

O que os personagens dizem os coloca na história:

a crise argentina dos anos 2000 pelas falas de “*Nueve Reinas*” e “*Familia Rodante*”

Resumo: Características, ações e falas de personagens são elementos que exteriorizam o contexto de produção dos filmes. Obras como “*Nueve Reinas*” e “*Familia Rodante*” evidenciam por meio destes recursos comportamentos decorrentes de situações críticas, como a crise econômico-social argentina que teve seu ápice em 2001. A análise destas falas permite encontrar indícios que vão além do ambiente ficcional, alcançando seu contexto real.

Palavras-chave: Fala. Diálogo. História. Crise.

Lo que dicen los personajes los pone en la historia: la crisis argentina de los años 2000 por las líneas de “*Nueve Reinas*” y “*Familia Rodante*”

Resumen: Las características, acciones y diálogos de personajes son elementos que exteriorizan el contexto de producción de las películas. Las obras como “*Nueve Reinas*” y “*Familia Rodante*” evidencian por medio de estos recursos comportamientos derivados de situaciones críticas, como la crisis económico-social argentina que tuvo su culminación en 2001. El análisis de estas palabras permite encontrar indicios que van más allá del ambiente ficcional, alcanzando su contexto real.

Palabras-clave: Discurso. Diálogo; Historia; Crisis.

Characters’ speech place them in the story: The Argentine crisis of the 2000s by the lines of “*Nueve Reinas*” and “*Familia Rodante*”

Abstract: Features, actions, and speech of characters are elements that expose the context of filmmaking. Movies such as “*Nueve Reinas*” and “*Familia Rodante*” demonstrate, through these resources, behaviors resulting from critical situations, such as the Argentine economic-



Debora Regina Taño¹
Suzana Reck Miranda²
Flávia Cesarino Costa³

¹ Doutoranda em Engenharia de Produção (PPGEP) pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), mestre e graduada em Imagem e Som pela mesma universidade. É professora de audiovisual no Centro Universitário Central Paulista (Unicep) e atua como montadora e editora de áudio. Autora de artigos sobre som no cinema, cinema argentino contemporâneo e indústria cinematográfica brasileira.

² Bacharel em música (piano) pela UFSM, mestra e doutora em Múltiplos Meios (cinema) pela UNICAMP. É professora associada do Departamento de Artes e Comunicação (DAC) e do Programa de Pós-Graduação de Imagem e Som (PPGIS), ambos da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). É autora de vários artigos e capítulos de livros sobre a relação da música com o cinema.

³ Professora associada do Departamento de Artes e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, ambos da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Tem pós-doutorado em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, doutorado e mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica

social crisis peaked in 2001. Analyzing these speeches allows us to find evidence that goes beyond the fictional environment, reaching its real context.

Keywords: Speech. Dialogue. History. crisis.

1 Introdução

A presença do contexto histórico-social na ficção é um tema amplamente estudado, não apenas no cinema, mas também na literatura e nas demais artes que envolvem narrativas. Tal presença se materializa nas obras de diversas formas: na sua temática, seu local e tempo, seus cenários, cenas, ações e na construção dos personagens. Entendendo que as falas dos personagens dão informações das mais diversas ordens ao espectador, podendo variar desde informações a respeito do andamento causal da narrativa até algo mais amplo e difuso como a construção de uma personalidade, são estas falas que nos interessam neste trabalho a ponto de verificar como e o que nelas nos dá pistas de um contexto histórico determinado. Mesmo sendo as falas um elemento específico e aparentemente corriqueiro, qualquer elemento que possa indicar o contexto de uma produção cinematográfica “(...) é relevante para qualquer interpretação subsequente historicamente sensível do conteúdo, forma e função desse texto” (BURTON, 1997, p.166 apud SHAW, 2003, p. 5, tradução nossa).

A fim de entender o que as falas e, por consequência, os personagens apresentam de dados do lugar e tempo em que vivem, escolhemos para análise os filmes “*Nueve Reinas*” (Fabián Bielinsky, 2000) e “*Familia Rodante*” (Pablo Trapero, 2004) como narrativas que expressam a presença da crise social e econômica ocorrida na Argentina nos anos 2000. Os filmes divergem entre si em muitos aspectos, sobretudo na construção da narrativa e no uso dos elementos fílmicos, mas ao tratarem-se de obras realizadas no mesmo país e período, apresentam em comum elementos próprios de seu contexto histórico e social.

Como ruptura ao cinema produzido durante a década de 1980, o chamado *nuevo cine argentino* dos anos 90 e 2000 surge com novas temáticas, estéticas e formas de produção. Mesmo não identificando-se como um movimento, uma vez que não possuem acordos delimitados ou práticas definidas, a diferença com o período anterior e características comuns definem um novo período do cinema no país (AGUILAR, 2006). Tais características, por mais amplas que possam ser, se assemelham, principalmente, nas transformações narrativas a partir da escolha de não atores, da ampliação dos espaços de produção e representação para outros locais do país e da aproximação

de São Paulo (2000 e 1994) e graduação em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (1985). Atua no ensino e pesquisa nas áreas de Análise Fílmica, Teoria e História do Cinema e do Audiovisual, Cinema Brasileiro, Primeiro Cinema, Cinema Latino-Americano e Estudos de Intermidialidade.

com o “real” por meio de histórias cotidianas de pessoas comuns, estabelecendo uma conexão com a realidade, mas que difere do que se entende por realismo cinematográfico (VERARDI, 2010). Tal relação permite a análise de muitos filmes do período a partir de representações que testemunham a existência da economia informal, do desemprego e da criminalidade. Por mais que a crise no país tenha tido como ápice o ano de 2001, o declínio econômico e social já percorria seu caminho há alguns anos e estes filmes formam um *corpus* de textos que cartografam este declínio (PAGE, 2009).

“*Nueve Reinas*” é um filme de 2000, escrito e dirigido por Fabián Bielinsky. A história acompanha Marcos e Juan, que se tornam sócios por um dia para executar pequenos truques e golpes pela cidade de Buenos Aires. Ao longo do dia, no entanto, uma proposta irrecusável aparece: a oportunidade de vender uma cópia falsa das nove rainhas – coleção rara de nove selos da República de Weimar. Os dois personagens, então, seguem em uma série de ações para realizar o seu grande golpe. Ao final, após diversas dificuldades e reviravoltas, as verdadeiras intenções de cada um dos personagens são reveladas.

Construído de forma metódica, o roteiro é o ponto mais observado pela crítica, já que apresenta uma trama bem formada que não apenas enreda seus próprios personagens, mas também os espectadores. As reviravoltas da narrativa, assim como os diálogos e ações ágeis prendem o espectador em cada uma das informações dadas pelo filme, colaborando com a relação que se cria entre este e os personagens. Cada informação é colocada precisamente no momento em que se deve sabê-la, sem que nada seja adiantado, muito menos, é claro, o surpreendente final. Dentro desta construção narrativa de um roteiro metódico, as falas e os diálogos são fundamentais para a compreensão das ações e para passar as informações necessárias no momento correto. Ou seja, é por meio delas que muitas vezes seguimos o andamento da história.

Esta característica é o oposto do que encontramos no outro filme aqui analisado. Em “*Familia Rodante*” (Pablo Trapero, 2004), as falas não são fundamentais para os acontecimentos narrativos causais, mas formam um panorama que emoldura a personalidade de cada um dos personagens, assim como adquirem outras funções dentro narrativa. “*Familia Rodante*” conta a história de uma viagem de 12 familiares, entre três gerações, que pretendem levar a matriarca da família para ser madrinha de um casamento. Nos dias em que passam juntos para completar o caminho de Buenos Aires a Misiones, o contato constante entre os personagens aflora os conflitos existentes e que estavam, de certo modo, “escondidos” pela distância e cotidiano de cada núcleo familiar.

Apesar de utilizarem as falas de formas tão diferentes, com

funções narrativas diversas, em ambos os casos as falas dos personagens, além das pistas sobre suas ações ou sobre si mesmos, “falam” sobre o momento em que estão inseridos. A fala e a voz adquirem aqui um papel de construção de individualidades e de presença social (DOLAR, 2007; IHDE, 2007) e ressaltam sua importância em contextos narrativos como é o caso do cinema (CHION, 2004).

Por meio da análise de tais falas e da base da teoria literária (CÂNDIDO, 1970; 2000) que versa sobre o contexto presente na obra de ficção, é possível encontrar alguns dos sintomas e repercussões relativas à crise econômica argentina dos anos 2000. Para tanto, o trabalho se baseia na análise de falas que explicitam as duas primeiras camadas propostas por Cândido (1970; 2000), que dizem respeito aos elementos sociais evidentes e simbólicos presentes no filme, respectivamente. A escolha das falas se deu com foco em personagens que em sua constituição mais imediata já apresentam uma preocupação com o contexto social, seja por motivos individuais ou familiares. Além disso, as falas foram separadas em grupos temáticos mais específicos, próprios às análises do período e dos filmes, que serão explicitados adiante.

2 A obra de ficção e a presença histórica

A intenção de analisar a presença histórica em obras de ficção não é novidade e advém, sobretudo, dos estudos literários. A apresentação de histórias particulares na ficção promove elementos, conteúdos e questões que são refletidas e refletem a realidade que a cerca. Não necessariamente por representar dados verdadeiros ou concretos, mas pela possibilidade de sugerir algo que se torna geral, dando base para um olhar tanto para o real, quanto para o ficcional. Assim, a obra possui elementos internos (estruturais) e externos (sociais) que combinam de forma eficiente o funcionamento da sociedade real que ambienta a obra e as ações e características dos personagens (CÂNDIDO, 1970). A coesão entre o real e o fictício, desta forma, se dá em camadas que permitem diversas interpretações da obra, desde seu conteúdo mais superficial até o mais profundo e estruturante. Na primeira camada estão os elementos mais evidentes, que apontam para um tempo, lugar e atitudes das pessoas do período; na segunda, os elementos simbólicos próprios da época, como os seus costumes; e a terceira camada é alcançada no momento em que elementos sociais estão não apenas no tema central da obra, mas também na sua estrutura narrativa (CÂNDIDO, 2000). Estudar as três camadas é uma maneira de entender determinada obra e o contexto no qual ela está inserida, assim como a forma pela qual esta realidade aparece na narrativa.

Uma vez que o objetivo do presente trabalho está em perceber o conteúdo, falas e diálogos dos personagens como sinais de um período, serão focalizadas apenas as duas primeiras camadas propostas por Cândido (2000), em níveis que se expressam na obra sem chegar à sua estrutura. O que os personagens dizem pode ser associado à primeira camada no que se refere a falas mais diretas, comentários de uma situação que delimita o período. Já na segunda camada, o conteúdo das falas não é tão evidentemente ligado a algo daquele contexto, mas pode ser entendido como um funcionamento decorrente, algo que é expresso simbolicamente, que demonstra um perfil ou comportamento próprios do período.

Em nosso caso o contexto analisado passa-se no final da década de 1990, início de 2000, na Argentina. Enquanto *Nueve Reinas* tem Buenos Aires como centro, em *Familia Rodante* os personagens principais são oriundos da capital, mas viajam e relacionam-se com pessoas de outras regiões do país, que também apresentam diálogos significativos.

O contexto da crise presente nos filmes, que teve seu ápice em 2001, é um cenário que vinha se constituindo desde a década de 1980, com a instabilidade econômica do governo de Raúl Alfonsín. Depois das medidas para a redemocratização do país, o governo dedicou-se ao setor econômico, por meio do Plano Austral, composto por uma série de medidas para conter a inflação, estabilizar a economia e reestruturá-la, com a alteração da moeda do peso para o austral, o congelamento de preços, etc. A estabilização teve sucesso, mas não por muito tempo (RAPOPORT, 2010). A situação tornou-se extremamente crítica, levando a população a assaltar supermercados e lojas para manutenção de suas vidas e de suas famílias.

Foi nesta situação que, em 1989, Carlos Saúl Menem venceu as eleições. Menem tinha como base de campanha um discurso a favor da população mais pobre, mas logo começou uma série de acordos com corporações e diferentes frentes políticas favorecendo as privatizações. Durante seu primeiro mandato, o avanço ao neoliberalismo atraiu a confiança do capital externo e do FMI. Com o Plano da Convertibilidade o governo estabeleceu a paridade entre o novo peso e o dólar e evitou a troca da moeda local pela estrangeira que vinha acontecendo até então. As taxas de juros e a inflação foram reduzidas e a economia interna tomou novo fôlego (ROMERO, 2006).

Como consequência dos bons resultados, Menem foi reeleito em 1995. Seu segundo mandato, no entanto, não teve o mesmo êxito que o primeiro. Além das amplas notícias de corrupção, as privatizações de serviços e empresas públicas e a paridade com o dólar tornaram o custo de vida muito alto para a população trabalhadora. Além disso, o foco em importações enfraqueceu a indústria e a agricultura nacionais,

reduzindo ainda mais a autonomia e o poder econômico interno do país. As taxas de desemprego aumentaram consideravelmente e, a partir de 1998, os problemas existentes na época de Alfonsín retornaram com mais força. A dívida externa crescia, os empregos diminuía, bancos quebravam e a população tomava o seu lugar nas ruas para buscar seus direitos (SOUZA, 2007).

Após a saída de Menem da presidência, Fernando de La Rúa assumiu o poder. Seu governo foi marcado pela decadência ainda maior da economia e dos problemas deixados pelo governo anterior, além das ações e manifestações dos grupos sociais e trabalhadores do país. Mesmo com a aprovação de leis para regulamentar a situação do trabalhador e a tentativa de diminuir o desemprego, de La Rúa não obteve resultados positivos significativos e não pôde conter a crise econômica e social que se agravava. No fim de 2001, a situação era crítica e, no ano seguinte, o presidente renunciou (ROMERO, 2006).

Até 2003, ano em que Nestor Kirchner foi eleito, o poder do Estado foi ocupado por quatro presidentes, sendo o último deles Eduardo Duhalde, que ficou aproximadamente um ano. A situação obteve melhoras durante a presidência deste último, mas tornou-se equilibrada apenas após 2003, sobretudo com o fim da Convertibilidade.

Tal panorama se reflete no comportamento social e nas atitudes individuais de quem passa por estas situações. As consequências da implementação de políticas econômicas neoliberais afetam direta e indiretamente a vida da população, por meio do desemprego, crescimento da pobreza, criminalidade e hiperinflação. A instabilidade impossibilita o planejamento individual e familiar e deixa o cidadão sem a confiança base para a sua existência em sociedade, que se estabelece a partir da segurança político-econômica. Como consequência, aparecem o crescimento da corrupção e da ilegalidade, a preocupação de garantir algo para si e tirar alguma vantagem do próximo e a constante sensação de urgência.

Page (2009) analisa a presença de diversos elementos simbólicos com relação ao valor, como selos, notas, cheques e bancos e chega ao seu elemento mais atuante, o dinheiro. Uma vez que na contemporaneidade o dinheiro é simbólico e a economia como um todo é baseada em conceitos, sem corresponder a algo físico, tangível, a confiança neste sistema baseia-se em algo também imaginário. Apesar da análise de Page tratar, neste sentido, especificamente de “*Nueve Reinas*”, uma vez que a crise dos anos 2000 tem como centro a quebra econômica, tais características e elementos simbólicos estão presentes também em diversos outros filmes do período, como “*Familia Rodante*”. É a respeito da relação dos personagens tanto com esta confiança no sistema, quanto com relação ao dinheiro que podemos perceber sua inserção em um contexto abalado, no qual

muitos cuidados são necessários, seja para manter-se em atividade ou para cuidar do conforto e das relações de uma família.

3 As falas dentro e fora dos filmes

A presença da fala no cinema se dá de diversas maneiras. Nossa percepção com relação a ela, no entanto, tende a ser a mesma: quando imersa em muitos sons, nosso foco se volta para a voz. Tal comportamento, denominado de vococentrismo, tem um desdobramento ainda mais preciso, que ocorre não apenas com o foco na voz acima dos demais sons, mas com a necessidade de entender o que essa voz diz, numa atitude verbocêntrica (CHION, 1993). Esta tendência é reforçada por outros autores (DOLAR, 2006; IHDE, 2007) que entendem que a linguagem humana é fonocêntrica, tendo a voz como seu centro e as demais formas de expressão como derivadas dela, por exemplo, a escrita, ou que a complementam, como a entonação e os gestos. Enquanto Ihde (2007) coloca a “linguagem como palavra” no centro das linguagens, Dolar (2006) complementa a função de centralidade da linguagem vocal quando apresenta a ideia de que a nossa voz - principalmente por meio da palavra - nunca nos abandona, uma vez que mesmo quando não estamos falando, os pensamentos acontecem por meio de verbalização que ouvimos internamente. E, de forma externa, o autor ainda aponta que é por meio da voz que nos tornamos seres sociais, uma vez que é por ela que o indivíduo se expressa, se coloca no mundo.

Entendendo que os personagens são pessoas que atuam em seus respectivos mundos ficcionais e que os filmes são produtos de seus contextos sociais, o que os personagens falam passa não apenas a significar algo de dentro da narrativa, mas também de fora. A forma como estas falas aparecem e significam é bastante própria do tipo, forma e temática explícita da narrativa. Como citado anteriormente, “*Nueve Reinas*” tem como personagens centrais dois golpistas vivendo de acordo com suas possibilidades e objetivos pessoais, imersos no ambiente urbano e na lógica de ganhar a vida tirando proveito das pessoas e situações. Neste cenário, as ações e falas dos personagens se enquadram na primeira camada de significação, mais imediata e evidente, na qual os fatores internos da obra refletem de forma mais direta os elementos sociais externos. Há no filme momentos em que as demais camadas, simbólica e estrutural, também estão presentes, no entanto, estes são menos ligados aos diálogos e mais a outros elementos narrativos da obra.

Desta forma, para a escolha das falas objetos de análise do presente artigo, as falas de “*Nueve Reinas*” restringem-se à primeira

camada de significação proposta por Cândido (1970), sendo os elementos mais evidentes. Já as falas de “*Familia Rodante*”, também por questões próprias à temática e estrutura narrativa do filme, centram-se na segunda camada, a de elementos simbólicos. Para fins metodológicos e coesão da análise, mesmo em camadas diferentes, as falas escolhidas centram-se em três eixos principais: confiança, imediatismo e criminalidade. Estes eixos são as três temáticas centrais que unem obra e contexto social, conforme proposto por Taño e Costa (2015), em análise detalhada da estrutura de “*Nueve Reinas*”. Cada fala aqui citada recebe uma nomenclatura, com as iniciais do filme e número em ordem crescente, que será utilizada para fins de comparação.

Como primeiro momento de destaque possível de ser associado ao contexto citado, está a cena em que os protagonistas se dirigem a um banco para trocar o cheque recebido e o banco está fechado, com uma pequena multidão em sua porta querendo receber o que é seu. Esta cena é constantemente citada por críticos quando o assunto é a relação com a realidade social do filme, o que enfatiza sua posição de dimensão social evidente. A cena possui toda uma construção do acontecimento do banco fechado, que se reforça pela fala do gerente do banco, Cárdenas, conhecido de Marcos: “*Pasó? Pasó que nos dejaron a todos con el culo para arriba. Nos enteramos esta mañana, cuando llegamos. Aguantaron todo lo que pudieron, y cuando la cosa se puso peluda, convirtieron todo en líquido y se dejaron.*” (NR-1) Sua explicação refere-se à atitude dos diretores do banco, sacando o dinheiro possível do banco e decretando sua falência. A falência dos bancos e a forma como a cena mostra a confusão formada em decorrência disso, é sinal evidente da quebra da confiança no setor econômico. A partir do momento em que se veem em problema, que percebem que a confiança no sistema vigente não é mais possível, as pessoas dirigem-se ao banco para garantir o que for possível.

Enquanto acompanhamos as ações não percebemos diretamente, mas as falas de Juan, sobretudo, deixam no ar questões que entenderemos apenas ao final do filme. Uma delas está no diálogo entre os protagonistas, quando Juan afirma não ter jeito pra confusões, e o diálogo segue: Marcos - “*Elegiste mal el laboro*”; Juan - “*Yo no elegí nada.*” (NR-2). Esta resposta de Juan pode ser entendida de duas formas. A primeira, que terá sentido apenas no final do filme, é de que o que ele está fazendo não é uma escolha de vida, mas parte de seu plano com relação a Marcos. Já em outro sentido, podemos entender que viver de golpes não foi uma escolha sua, mas sim uma necessidade de acordo com as circunstâncias econômicas e da necessidade de dinheiro para ajudar seu pai. Tal prática coloca esta fala como evidenciadora de uma situação de imediatismo. Não havendo

uma forma de construir estrutura de vida, a prática de golpes se torna a opção para o personagem, a fim de com ela sobreviver no momento, no que aquelas ações lhe proporcionam de imediato.

Esses sinais seguem e, por mais que estejam em diversas falas estão, principalmente, no personagem de Marcos. Suas colocações muitas vezes dizem respeito à sua forma de vida, suas práticas, e servem como justificativa ao mesmo tempo em que analisam a situação do país. Entre estas falas, estão *“Claro que puedo comprarlo, boludo, pero también puedo no comprarlo, como harían todos si pudieran.”*, no momento em que pega um jornal sem pagar e Juan o questiona; e *“Putos no faltan. Lo que falta son financistas.”* (NR-3), quando estão planejando o início do golpe dos selos.

Marcos reforça ainda mais a sua personalidade quando diz a Juan *“Y tienes una ventaja, además, que te hace la vida mucho más fácil y algo que no se compra. Cara de buen tipo”* (NR-4). Ao afirmar que o companheiro tem a vantagem de parecer um bom rapaz, mais uma vez Marcos está analisando e dando o panorama daquela situação, de uma vida baseada em golpes, em pequenos furtos, de soluções rápidas. A “cara de bom moço” de Juan, segundo Marcos, o coloca em vantagem, e essa vantagem se dá pela confiança que ele passa para as pessoas. Confiança essa que será quebrada na aplicação dos golpes, e que é também elemento necessário para que o golpe ocorra (TAÑO; COSTA, 2015).

O filme ainda, em uma sequência emblemática, coloca Marcos mostrando a Juan os diversos tipos de golpistas. A sequência, montada com imagens rápidas e curtas de ações de roubos é acompanhada pela voz de Marcos que narra com termos específicos para cada um dos tipos de golpes, deixando claro as formas de criminalidade existentes naquele mundo.

“Están ahí, pero no los ves. Bueno, de esse se trata. Están, pero no están. Así que cuidá el maletín, la valija, la puerta, la ventana, el auto. Cuidá los ahorros. Cuidá el culo. Porque están ahí y van a estar siempre... Son descuidistas, culateros, abanicadores, gallos ciegos, biromistas, mecheras, garfios, pungas, boqueteros, escruchantes, arrebataadores, mostaceros, lanzas, bagalleros, pequeros, filos.” (NR-5)

O personagem, neste momento, pretende se diferenciar de quem mata ou agride para conseguir algo, mostrando que há muitas formas de se conseguir o que se quer, sem que seja visto. A rapidez das imagens da sequência e as falas de Marcos são ao mesmo tempo diretas e simbólicas, mostrando uma sociedade em que truques, golpes e roubos estão presentes em todos os lugares, são mais comuns do que se percebe e que muitas vezes não são escolhas, mas os modos de vida

encontrados por aquelas pessoas.

No caso de “*Familia Rodante*”, de forma muito diferente, temos as falas do personagem Oscar como evidenciadoras da preocupação financeira. É por meio, portanto, da construção deste personagem e de suas falas que entendemos uma possível situação de dificuldade. Desta forma, as falas selecionadas deste filme, são retratos simbólicos do período, ficando assim, na segunda camada de significação.

Podemos tomar como exemplo a cena em que Oscar compra a peça para o motor do trailer. Ao final, no momento do pagamento, o dono da oficina dá seu preço, afirmando que “*La necesidad a veces tiene cara de hereje, mala circunstancia y la hora que es... yo le soluciono su problema en un lugar donde no va a conseguir un nuevo*” (FR-1). Se formos resumir as falas da cena como um todo chegaremos à conclusão de que a conversa versa sobre a raridade do motor e o valor que é cobrado. O próprio assunto e demais falas circundantes não são propriamente elementos que alteram ou acrescentam algo muito relevante à narrativa, aparentemente, a não ser que Oscar poderá consertar seu carro. Olhando em uma segunda camada, no entanto, podemos observar que a fala acima descrita diz sobre uma situação econômica difícil. A partir do momento em que o carro é raro e ali é um local isolado, sem outras alternativas, o mecânico pode cobrar o quanto quiser, utilizando-se da lógica econômica de oferta e procura. Tal lógica, ao ser aplicada de forma explícita e inesperada, uma vez que o mecânico não previa vender uma peça pouco utilizada como a que Oscar necessita, coloca a situação na categoria do imediatismo, na qual as situações que aparecem precisam ser aproveitadas de forma rápida e da maneira mais favorável possível antes que se perca.

Na primeira cena da viagem em si, o valor do pedágio assusta o personagem, que se preocupa com o total que será gasto durante o percurso. Oscar - “*3.80. Como si no fuese nada. Me revienta, ¿qué querés que haga? Vas a ver todo lo que vamos a pagar.*” Marta – “*Basta de quejarte, gordo, por favor.*” Oscar – “*¿Chequeaste el vuelto?*” (FR-2).

As falas desta cena, ao dizerem sobre o valor do pedágio, mais do que nos dar esta informação - que também pode ser analisada a partir do contexto histórico e os altos valores de custo de vida em relação às condições das famílias - pretendem mostrar ao espectador a preocupação do personagem, uma característica sua que é expressa pelo conteúdo da fala e também pela voz firme e irritada. A revolta de Oscar com o valor e a insinuação de um possível troco errado mostram uma desconfiança, que aqui não apenas se relaciona a uma sociedade sem sua base confiável, mas também aos pequenos golpes da vida diária, de uma criminalidade que perpassa o cotidiano.

A preocupação com o dinheiro e o quanto é gasto é algo

recorrente no personagem de Oscar. Esta característica tem início já com a escolha do uso do trailer para a viagem. Enquanto abastecem e Ernesto questiona o valor que irão gastar, Oscar se coloca em posição protetiva, tanto defendendo sua escolha – e predileção pela estrutura original do carro -, quanto a formação da família: Ernesto: - “*Es más barato irse en avión.*” Oscar: - “*¿Cómo va a ser más barato? ¡Pelado, somos 12 personas! Una fortuna vale esta maquinita.*” (FR-3). Além de considerar o número de pessoas da família e como o trailer seria mais econômico em relação ao avião, ao falar da câmera, Oscar coloca em oposição com sua fala o seu pensamento coletivo e o individual de Ernesto. Considerando um contexto em que não é possível confiar no externo, o personagem de Oscar se coloca na posição de ser a base confiável da família, que irá cuidar e resolver os problemas – por vezes de forma agressiva.

Além das ações e conteúdo de diálogos, sua voz reforça estas características: quase sempre com uma fala firme e pausada, que oscila entre o gentil e o grosseiro. Esta atitude e o conjunto de características também podem ser relacionados a períodos econômicos e sociais difíceis, que acabam por afetar também a forma de convívio familiar, que é retratado no filme. Essa personalidade reflete uma tentativa de proteção. Essa ação de proteger e de se sentir responsável pela família é vista em diversos momentos do filme e pode ser exemplificada no momento em que a viagem é parada por guardas e atestam que a documentação do veículo não está em dia. Conversando com o guarda, Oscar suplica “*Entiéndame. Debo ir com la familia*”. (FR-4)

Comparativamente, podemos observar na Tabela 1, como mesmo em camadas de significação diferentes, sendo “*Nueve Reinas*” focado nos elementos evidentes e “*Familia Rodante*”, nos simbólicos, que ambos possuem falas que se enquadram nas categorias propostas. Tais categorias foram elencadas como formas de buscar nos filmes as falas a serem analisadas, justamente por proporcionarem à análise uma dimensão que coloca de forma mais clara os filmes em aproximação.

Tabela 1 - Relações entre falas e categorias em ambos os filmes

	<i>Nueve Reinas</i> (elementos sociais evidentes)	<i>Familia Rodante</i> (elementos sociais simbólicos)
Confiança	NR-1	FR-3
	NR-4	FR-4
Imediatismo	NR-2	FR-1
	NR-3	
Criminalidade	NR-5	FR-2

Os dois filmes apresentam personagens bastante diversos. De um lado, um golpista profissional e um aparentemente iniciante que

usa dos artifícios do primeiro para conseguir o que quer, e do outro, a figura do pai de família preocupado com a situação financeira e suas possibilidades econômicas. Ambos, no entanto, convergem para a atenção ao dinheiro, à sobrevivência, seja individual ou familiar, e à tentativa de garantir algo o mais perto possível de uma estabilidade e segurança. Tais convergências são aqui trabalhadas nas três categorias nas quais as falas são divididas. No que se refere à confiança, enquanto no primeiro filme ela transita entre a aparência necessária para um golpe e a confiança no sistema econômico, no segundo, ela é mais profunda, colocada na figura de Oscar como um substituto da confiança externa inexistente para que o microcosmo familiar se estabilize. O imediatismo se dá nos dois filmes de forma semelhante: a necessidade de aproveitar as oportunidades, de garantir algo para o momento presente. E o terceiro ponto, a criminalidade, se faz presente de formas diferentes, respeitando as camadas de significação próprias de cada filme: no primeiro, ela é tema, está evidente; no segundo, é parte do universo, está imerso nas personalidades que se expressam simbolicamente.

4 Considerações finais

Podemos perceber que mesmo a partir de filmes tão diversos, cada um deles, a seu modo, nos dá elementos para entender, ou ao menos visualizar, a situação econômica do país no momento destas produções. Por meio das falas, muitas vezes, temos mais indícios deste contexto do que uma mera construção e/ou descrição de personalidades. Em outras palavras, tais personalidades podem ser entendidas como figuras simbólicas de um período e de uma situação - como a vivida na Argentina nas décadas de 90 e 2000.

Se, por um lado, temos a figura do golpista, que tenta a todo custo tirar proveito das situações, por outro, temos o pai de família que se preocupa com cada centavo gasto, mesmo fazendo o possível para manter e proteger sua família. Personagens tão diferentes, elaborados para filmes com histórias tão diversas - uma intimista e outra meticulosa e ágil - são peças de um quadro maior, de uma sociedade em crise, onde cada um faz o possível e o que está ao alcance dentro de seu horizonte de vida e prioridades.

Tal análise, portanto, além de nos colocar em contato com um período, local e sua situação socioeconômica, nos dá a abertura para pensar a ficção em mais uma camada: em como, por meio de um elemento aparentemente simples e corriqueiro como a fala prosaica de determinados personagens, há profundidade e possibilidades históricas que podem ser exploradas.

Referências

AGUILAR, Gonzalo. **Otros Mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino**. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.

CÂNDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem: caracterização das memórias de um sargento de milícias”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 08, São Paulo, USP, 1970, p. 67-89.

_____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CHION, Michel. **La Audiovisión**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica SA, 1993.

DOLAR, Mladen. **Una voz y nada más**. Buenos Aires: Manantial, 2007.

IHDE, Don. **Listening and Voice - Phenomenologies of sound**. Albany: State University of New York Press, 2007.

PAGE, Joanna. **Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema**. Durham, North Carolina: EEUU, Duke University Press, 2009.

RAPOPORT, Mario. **Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2003)**. Buenos Aires: Emecé, 2010. p 705-961.

ROMERO, Luis Alberto. **História contemporânea da Argentina**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,2006.

SHAW, Deborah. **Contemporary Cinema of Latin America: Ten Key Films**. New York: Continuum, 2003.

SOUZA, Luiz Eduardo Simões de. **A arquitetura de uma crise: História e Política Econômica na Argentina, 1989 - 2002**. São Paulo: USP, 2007. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História Econômica, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

TAÑO, D. R.; COSTA, F. C. “História Argentina Recente em Nueve Reinas: Análise da Presença Histórica no Filme de Ficção”. **Anais do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**. Uberlândia, 2015. p. 1-14.

VERARDI, Malena. **Nuevo cine argentino (1998 - 2008):** formas de una época. Buenos Aires: UBA, 2010. Tese (Doutorado) Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2010. p. 201-211.

RECEBIDO EM: 12/05/2019 ACEITO EM: 18/09/2020