* – mais importante periódico de cinema dedica-se principalmente a produção argentina independente – e mencionado nos estudos sobre cinema argentino, na maior parte dos casos apenas quando estes abordam questões relativas à produção industrial e aos resultados de bilheteria.<sup>1</sup>

Enquanto nos estudos internacionais que consultamos, no caso, publicações americanas e brasileiras, a menção aos filmes de Campanella acaba por incluir suas obras dentro da nova produção argentina, não necessariamente citam o nome *nuevo cine argentino*, em alguns aparecendo o termo “nova onda”. Desta forma, não realizam a distinção de que o termo é empregado na Argentina estritamente para se referir às produções independentes. Em certos casos, se estabelece a distinção, assinalando as obras de Campanella como filmes de um “autor industrial”.<sup>2</sup> Um dos motivos da constante menção à obra de Campanella, principalmente em estudos fora da Argentina, é a circulação de seus filmes, dentro da produção cinematográfica argentina recente. Seus filmes são as obras de mais fácil acesso – se compararmos a maior parte da

---

\* Mestre em História Cultural pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP.

<sup>1</sup> Duas exceções são o capítulo que investiga as mudanças no mundo do trabalho em *O mesmo amor, a mesma chuva* no livro escrito por Santiago Druetta e o estudo da crítica literária *Gabriela Copertari* que dedica um capítulo à análise de *O filho da noiva*. O silêncio que mais chama atenção em relação aos filmes de Campanella encontra-se no livro de Joanna Page sobre capitalismo e crise no cinema argentino contemporâneo, nele a autora realiza somente duas rápidas menções a *O filho da noiva*, ao comentar produções argentinas que tiveram ampla distribuição internacional, e em seguida, destaca que mesmo essas obras dependem de subsídios. Apesar de realizar uma ampla análise dos principais filmes, tanto do cinema independente quanto do cinema “industrial”, que mostram a relação entre capitalismo e crise na Argentina, elemento que se faz profundamente presente ao menos em *O filho da noiva* e *Clube da Lua*. Cf. DRUETTA, Santiago et alii. *A luz del trabajo: las representaciones de lo laboral en el cine argentino de los '90*. Córdoba: Comunic-arte, 2005, p. 137-149. COPERTARI, Gabriela. *Desintegración y Justicia en el cine argentino contemporáneo*. Woodbridge, UK: Tamesis, 2009, p.95-114. PAGE, Joanna. *Crisis and capitalism in contemporary argentina cinema*. Durham: Duke University Press, 2009, p.12-13.

<sup>2</sup> A definição de “autores industriais” é proposta por Horacio Bernardes, Diego Lerer e Sergio Wolf, acerca de diretores que trabalham com uma estrutura narrativa clássica e com o cinema de gênero, e buscam inserir-se dentro de um modelo de cinema industrial, mas, ao mesmo tempo, desenvolvem em suas obras um olhar pessoal. Entre os diretores classificados desta forma, os autores citam Marcelo Piñeyro, Fabián Bielinsky, Juan José Campanella, Lucho Bender, Daniel Burman, Eduardo Milewicz e Fernando Spiner. BERNARDES, H.; LERER, D.; WOLF, S. “De la industria al cine independiente: ¿hay ‘autores industriales’?” em BERNARDES, Horacio et alii. *Obra citada*, p.119-132.

produção argentina contemporânea. O lugar de destaque que Campanella ocupa junto aos jornais e ao público se deve a dois fatores em particular. O uso de um modelo narrativo que dialoga com o a matriz hollywoodiana, mas que também mantém vínculos com a tradição do melodrama argentino. E, em segundo lugar, o uso que faz da situação política e social argentina como pano de fundo para suas histórias. Elemento que somado ao uso do gênero melodramático cria uma relação alegórica, ao estabelecer por meio de um espelhamento entre a vida dos personagens e a situação moral e social da classe média argentina. Exibindo uma representação da Argentina que aos olhos da crítica e do público é vista como um retrato do país, questão que pretendemos problematizar.

### **O mesmo amor, a mesma chuva / *El mismo amor, la misma lluvia* (1999)**

Quando retornou à Argentina, umas das transformações que mais chamou a atenção de Campanella foram os efeitos negativos da década de 1990 à classe média, historicamente o maior setor social do país. *O mesmo amor, a mesma chuva*, uma comédia romântica, mostra a queda moral de um indivíduo de classe média, o escritor de contos e jornalista Jorge Pellegrini (Ricardo Darín), anti-herói que protagoniza o filme, ao longo da década de 1980 e 1990. O eixo da história é a história de amor de Jorge com Laura Ramalo (Soledad Villamil), garçonne, aspirante a atriz e, posteriormente, artista plástica. Enquanto vemos as transformações ocorridas na vida dos personagens, que incluem os amigos e colegas de trabalho de Jorge e Laura acompanhamos as mudanças ocorridas na Argentina da ditadura militar até os anos 1990, sob o neoliberalismo de Carlos Saul Menem.

Enquanto a história de amor entre Jorge e Laura desenvolve-se pelas ruas e restaurantes de Buenos Aires ou em espaços residenciais, o principal espaço coletivo da história é a redação da revista *Cosas*, na qual trabalha Jorge.<sup>3</sup> Espaço de ação a partir do qual o diretor mostra as transformações ocorridas na Argentina, que funcionam como referentes temporais que marcam a mudança dos personagens e o declínio moral de Jorge: o fim da ditadura, a guerra das Malvinas, a vitória de Alfonsín, a posse de

---

<sup>3</sup> O nome da revista é visto reproduzido repetidamente na parede de entrada da redação e cria um efeito visual que permite ler o nome da revista como “Ascós”, como assinalou o crítico Pablo Scholz. SCHOLZ, Pablo. Lograda comedia romántica. *Clarín*, Buenos Aires, 16 set. 1999.

Menem. Mencionaremos alguns momentos do filme, de forma a evidenciar como a obra aborda e representa estes episódios da história argentina.<sup>4</sup>

Entre os personagens secundários que trabalham na *Cosas*, temos o justicialista Roberto (Eduardo Blanco), secretário de redação, que com o fim da ditadura torna-se chefe de redação; Antonio Márquez (Ulises Dumont), jornalista político da revista, compõe a oposição política a Roberto, por ser partidário da União Cívica Radical, contudo ambos são amigos; Micky (Rodrigo De la Serna), jovem jornalista que chega ao posto de subdiretor, transforma-se com a ascensão, de um rapaz que respeita os colegas a um chefe arrogante; por fim, Mastronardi, ex-jornalista da revista, exilado político nos primeiros anos da ditadura, ao retornar ao país tenta retomar seu trabalho, todavia, Roberto não o contrata argumentando apesar de a situação política ter se flexibilizado, “as listas seguem”, Mastronardi, acaba morrendo em sua casa sobre seu instrumento de trabalho (a máquina de escrever) e, posteriormente, com o fim da ditadura é homenageado pela revista.

O filme começa com Jorge Pellegrini, protagonista e narrador do filme, nos anos 1990 junto a seus amigos, comentando sobre a idéia que teve para um conto – seqüência que será também o final do filme. O conto mencionado pelo protagonista é o próprio filme que relata a vida de Jorge ao longo de duas décadas. O personagem se apresenta, enquanto a câmera passeia por seu apartamento, vemos uma imagem de Julio Cortázar, e em seguida, Jorge à máquina de escrever enquanto sua voz em *off* questiona sobre as formas narrativas

- Dejemos que los genios jueguen con las formas, yo, bueno, yo soy yo, Jorge Pellegrini, revelación de la literatura argentina en 74. Premio America en 75, que me gasté en viaje a Europa en el 76. Tres meses después, Europa bárbara, Argentina en la lona y yo en la Argentina. ¿Qué hacer con tanto talento, poca salida, y menos entradas? Seguir escribiendo, donde sea. Esta revista se llama “Cosas”.

---

<sup>4</sup> O espaço concedido por Campanella ao contexto político argentino em sua comédia romântica é tão grande que o crítico Gustavo Noriega reprova o diretor: “Campanella ha olvidado la lección número uno del cine de Hollywood: cuando se cuenta el romance de Jorge e Laura, nada es más importante que Jorge y Laura. Y muchísimo menos Galtieri, Alfonsín y Menem”. NORIEGA, Gustavo. A mitad de camino. *El Amante*. Buenos Aires: Tatanka, ano 8, n°91, p.23, outubro 1999.

A apresentação que o personagem faz de si expõe sua trajetória no campo literário e a situação do país “Argentina en la lona”, a qual afeta sua prática literária, mas não o impede de seguir escrevendo, na busca por uma elevação na realização da sua arte, o que evidencia uma dignidade inicial do personagem ao persistir apesar das circunstâncias.

Em seguida, vemos o personagem na redação da revista, e somos assim apresentados aos personagens secundários: Roberto, Antonio Marquez, Micky, Mastronardi e Leti, garota que Jorge convida para ir a uma sessão de cineclube, aonde é apresentado um curta-metragem *Tormentos Aislados* baseado no conto “Despojos”, escrito por Jorge. A adaptação é considerada um fiasco pelo protagonista, contudo, durante a exibição do filme ele conhecerá Laura, atriz do curta. Este episódio marca o início da história de amor que é o eixo do filme. Estamos, então, no ano de 1980.

No segundo encontro de Jorge e Laura, o casal encontra-se num bar que é surpreendido por uma batida policial, Laura está sem documentos e é presa, Jorge tenta ajudá-la e acaba preso também. Na prisão, Jorge mostra-se inquieto, um rapaz comenta para que não se preocupe, pois como foi fichado não corre perigo, o problema é quando não tiram as digitais. O filme alude dessa maneira aos desaparecidos, pessoas assassinadas pela ditadura militar.

Salto temporal, 1982. Vemos a redação da revista *Cosas*, uma bandeira da Argentina pende sobre a entrada<sup>5</sup>, os funcionários diante de TV, o ditador Leopoldo Galtieri faz um pronunciamento, a voz em *off* de Jorge anuncia,

Y volvió la fiebre del importado. Esta vez, causava furor la confección inglesa de un ejército de primera calidad. El gobierno, ebrio de orgullo por su éxito nacional decidió ampliar sus horizontes y nuestra capacidad de asombro.

Simultaneamente à fala de Jorge: um plano frontal da TV, uma garrafa de vinho é colocada à esquerda da TV, plano com o rosto de Jorge perplexo, plano em close da TV, de modo que o rosto de Galtieri fique distorcido pelo grosso vidro da garrafa, enquanto o general diz “Al gran pueblo Argentin, ¡salud!”, reiterando imagneticamente a ebriedade do governo. O jornalista de assuntos políticos Márquez

---

<sup>5</sup> Inicialmente, esta única bandeira se faz presente na redação, após o início da guerra, dezenas de bandeiras tomaram conta da redação da revista.

pronuncia satiricamente, “Parto a Cancillería, no quiero perderme esta jornada de gloria, la arrogancia británica postrada ante el alcoholismo criollo”. A guerra das Malvinas é dessa forma apresentada como um acontecimento resultante da embriaguez nacionalista do governo, que assombrou a população, que apenas assiste com espanto o que passa. Como reiteradamente assinalou Beatriz Sarlo, é consenso na memória da sociedade argentina que a culpa pelas Malvinas é dos militares, todavia, algo que não costuma ser lembrado, é o fato de que grande parte da população apoiou, num nacionalismo recém-descoberto, essa aventura da ditadura militar.<sup>6</sup>

No plano do romance, Jorge trai Laura, ao dormir com Carola. Com o fracasso da guerra, o retorno à democracia. Vemos Jorge na redação da revista, o ano é 1983, Márquez aparece cantarolando “*¡Adelante, radicales! ¡Adelante sin cesar!*”, a marcha da União Cívica Radical (UCR). Entrega lenços ao justicialista Roberto para que ele distribua entre o pessoal da unidade básica, e recebe como resposta que eles, os radicais, desfrutem cada momento, porque com “la garcada” que irão fazer, na próxima os justicialistas voltarão ao governo. Então, a voz em off do protagonista assevera, enquanto vários planos dele à máquina de escrever evidencia a passagem do tempo,

Y se vino la democracia, nomás. Una democracia joven, una democracia linda, virgen. Y, si es joven, linda y virgen con nosotros, mejor que se cuide.

---

<sup>6</sup> “Para a ditadura militar, a aventura nas Malvinas foi uma ocasião para tentar construir uma unidade nacional indispensável à sobrevivência política de seu regime. Enquanto no teatro da Argentina continental, durante os meses de guerra, esse objetivo foi parcialmente alcançado, na medida em que milhões de pessoas encontraram, num patriotismo recém-descoberto no dia 2 de abril, um ponto de identidade que, como tantas outras coisas, a própria ditadura havia corroído”. SARLO, Beatriz. “Não esquecer a Guerra das Malvinas” em *Paisagens Imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: EDUSP, 2005, p.47. “De um modo mais terrível, já que houve centenas de mortos, a Guerra das Malvinas também levou o povo às ruas e provocou, durante algumas semanas, um estado de exaltação coletiva que se parecia bastante com a celebração de uma vitória popular quando, na realidade, tratava-se de uma cumplicidade sinistra e definitiva. (...). Dezenas de milhares de argentinos, os olhos cobertos pela bandeira nacional, amordaçados pela bandeira da pátria, aglomeravam-se diante do balcão do qual o ditador Leopoldo Galtieri anunciava os avanços bélicos dos combatentes. Os argentinos têm muita dificuldade em reconhecer a existência miserável dos veteranos das Malvinas, e por isso é necessário examinar as recordações, particularmente nebulosas, da embriaguez patriótica vivida em abril de 1982. Não se pode olhar para os veteranos, vítimas vivas da ditadura, sem deixar de lembrar que em todas as praças do país pretendeu-se acreditar que eles seriam os heróis de um processo de liberação territorial. Elas, as vítimas, pelo fato de continuarem vivas, são as provas materiais de um ato de irresponsabilidade coletiva que procurou apoio no impulso cego do nacionalismo”. SARLO, Beatriz. “Mundiais de futebol” em *Tempo presente*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p.122-123. A Guerra das Malvinas é um acontecimento bastante traumático para os argentinos, percebe-se isso no número pequeno de filmes de ficção que abordam o assunto, podemos citar entre eles *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamín, 1984), *El visitante* (Javier Olivera, 1999), *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005) e *Palabra por palabra* (Edgardo Cabeza, 2008).

Fue una época de mucha pasión, de gran alegría. Yo me enterre en mi trabajo, durante dos años cumplí con una vieja meta. En junio del 85, lo superé a Dostoievski en paginas escritas. Pero había un cuento que no se dejaba escribir. [MASTRONARDI, aparece datilografado no alto da folha de papel] Le faltaba algo, um hilo conductor, una imagen.

Quando Jorge pronuncia “una imagen”, um plano com desenhos do obelisco de Buenos Aires, representando o ressurgimento da Argentina. Os desenhos são de Sebastián Mastronardi, filho do jornalista Mastronardi, homenageado por ser um “lutador durante a ditadura”. Sebastián declara emocionadamente que era muito jovem quando seu pai morreu, mas que sua mãe lhe contou como todos o apoiaram durante a ditadura, ao mesmo tempo, vemos então planos com os rostos de Jorge e Roberto, ambos mostram-se atormentados pela culpa, pois não ajudaram Mastronardi quando este lhes pediu auxílio para retomar seu trabalho.

O retorno à democracia é mostrado como um momento de mudança e tentativa de acerto de contas com a memória da ditadura. A revista homenageia Mastronardi, pois, de acordo com Roberto, ficou como uma espécie de símbolo da ditadura, e simultaneamente realiza uma reforma em sua estrutura, para dissociar-se de tal imagem. A revista terá uma nova sessão dedicada a temas que atraíam público jovem, que para Roberto resume-se a “rock”. Micky será promovido e cuidará desta nova sessão. Roberto comunica a Jorge que o protagonista será o novo crítico de cinema e teatro da revista, pois com a mudança o periódico não publicará mais contos. Jorge enfurece-se, pede demissão e dedica-se então a seus contos, finalmente consegue escrever o conto sobre Mastronardi. Empenha, então, as energias e todo o dinheiro que tem para realizar a montagem da peça “Allá en el cielo”, baseado em seu conto sobre Mastronardi. Sua tentativa de acertar as contas com o passado. A peça é um fracasso. Laura aparece para assistir a peça, que não é apresentada, por falta de público mínimo. Jorge a vê na platéia e briga com os outros produtores para que haja função. Ela espera à porta do teatro para falar com ele, que não aparece. Ao ir embora, escuta alguém chamando por ele na porta lateral, e entende que ele não quer falar com ela e vai embora triste. Há, então, uma seqüência, no planetário, aonde Jorge sonha com Mastronardi, este pede ao amigo que cuide de seu filho.

Avanço no tempo, o ano é 1987, sua função na narrativa é unicamente desenvolver a trama amorosa do filme. Jorge está com uma nova namorada e almoça

com Roberto e Marita, amiga de Laura que conheceu Roberto quando Jorge e Laura namoravam. Após o fracasso de sua peça, o protagonista aceitou o emprego de crítico de teatro e cinema na revista. Roberto e Marita anunciam que vão se casar, Marita comenta que Laura também se casará. Jorge fica incomodado, e em seguida, vemos uma seqüência na qual ele segue Laura e finge encontrar-se por acaso com ela. Conversam, e Jorge tenta sem sucesso recuperar a relação com Laura.

Novo corte temporal, imagens televisivas de um pronunciamento de Alfonsín, o ano é 1988, e o presidente diz “No creo que sean productores agropecuarios los que tienen este comportamiento, son los que muertos de miedo se han quedado en silencio cuando acá vinieron a hablar en representación de la dictadura”.<sup>7</sup> Vemos então um plano Márquez ao fundo profere apoio ao governo, “sí, señor” e Roberto em primeiro plano mostra sua discordância. Novas imagens na TV concedem a falsa impressão de continuidade, escutamos “¡Viva la patria! ¡Viva el doctor Carlos Saul Menem!” e imagens exibem a posse de Menem, é o ano de 1989.

O filme avança então para os anos 1990, enquanto até então os letreiros identificavam precisamente o ano, agora aparece somente “los 90”. Jorge está sentado em um café, seu rosto exibe um olhar vazio e indiferente, assinalando seu cinismo, encontra-se com Manlio, diretor que realizou o curta-metragem baseado no conto de Jorge, em 1980. Este agora é o diretor da peça sobre a qual Jorge deve fazer uma crítica para Cosas. O jornalista diz que não vai publicar a crítica, por que não gostou da peça, achou demasiado “infantil” e “pretensiosa”. Porém, comenta que pode ajudar e escrever uma boa crítica se Manlio lhe pagar 500 dólares. O caráter do protagonista alude ao estado do país nos anos 1990. Tal como o país, Jorge tornou-se corrupto. O jornalista, durante o casamento de Márquez e Leti, recebe um telefonema de Manlio, combinam se encontrar para realização do pagamento. O protagonista chega ao local combinado e depara-se com Laura, considera uma coincidência, e descobre que ela é uma das produtoras da peça, Laura demonstra-se decepcionada com a atitude de Jorge Pellegrini. Desorientado, ele rejeita o dinheiro e diz que ajudará a peça assim mesmo.

---

<sup>7</sup> Este pronunciamento de Alfonsín foi realizado na abertura da exposição rural de 1988, em momento de grande tensão entre governo e produtores agropecuários ligados à *Sociedad Rural* e outras similares devido ao “Plano Primavera”, criado na tentativa de recuperação econômica que tentou deter a inflação por meio do controle de preços, tarifas públicas e congelamento dos salários estatais.

Na seqüência seguinte, voltamos para a redação da revista. Márquez está com sua filha recém-nascida, apresentando-a aos colegas. Aparece Micky, agora subdiretor, completamente transformado, nas roupas, no gestual e forma de falar, o jovem que era um respeitoso aprendiz na revista tornou-se um arrogante chefe. O subdiretor informa Márquez que o artigo relativo ao plano econômico não será publicado, pois precisa de espaço para a notícia sobre a relação entre um senador e uma vedete, a qual deve ser escrita por Márquez. Este responde “Yo soy editorialista político, y esto es chisme, pachanga, cotilleo, farándulo”, o subdiretor rebate autoritariamente “Que yo sepa, Perales es senador, lo que es un senador es política, no es chisme, ni farándula. Tres paginas, y es tapa”. O velho jornalista recusa-se a escrever sobre fofocas e entra em conflito com Micky, que lhe diz, “¿Qué le importa a la gente lo que hace un senador en el Congreso?”. E acusa Márquez de ter um ataque de dignidade. Este responde que a dignidade não vem por ataque, ou se tem ou não se tem. Márquez é demitido e encara os colegas dizendo: “¿No les da vergüenza?”.

O conflito entre Micky e Márquez funciona narrativamente para a retomada de consciência por parte do protagonista. O episódio deixa Sebastián, filho de Mastronardi, desiludido, o garoto se dá conta de que assim como nada fizeram para ajudar Márquez, os colegas não apoiaram seu pai. Ele queima textos de Jorge e os seus próprios desenhos e o protagonista conversa com o jovem, admite que não fizeram por Mastronardi e tenta argumentar que era uma época muito difícil. Sebastián diz “Al final, como se sufrieron más los que quedaron vivos de los que murieron”. Jorge, então, consciente do declínio moral, tenta o suicídio. É salvo pelo colega Roberto.

Após a tentativa fracassada de suicídio ocorre uma festa em homenagem a Márquez, aonde os colegas anunciam que os doze empregados restantes da revista irão fazer uma “vaquinha” para ajudar o velho jornalista, enquanto ele não conseguir trabalho. Na festa Jorge encontra Laura, descobre-se, que a idéia de dar apoio financeiro à Márquez partiu de Jorge, fato que redime o protagonista. Recuperada sua dignidade, Jorge reaproxima-se de Laura. Na conversa final entre Jorge e Laura, o protagonista confessa seu fracasso ao dizer “Yo siempre pense que lo que tocara, se iba a convertir en oro. Mira vos. Todo lo que toco se convierte en mierda”. Laura responde: “No está mal, para empezar”. Sua atitude ao apoiar Márquez, sinaliza a possibilidade de um recomeço e anuncia uma promessa de futuro. Então, repete-se a seqüência inicial, do



jornalista junto aos amigos debaixo de chuva, comentando sobre a idéia que teve para um conto, “es un épico, comienza hace unos años, como en los 80”.

Desta forma, o filme estabelece a chance de esperança no futuro, apesar do declínio vivido pelo protagonista – de escritor idealista nos anos 1970 a crítico corrupto – e pelo país ao longo dessas duas décadas. Apesar da história se concentrar em um único indivíduo, podemos considerar que seus colegas de trabalho constituem o universo familiar de Jorge, que permite sua redenção e o reestabelecimento de um mundo ordenado, apesar da decadência pela qual passou e a desordem neoliberal que toma conta do país.

### **O filho da noiva / *El hijo de la novia* (2001)**

Esta obra de Campanella, conta a história de Rafael Belvedere (Ricardo Darín), homem de classe média de 40 anos, divorciado e sem ideais, que trabalha administrando o restaurante que herdou dos pais, deixando sua família (pais, filha e namorada) em segundo plano. O começo do filme apresenta os personagens e mostra a situação de queda na qual se encontra Rafael, seu restaurante está à beira da falência e sua relação familiar extremamente deteriorada. Sua mãe, Norma (Norma Aleandro), sofre de mal de Alzheimer e está internada em um asilo há alguns anos, Antonio/Nino (Héctor Alterio), pai de Rafael, a visita todos os dias, diferentemente do filho que pouco a vê. Logo no começo do filme, Nino visita Rafael e o convence a ir visitar Norma, relembra-o que faz um ano que ele não a encontra, o protagonista diz que não faz tanto tempo, e seu pai lhe lembra que a última vez que a visitou foi em seu aniversário há exatamente um ano.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Os atores Hector Alterio e Norma Aleandro já haviam trabalhado três vezes juntos – em *Los siete locos* (Leopoldo Torre Nilsson, 1973), *La Tregua* (Sergio Renán, 1974) e *História Oficial* (Luis Puenzo, 1985) – sendo que no filme de Puenzo eles também desempenhavam o papel de marido e mulher. É curioso que o filme de Campanella traga novamente o casal de *História Oficial*, agora num contexto pós-menemismo, e a atriz que antes interpretava o papel de uma professora de história que descobria que a filha era uma criança seqüestrada pela ditadura, filha de militantes políticos, presos e assassinados pelo regime militar, seja agora uma mulher que sofre de Alzheimer. Essa leitura de Norma como a Argentina sem memória sobre as atrocidades da ditadura não parece ser sugerida explicitamente pela obra de Campanella, algo que pode ser visto sobre o silêncio em torno desta questão existente na bibliografia e em críticas, apesar do fato do casal de atores ser emblemático na história do cinema argentino, e de que não se deveria menosprezar tal escolha do diretor para seu filme. O único estudo que comenta sobre tal assunto é a obra de Graciela Copertari, apesar da autora não se referir ao famoso filme de Puenzo, ela argumenta que o filme de Campanella permite ler Norma como uma metáfora da Argentina, a mãe-pátria, não só como símbolo de uma Argentina de uma idade de ouro que desapareceu ou está agonizante (“muerta em vida”), mas como a construção deliberada de uma Argentina sem memória. COPERTARI, Gabriela. *Desintegración y Justicia en el cine argentino contemporáneo*. Woodbridge, UK: Tamesis, 2009, p.111.

Há um motivo para Rafael evitar encontrar sua mãe, ele sente culpa, pouco antes dela adoecer, mãe e filho tiveram uma exasperada briga, porque ela queria que ele fosse advogado e ele decidiu largar a faculdade. E com a doença, Rafael não pode se desculpar com a mãe e mostrar que apesar de não ter sido advogado tinha conseguido algumas vitórias no restaurante. Todavia, com o fracasso ressurgindo, não só nos negócios, mas também no âmbito doméstico, o divórcio, a filha com quem mal se relaciona e prefere ficar com a mãe mesmo nas quintas-feiras, dia em que deve passar com o pai, Rafael volta sente que ter se mostrado um inútil, tal como sua mãe temia que acontecesse caso ele não se formasse advogado. No momento em que Rafael e Nino vão para o asilo, o pai confessa ao filho o amor que sempre teve e continua a ter pela esposa, diz ter realizados todas suas vontades, menos uma: casar-se na Igreja. O motivo é que Nino era um ateu socialista, e Norma em respeito a seus ideais, renunciou em amor ao marido, ao seu sonho de moça de bairro de se casar na Igreja. Rafael considera um delírio do pai, dado a doença de Norma, mas Nino insiste que foi a única coisa que não fez por ela, e devido a sua maturidade, gostaria de poder realizar este antigo desejo da esposa e lhe proporciona esta alegria antes de morrerem.

Desta forma, o filme apresenta seus personagens e o estado em que se encontra a vida de Rafael. A mudança na história acontece no momento em que Rafael sofre um infarto, a consciência de mortalidade propiciada pela situação de quase morte, faz o personagem repensar sua vida. A cena de Rafael caído após o ataque cardíaco é reveladora, o plano compreende um *close* do rosto do personagem sobre uma antiga foto de sua família, que ele havia recente encontrado, da foto sobre a qual seu rosto jaz vemos apenas sua mãe Norma.

Após o infarto, Rafael decide ajudar o pai e apoiá-lo na realização do casamento. Opta também por vender o restaurante e dedicar-se mais à sua filha Vicky (Gimena Nóbile). E depois de terminar com sua namorada, Naty (Natalia Verbeke), se dá conta que ela é sua grande paixão e acaba reconquistando-a ao fazer uma declaração de amor pelo interfone, após ser barrado pelo segurança do prédio aonde ela vive.

Então, Rafael e Nino iniciam os preparativos do casamento, ao falar com o padre, são informados de que dependerão da decisão do Conselho de Direito Canônico, já que a noiva sofre de Alzheimer. Ante a falta de discernimento em que se encontra Norma, do ponto de vista médico, o Direito Canônico, nega a realização por parte da

Igreja do casamento entre Nino e Norma. Rafael então encena a cerimônia tendo como padre, Juan Carlos (Eduardo Blanco), seu amigo de infância, com quem perdeu contato há mais de duas décadas e que recentemente reencontrou Rafael. Juan Carlos trabalha como ator, na verdade como figurante, ao encenar a cerimônia de casamento, Rafael concede ao pai a chance de realizar o sonho de Norma e ao amigo a possibilidade de interpretar seu mais importante personagem. A atitude do protagonista evidencia a valorização do sentimento e do sonho perante os obstáculos e limitações da racionalidade material que rege a realidade.

A cerimônia simulada evidencia a reconstrução de uma identidade argentina popular, no pastiche cômico do melodrama de Campanella. Como demonstra Gabriela Copertari, o discurso do “padre” Juan Carlos ao casar Norma e Nino é um pastiche do Gênesis bíblico e do *Martín Fierro*, de José Hernández, a “Bíblia *criolla*”.<sup>9</sup> Citamos a fala de Juan Carlos:

En el principio Dios creó los cielos y la tierra y tinieblas cubrían la superficie del abismo, eh, superficie del abismo. Mientras el espíritu de Dios aleteaba, aleteaba sobre la superficie de las aguas, dijo Dios: haya luz. Y hubo luz. Vio Dios esa luz, estaba bien, le pareció. Y separó entonces Dios la luz de las tinieblas, ¿verdad? Llamó Dios luz a la luz, día, y a las tinieblas llamó noche. Y atardeció y amaneció el día [. . .] así podríamos seguir por los siglos de los siglos [. . .]. El señor, que observa todas nuestras acciones y pensamientos, nos permite hoy celebrar el matrimonio de Norma y Antonio. El señor quiso que todas sus criaturas tuvieran una razón de ser, un sentido. *Dios formó lindas las flores, delicadas como son, les dio toda perfección y cuanto él era capaz, pero al hombre le dio más cuando le dio el corazón. Le dio claridad a la luz, juerza en su carrera al viento, le dio vida y movimiento dende el águila al gusano, pero más le dio al cristiano, al darle el entendimiento.* (grifo meu)

A justaposição entre a Bíblia e a obra de Hernández, tem como objetivo reinscrever a noção de discernimento no mundo dos afetos, no universo melodramático que Campanella constrói. Em oposição à lei da Igreja, que por meio do Direito Canônico vincula discernimento à razão, o filme ressignifica tal noção no segundo

---

<sup>9</sup> COPERTARI, Gabriela. *Obra citada*, p.105.

trecho da fala de Juan Carlos, ao relacionar coração a entedimento, como argumenta Copertari.<sup>10</sup>

Realizado o casamento, a festa é feita no estabelecimento recém adquirido por Rafael localizado na esquina próxima ao seu antigo restaurante. Seu novo negócio é um restaurante de bairro, mais simples que o antigo, Rafael reinicia sua vida com seu próprio negócio, criando tal como seus pais o seu restaurante familiar e termina o filme tendo recuperado a estabilidade financeira e das relações familiares. A cena final mostra Nino, Rafael e Norma, na frente do novo restaurante do filho, posando para uma foto familiar, a qual constitui um paralelo ao retrato de família de quando Rafael era criança e que é visto no começo do filme e na cena do infarto de Rafael. O recomeço exibido pelo protagonista funciona como metáfora para o país, o retorno aos valores tradicionais locais, como possibilidade de recuperar o passado perdido e garantir um futuro de felicidade.

A família constitui em *O filho da noiva* o lugar de refundação, como se o tempo não tivesse transcorrido, de modo que se possa recuperar uma Argentina que desapareceu simbolizada no sorriso de Norma, de acordo com Copertari.<sup>11</sup> Esta recuperação impossível é realizada pelo filme, através da anulação imaginária da história, que pode ser vista, por exemplo, no começo do filme, na seqüência em que Rafael conversa com o representante dos investidores italianos interessados em comprar seu restaurante. Para convencer Belvedere da necessidade em vender seu negócio, o advogado lembra-o das dificuldades financeiras e da crise econômica que assola o país, e recebe como resposta de Rafael:

- ¿Cómo “esta” crisis? ¿Cuándo no hubo crisis acá? Quiero decir, si no hay inflación hay recesión, y si no hay recesión hay inflación, si no es el Fondo Monetario es el Frente Popular, la cuestión es que si no es en el frente es en el fondo pero siempre alguna mancha de humedad en esta casa hay.

A fala de Rafael *des-historiciza* a situação sócio-econômica do país, ao naturalizar o estado de crise como algo constante na história argentina. Como sugere Copertari, a fala de Rafael evidencia seu movimento de ahistoricização, ao mencionar

---

<sup>10</sup> COPERTARI, Gabriela. *Obra citada*, p.106.

<sup>11</sup> COPERTARI, Gabriela. *Obra citada*, p.110-111.

*Frente Popular*, nunca houve um movimento político chamado Frente Popular. A dicotomia que estabelece ao mencionar “Frente Popular” e “Fundo Monetário” enuncia os dois “agentes” que sempre desestabilizam o país, “frente popular” como símbolo daqueles que “lutam por um mundo melhor” e “fundo monetário” como símbolo do capital transnacional. Em face dessas duas ameaças, o filme de Campanella aponta como solução, a família e o retorno a um restaurante de bairro, retomando o ponto inicial do filme quando Rafael era criança e seus pais mantinham seu restaurante, e tendo o sorriso de Norma como símbolo do passado de ouro que pode ser recuperado por meio da integração familiar.

### **Nostalgia e Pedagogia da Nação**

A obra de Campanella, por meio de filmes ficcionais com histórias de amor e relatos familiares, narra, portanto, a história recente da Argentina. Se em *O mesmo amor, a mesma chuva* o diretor aborda as transformações vividas pelo país entre 1980-1999, *O filho da noiva* pensa o estado do país envolto pelo projeto neoliberal e *Clube da Lua* assinala as conseqüências desse projeto com a agudização da crise financeira e do empobrecimento do país entre 2001-2002.

Em termos de estilo e temas Campanella pode ser vinculado à narrativa da tradição da “comédia dramática costumbrista e sentimental de acento italiano cujos protagonistas são portenhos de classe média e meia-idade que aspiram a representar arquétipos *criollos*”.<sup>12</sup> Características que fazem Quintín relacionar o cinema de Campanella com o de Eliseo Subiela. Todavia, o crítico considera que apesar dessas semelhanças há uma diferença extra-fílmica: no começo dos anos 1990 os únicos filmes dos quais um crítico podia se ocupar seriamente, mesmo que para falar mal, eram aqueles feitos cineastas veteranos que representam a hierarquia mais alta do cinema argentino, no caso eram Aristarain, Subiela, Pino Solanas, Leonardo Favio, María Luisa Bemberg ou Luis Puenzo; já em início do século XXI, o panorama apresentado pelo cinema argentino é muito mais heterogêneo.

Quintín estabelece o paralelismo entre a obra de Campanella e Subiela na intenção de mostrar que o cinema “industrial” argentina, mantém algumas continuidades em relação ao cinema que o precedeu, diferentemente da produção

---

<sup>12</sup> QUINTÍN. “De una generación a otra: ¿hay una línea divisoria?” em BERNARDES, Horacio et alii. *Obra citada*, p.111.

independente, que são considerados sem vínculos com a geração anterior e dotados de uma originalidade.<sup>13</sup> Como mostramos anteriormente, mesmo que não seja intencional, existem laços, temáticos e estéticos entre a obra de Trapero, Martel e Caetano, com o cinema argentino dos anos 1960, tanto pela proposta de um cinema moderno, com uma estética nova, como pelos temas tratados, ambas as gerações deram espaço para a representação de segmentos marginalizados.<sup>14</sup>

De fato, encontramos semelhanças, entre o cinema de Subiela e Campanella, na utilização de personagens de classe média que são apresentados como arquétipos da sociedade argentina, e funcionam como alegorias dela. Cabe ressaltar, porém, que enquanto o drama existencial em Subiela utiliza de uma narrativa que tendem ao “realismo fantástico”, Campanella situa-se na tradição narrativa do melodrama, permeado por situações cômicas, que mais atrativa para o público e apesar de criar um relato da argentividade não o faz de forma pretenciosa como no cinema de Subiela.

Os filmes de Campanella aqui analisados retomam o “modelo de integração familiar”, elaborado pelo cinema argentino dos anos 1940-1950, proposto por Mario Berardi, pesquisador da história do cinema argentino. O autor assevera que este modelo

---

<sup>13</sup> “las alegorías han desaparecido también, lo que desmarca a la nueva generación de cualquier influencia Del cine de Solanas, el referente internacional más importante del cine argentino hasta comienzos de los años noventa. Este alejamiento tiene una importante consecuencia en lo narrativo: los personajes dejaron de representar conjuntos o categorías para hacerse singulares en algunos casos (Trapero, Martel, Alonso) o vacíos (Rejtman, Villegas, Carri) em lugar de artistas, militantes, profesionales o repesores”. QUINTÍN. “De una generación a otra: ¿hay una línea divisoria?” em BERNARDES, Horacio et alii. *Obra citada*, p.113.

<sup>14</sup> Essa relação foi proposta pelo pesquisador Emilio Bernini, que sugere que o *nuevo cine argentino* dos 1990 conclui o projeto de cinema moderno iniciado pela geração de 1960: “El cine argentino de la última década parece asentar su actualidad en una persistencia de la idea moderna del cine y en relación de éste com la historia. Con ello legitima sus propuestas desde esa tradición cinematográfica pero, sobre todo, con ello se sitúa en una impensada línea de continuidad respecto de aquellos programas interrumpidos por motivos políticos que la generación del sesenta, el grupo de los cinco y aun las vanguardias estética y política habían iniciado hacia mediados del siglo veinte. La modernidad, que llegó al cine argentino de la mano de la nueva ola francesa, del cine de Antonioni, del de Bergman, y del neorealismo italiano, obtiene con el cine contemporáneo una conclusión tardía, aunque ahora con otros referentes cinematográficos. Las diferencias no obstante son, entre unos y otros, evidentes, especialmente porque el cine contemporáneo es irreconocible como conjunto. (...). Sin embargo, en ambos prevalece una idea del cine y una moral de la imagen en parte semejantes; así como una afirmación de la relación del cine con el presente, a la vez que una oposición al cine de las décadas anteriores. Esto ubica al cine contemporáneo en la línea de aquel proyecto moderno, cuyo término, en efecto, viene a tener lugar más de los décadas después de su interrupción brutal por parte del terrorismo de Estado de mediados de los setenta que no sólo arrasó con la política y los cuerpos. Una vez cumplidos el testimonio, la recensión, la crítica y la denuncia relativos al proceso militar en el cine de los años ochenta (Puenzo, Doria, Pereyra, Agresti, Fischerman, Solasn, Filippelli...), los cineasta actuales parecen, de modo imprevisto, haber abierto una nueva vía para un programa a medias realizado. BERNINI, Emilio. Un proyecto inconcluso... *Obra citada*. Out. 2003, p.87.

foi o modo de representação mais duradouro da história do cinema argentino, entre suas principais características destaca o otimismo sentimental, o triunfo da família e o trabalho honesto, elementos que edificam na argumentação do filme uma visão de mundo ordenada, completa e tranqüilizadora.<sup>15</sup> Uma cena emblemática da visão de trabalho das obras de Campanella que mostra também a mistura entre melodrama e comédia é o discurso de Don Aquiles à Román e Alejandro em *Clube da Lua*: “El club no se vende. Lo salvará el trabajo de gente honrada, y si no, iremos a la justicia. Y si no sirve la honradez, ni el trabajo, ni la justicia, pondremos un abogado. Vamos a trabajar.”

Nos três filmes o trabalho e a família são elementos de desenvolvimento da trama e essenciais à identidade de seus personagens, que tem como objetivo recuperar a o bem-estar e segurança do tempo passado, criando assim um otimismo sentimental em relação ao futuro, na possibilidade de retorno à estabilidade. Em oposição a esse elogio ao trabalho e a família, existe uma profunda descrença pelas instituições, que são vistas negativamente: a imprensa silenciosa durante a ditadura e, posteriormente, corrupta, dedicada a fofocas de celebridades em detrimento da política, ignorando assim seu papel perante a sociedade; a igreja que mercantilizou seus rituais, despojando-os da sua essencial espiritual, assemelhando-se mais à venda de uma mercadoria do que a realização de um ato religioso<sup>16</sup>; a burocracia municipal que prejudica um clube de bairro sem fins lucrativos e isento de impostos, por ter se esquecido de apresentar balanço do seu orçamento irrisório e o vereador/secretário municipal, membro da comunidade, mas que defende o projeto do cassino, em auxílio aos empresários que

---

<sup>15</sup> BERARDI, Mario. *La vida imaginada – vida cotidiana y cine argentino (1933-1970)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 2006, p.41-42, 111.

<sup>16</sup> Representada na seqüência em que Rafael e Nino vão à igreja acertar os preparativos para o casamento, reproduzo os diálogos entre o padre Mário, Nino e Rafael: “Padre Mario: El sacramento matrimonial, la Iglesia lo presta sin cobrar ningún tipo de honorario. Pero claro, estamos hablando de la pareja y el sacerdote solos en la sacristía, sin ningún tipo de aditamento. No es la imagen que uno tiene de una boda. Rafael: ¿Y cuánto sale la imagen que uno tiene? Mario: Bueno, hay para todos los bolsillos. Desde una cosa sencilla hasta algo más lujoso. Rafael: Nosotros queremos algo sencillo. Nino: No, no. ¿Cómo sencillo? Lujoso, lujoso. Mario: El básico por la Iglesias son 600 pesos. [começa a digitar os custos na calculadora] ¿Música grabada u órgano em vivo? Nino: El órgano grabado suena muy feo. Mario: Cuatrocientos pesos. ¿Monaguillo? Nino: ¿Cuánto sale el monaguillo? Mario: doscientos. Nino: Deme dos. Rafael (irônico):¿No quieres un coro también, papi? Nino: Ah! Mario: mil más. Rafael: Debe ser de ángeles. Mario: Todos ojos celetes. Angelicales. Nino: ¿Viene con aire acondicionado? Mario: No, pero la Iglesia es fresca. (...) Bueno, en este momento estamos en 3.700. Si a eso Le agregamos alfombra, velas, flores, y otros gastos chicos, yo después les voy a pasar un presupuesto detallado, estaríamos en el barrio de los 5.000 pesos.” CAMPANELLA, Juan José; CASTETS, Fernando. *El hijo de la novia (guión)*. Buenos Aires: del Nuevo Extremo, 2002, p.100-103.

lucraram com este projeto, ao invés de colaborar para a permanência do clube e assim defender a instituição comunitária que o clube representa.

Contudo, a nostalgia representa um sentimento fundamental nos relatos de Campanella, na representação que o cineasta realiza da situação de crise e na possibilidade de sua superação. Se em *O mesmo amor, a mesma chuva*, a nostalgia é de um país e uma sociedade que tinha ideais que foram interrompidos com o fracasso desse sonho com a ditadura militar, em *O filho da noiva* e em *Clube da Lua* existe uma nostalgia da sociedade argentina dos anos 1950, retomando o mito argentino de passado glorioso. A nostalgia perpassa as três obras e se apresenta como forma de redenção e construção de um futuro melhor do que o presente, que se aparece como momento de crise.<sup>17</sup> A nação narrada por Campanella, por meio das alegorias e metáforas que constitui em sua trilogia, recria uma identidade argentina calcada nos valores do universo familiar e das tradições locais, em oposição às transformações do mundo capitalista global do final do século XX.

---

<sup>17</sup> Existe aí também uma idéia cíclica de tempo, evidente no documento fílmico, e reiterada nas declarações do cineasta sobre sua idéia de história.