

Referências bibliográficas

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

AHMAD, A. A retórica da alteridade de Jameson e a “alegoria nacional”. Apud Linhagens do Presente. Boitempo editorial. 2000.

ANDREW, J.D. As principais teorias do cinema: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

AMADO, A. Velocidades, generaciones y utopias: a propósito de La Ciénaga de Lucrecia Martel apud ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política. V.6-, n.12-, jan./jun.2006. Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Comunicação Social.

APPADURAY, A. Modernity at Large: cultural dimensions of globalization. Mineapolis. University of Minesota Press, 1998.

AUMONT, J. A Imagem. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.

AUMONT, J. e outros. A estética do filme. Campinas, São Paulo: Papirus, 1995.

AUMONT, J.. As teorias dos cineastas. Campinas, São Paulo: Papirus, 2004.

BÉLA, B. Apud XAVIER, I. (Org) A experiência do cinema. Rio de Janeiro. Embrafilme, 1983.

BAUDRILLARD, J. América. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

BAZIN, A. O cinema – ensaios. Título original; Qu'est-ce le cinéma? São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, W. Sobre arte, técnica, linguagem e política, Lisboa: Relógio D'água Editores, 1992.

———. Prefácio de “Origem do Drama Barroco, Alemão”. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

———. Obras escolhidas II. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

BERGUER, J. Modos de ver. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

BUÑUEL, L. “Las Hurdes, Tierra Sin Pan” In: VELLEGGAS, Manuel López (Org) Escritos de Luis Buñuel. Espanha: Páginas de Espuma, Fev/2000.

———. Meu último suspiro / Luis Buñuel. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BUSCOMBE, E. A idéia de gênero no cinema americano apud. RAMOS, Fernão Pessoa. Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e Narratividade Ficcional. Vol. II. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V.R. (Org). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

DANEY, S. Cine, arte del presente. Buenos Aires – Argentina: Santiago Arcos Editor, 2004.

DEBORD, G. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G. O que é a filosofia? São Paulo: Editora 34, 1992.

———. Cinema, a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

———. Cinema, a imagem- tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.

———. Conversações. São Paulo: Editora 34, 1992.

DOANE, M.A. “A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço”, In: XAVIER, I. (Org) A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.

DUGUET, A-M. Déjouer l’image. Editions Jacqueline Chambon, 2002.

FOULCAULT, M. “A escrita de si” In: Ética, sexualidade, política. Ditos e Escritos, volume V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

———. “As técnicas de si” e “Uma estética da existência – Entrevista com Michel Foucault”. In: Ditos e Escritos, volume IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

———. “A história da Sexualidade” vol II, O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.

———. A ordem do discurso. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

———. Vigiar e Punir: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANÇA, A. Terras e Fronteiras no cinema político contemporâneo. Rio de Janeiro: 7 letras, 2003.

FREIRE, M. Gregory Bateson, Margaret Mead e o caráter balinês. Notas sobre os procedimentos de observação fotográfica em Balinese Character. A Photographic Analysis. apud ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política. Vol. 7, n. 13, jul./dez, 2006. Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Comunicação Social.

FREUD, S. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *Standard*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GOLDSTEIN, M. y otros. Cuadernos de Cine Argentino: cuaderno 1 Modalidades y Representaciones de sectores sociales en la pantalla. Buenos Aires, Argentina, 2005.

HALL, S. A Identidade Cultural na Pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HABERT, A.B. A Bahia de outr’ora, agora: leitura de Artes & Artistas, uma revista de cinema da década de 20. Salvador: Co-edição da Academia de Letras da Bahia/Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2002.

———. A presença do documental: subjetividades possíveis e memória do mundo. apud ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política. Vol. 7, n. 13, jul/dez, 2006. Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Comunicação Social.

BEARDES, H.; LERER, D.; WOLG, S. (editores). El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación. Ediciones Tatanka, 2002.

LINS, C. O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

LUNA, F. Breve história dos argentinos. Rio de Janeiro, Instituto Cultural Brasil-Argentina, 1995.

LUZ, R. Filme e Subjetividade. Rio de Janeiro: Contra capa livraria, 2002.

MACHADO, A. A televisão levada a sério. São Paulo: Editora Senac, 2003.

MOURÃO, M.D. & LABAKI, A. (Orgs). O Cinema do Real. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

MURICY, K. Alegorias da Dialética: Imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

NICHOLS, B. Introduction to documentary. Indiana University Press. Blomington, USA, 2001.

ORMAECHEA, L. y otros. Cuadernos de Cine Argentino: cuaderno 4 El cine también es un juego de niños. Buenos Aires, Argentina, 2005.

OUBIÑA, D. y otros. Cuadernos de Cine Argentino: cuaderno 3 Innovaciones estéticas y narrativas en los textos audiovisuales. Buenos Aires, Argentina, 2005.

PASOLINI, P.P. Empirismo Herege. Lisboa, Assírio e Alvim, p.137-196.

PAZ, O. O arco e a lira. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEÑA, F.M. (Org). Generaciones 60/90: cine argentino independiente. Buenos Aires, Argentina, Fundación Eduardo F. Constantini, 2003.

RENOV, M. Investigando o sujeito; uma introdução. Apud MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (Orgs). O Cinema do Real. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

ROCHA, G. “A estética da fome”. In: GOMES, J. Carlos Teixeira. Glauber Rocha, esse vulcão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

RODRIGUES, J.C. O tabu do corpo. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1975.

ROMERO, L.A. História contemporânea da Argentina. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SANTAELLA, L. Corpo e comunicação: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SARLO, B. Siete ensayos sobre Walter Benjamin. Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. Buenos Aires, Argentina, 2006.

SOLANAS, F. SOLANAS, Fernando y Octavio Getino: Cine, cultura y descolonización, Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.

- SONTAG, S. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 13-35.
- STAM, R. O Espetáculo Interrompido: literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- . “Cinema e Multiculturalismo”. In: XAVIER, Ismail. O cinema no século. São Paulo: Imago, 1996.
- . Introdução à teoria do cinema. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2003.
- . Bakhtin: da teoria literária a cultura de massa. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- XAVIER, I. (Org) A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.
- . O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- . Cinema Brasileiro Moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- . O olhar e a cena. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- . Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. apud ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política. V. 6, n. 12, jan./jun.2006. Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Comunicação Social.

Periódicos

- Revista Veintitres, 2002, Buenos Aires, Argentina.
- Revista da Associação Argentina de Autores de Fotografia Cinematográfica – ADF, ano 7, número 14.
- Revista ADF, ano 4 número 8, p. 26.
- Página 12, 2004.

Sites na Internet.

- PERELMAN, Pablo Y SEIVACH, Paulina, CEDEN, 2004, in
www.cedem.gov.ar/areas/des_economico/cedem/pdf/estudios_especiales/cine_arg.pdf

<http://www.lanacion.com.ar>.

Marcelo Altmark, http://www.mpaa.org/mpa-al/FIU_Altmark.htm.

Filmografia de Lucrecia Martel

- "La niña santa" (2004). Longa-metragem
- "La ciénaga" (2001). Longa-metragem
- "Silvina Campo" (1998). Documentário
- "Encarnación Escurra" (1998). Documentário
- "Magazine for fay" (1996). Programa de televisão
- "D.N.I." (1995) TV Series
- "Rey muerto" (1995). Curta-metragem.
- "Besos rojos" (1991). Curta-metragem em vídeo.
- "Piso 24" (1989). Curta-metragem de animação.
- "EL 56" (1988). Curta-metragem de animação.

Anexo I

Entrevista com Lucrécia Martel.

Buenos Aires, 11 de setembro de 2006

Quando resolvi fazer esta entrevista, liguei para amigos e conhecidos para conseguir um contato com Lucrecia Martel. Achei que conhecê-la e entrevistá-la confirmaria algumas impressões e elucidaria alguns caminhos para o meu trabalho de dissertação. Estar com a diretora dos filmes que são objeto de minha dissertação me parecia imprescindível para poder entender melhor a sua obra, já que praticamente tudo, ou tudo mesmo, o que fazemos é sim autobiográfico.

Depois de alguns breves contatos por e-mail, marquei de ligar para ela assim que chegasse a Buenos Aires. Era uma segunda-feira, 11 de setembro de 2006, quando entrei numa cabine telefônica. O incidente americano longe de qualquer preocupação ou comentário, que desviaria o foco, sequer foi lembrado até quando comecei a traduzir esta entrevista.

Ao meio-dia liguei para Lucrécia Martel, tinha a expectativa de tentar encontrá-la pelo menos até o domingo seguinte, que seria meu último dia em Buenos Aires. Não sabia nada sobre sua personalidade ou sua disponibilidade, mas logo na primeira ligação percebi que Lucrecia não estava disposta a me fazer esperar. Para minha surpresa ela prontamente marcou de nos encontrarmos em um café naquele mesmo dia. (Ufa! Foi uma grata impressão, ainda mais quando pensamos nas dificuldades que temos, pesquisadores e jornalistas de mídias e espaços mais alternativos, de falar com certos diretores e/ou atores, tão cheios de horas, compromissos e dificuldades).

Cheguei um pouco antes da hora prevista e escolhi uma mesa que me pareceu um pouco menos barulhenta, como se isso fosse possível no Café Tolón. Aquela hora, pouco antes das nove horas da noite, o café fervia de gente, na maioria trabalhadores dos arredores que aproveitavam o fim do expediente para relaxar com um *drink*. Estávamos em Palermo. Centro de turismo, compras e escritórios que deixa transparecer a vida movimentada da capital Argentina.

Munida de algumas notas, informações e dos filmes que já tinha visto, pensava em uma entrevista que não teria como ponto de partida a revelação de

signos dos filmes, ou cineastas prediletos, enfim, todo um arsenal de perguntas que podemos encontrar nas dúzias de entrevistas publicadas – disponíveis na Internet, nos arquivos do INCAA, nos periódicos e revistas especializadas, na ocasião dos lançamentos do filmes. O que me interessava era conhecer um pouco de seu modo de pensar. Então, enquanto a aguardava, fiquei ali rabiscando perguntas com um caderno de anotações aberto na minha frente. Uma coca-cola, um cigarro e um gravador me faziam companhia. Ainda não havia chegado a hora marcada, mas um impulso me fez levantar o rosto e na direção da janela encontrei Lucrecia Martel falando ao telefone. Fui até ela e me apresentei. Encontrei uma mulher jovem, tranqüila, e sem nenhum tom pretensioso, como poderíamos esperar de uma cineasta tão premiada. Fomos até a minha mesa, ela pediu um Fernet com coca-cola, uma mistura que, segundo ela, é uma tradição no interior da Argentina. Começamos a conversar e aos poucos o bar foi ficando mais silencioso. Com muita calma, ela me falou de seus filmes, mas, sobretudo mostrou-me um pensamento, uma ética e uma moral. Percebi que adora conversar sobre a vida, e a existência. Não foram necessários muitas perguntas, às vezes, um simples comentário que eu fazia já lhe dava fôlego para seguir suas observações. A impressão que ficou foi de uma mulher consciente de seu trabalho, despojada e bastante bem humorada. A fora que teve imensa paciência com meu espanhol...

A seguir vocês podem ler a entrevista gravada e traduzida por mim no mesmo tom coloquial em que foi concedida.

Gostaria de saber de onde vem este olhar? Esta câmera, este instrumento mecânico, disponível para uma forma de observação sobre a realidade.

Parece-me que há algo que condicionou muito a minha forma de filmar. Na minha adolescência meu pai havia comprado uma câmera de vídeo para a família, e, de todos, a única que se pos a ler o manual e tratar de ver como funcionava a câmera, fui eu. Sempre me diverti saber como as coisas funcionam. Não me importava o cinema, nem nada, me interessava saber como funcionava esta câmera. E então comecei a usá-la sempre com um interesse muito científico.

Não era uma forma artística de expressão, mas de investigação?

Não, não, não creio na arte, não me importa a arte, não neste sentido que se construiu de um lugar sagrado e inspirado do artista. Comecei a usar a câmera e como era muito pesada, porque era uma câmera que tinha muitas partes, eu a colocava em um tripé na cozinha de casa e lá estavam meus irmãos fazendo os deveres, minha mãe e o pai fazendo seus trabalhos... E passei a filmar todo o tempo.

Era como uma câmera de vigilância que você comandava?

Sim, uma câmera de vigilância, mas eu estava ali. E de ver o que eu filmava comecei a ver certas coisas que eu gostava como: a voz em off, alguém que estava fora da conversação, dos personagens que desapareciam, a profundidade de campo, uma série de coisas que, todavia, me interessam quando filmo. Então, foi com esta câmera tão estática e com tantos atores que tinha em minha casa grátis, que comecei a me dar conta disso. E tinha algo, que talvez fosse um antecedente disso, que aos meus quinze anos me pai havia me comprado um telescópio que também foi uma paixão imediata. Ficava olhando a noite e as estrelas com muita perseverança. Parece-me que foi como um dispositivo ótico que me servia para pensar. Como um dispositivo ótico focado sobre algo que me permitia pensar.

E depois de filmar você assistia ao material filmado?

Sim, tinha muita paciência.

E quando você se colocava como espectadora o que te chamava a atenção?

Digo-te que era muito mais interessante o momento em que via do que aquele que estava ali filmando, porque durante a filmagem eu me distraía. Quando eu via é que as coisas começavam a ter outra organização. E isso eu gostei muito, gostei muitíssimo. E me parece que foi essa a origem de todo meu processo fílmico.

E como foi o processo de construção do seu primeiro longa, La ciénaga?

O processo de construção do roteiro eu só me dei conta quando terminei La Ciénaga. O total da película se parece muito com a forma que minha mãe tem de contar as coisas, contar como se estivesse anunciando algo que vai acontecer. Por exemplo, a morte deste menino em La Ciénaga, é algo que está ali, presente todo

o tempo na película. E é esta forma de contar que me refiro a maneira narrativa que minha mãe tem de contar as histórias. É uma coisa que acontece muito no interior, você vai contar a história de um menino que cai de uma escada e para isso vai contar toda uma série de situações que não tem muito a ver, mas são estas histórias periféricas que vão construindo os sinais de que alguma coisa vai passar com esta criança. É como se a narrativa fosse fazendo rodeios... Como nos momentos em que Luciano prende a respiração, seu tempo e jeito de olhar para as situações, a expressão de seu corpo, a tragédia sempre ligada mais a família de Mecha do que a de Tali...

Este menino de La Ciénaga, percebe-se durante todo o filme que tem uma câmera diferente com ele, ele tem um tempo diferente, um ritmo diferente das outras crianças.

É uma forma de falar que é muito do interior. Uma função muito narrativa, muito oral. E me dei conta que as estruturas orais da conversa são as estruturas que me interessam narrativamente. Por isso não tenho muito meu diretor favorito, de cinema não sei muito, mas disso eu sei. De escutar e prestar atenção na forma de falar, nisso presto atenção e nisso me fixo. Minha aproximação do cinema foi muito mais por esta experiência adolescente e por esta experiência de pessoas que contavam muitas histórias e que gostam de conversar. Na minha casa as mulheres são encantadas em conversar, gostam de conversar horas sobre temas sumamente diversos. Três horas, quatro horas falando sem parar.

Uma coisa que eu somente presto atenção quando filmo é que para mim a câmera nunca é nada, ela é sempre um personagem. Por isso nunca posso usar travelling ou uma grua... pelo menos até agora, no futuro não sei... Sempre é uma câmera na mão ou uma câmera fixa por que para mim é uma posição muito humana. Muito humana, e também muito comprometida afetivamente com os personagens. É como as crianças que tem estas curiosidades e que se acercam de todas as coisas. Mesmo que tenham coisas que lhes fazem sofrer ou que lhes dêem alegria, as crianças estão sempre numa posição de extrema curiosidade. Mais curiosos que sentimentais. Sinto que esta é a posição da câmera. E o que ocorreu com Luciano, o personagem desta criança, é que para mim, de todos os personagens ele é que teria o futuro mais promissor, porque ele era a criança menor que teria mais

capacidade de transformação. E então, me parece, que eu só prestava atenção nele deste lugar, alguém que é pura potência. E talvez seja por isso que a câmera nele se detenha mais, e ele sempre aparece em torno da morte... Porque para mim esta é a forma que se constroem os relatos rurais sobre a morte de alguém. No interior, quando alguém morre e se vai contar esta morte, como minha mãe, por exemplo, se conta que desde a infância havia sinais disto, isso se ouve. Ora, todos vamos morrer, mas é como se fizessem uma construção muito forçada num ponto, e isso me encanta.

De certa maneira se constrói uma idéia e uma relação direta de causa e consequência, de um mundo ordenado segundo o progresso de algo já anunciado...

Claro, é uma relação forçada. Em La Ciénaga é no pátio da casa da família que mais se preocupa com os filhos, justamente aí é que se produz a morte. É a desgraça da vida, que não podemos ter controle sobre tudo.

E também havia um fenômeno... Quando busco uma classe social, por exemplo: uma pessoa que é de um certo grupo social e que está numa situação de bem estar. Que está longe do desejo de conduzir sua vida, onde a vida passa um pouco por tradição, por que não está de todo mal, não está na pobreza... para mim, esta renúncia, esta apatia, este abandono me angustia. Mas também me parece que tomar as rédeas, o voluntarismo tão pouco quer dizer que alguém está salvo. E este é o grande problema da existência. Que na vontade ou na renúncia nada te salva da morte ou da infelicidade, ou do não amor.

Como, por exemplo, uma coisa terrível que o dia em que te das contas disso é terrível: uma pessoa má que comete todo o tipo de “tropelias” contra um ser humano, pode ser um excelente diretor de cinema. Não há uma moral em torno a arte, em torno a nada... A beleza não tem nada a ver com o bem. No mundo cristão a beleza e o bem estão unidos. No mundo não estão unidos. Não tem nada a ver uma coisa com a outra. Isso é um sinal de uma complexidade sobre o mundo.

Que valor moral tem uma onda que primeiro te tem assim, com carinho, e de repente te atira contra a areia. Não há uma maldade na onda, mas, todavia, te atira sobre a areia e te golpeia. E no momento em que alguém está sendo arrastada pela onda a sensação, essa percepção, de um mal totalmente inocente é muito interessante. Isso é uma coisa que sempre passa na espécie humana porque a espécie humana está muito mais cheia de artimanhas, e isso te obriga a outras considerações sobre o mundo. Pensar as coisas com outra estrutura.

Também porque temos uma tradição de pensamento que faz com que seja necessário que creiamos que há uma coisa que é boa e outra má, as instituições, a sociedade, o capitalismo vive por aí...

Sim, pois crer que o pobre é pobre por uma má ação, e não é pobre pela desgraça de ser pobre, isso é impossível de sustentar para o capitalismo. Que a pobreza é absolutamente gratuita, não se pode sustentar como valor. Parece-me que há em torno do bem tanto esforço de causa e consequência falso.

Fazer bem a vida inteira pode ser um fracasso, não te garante nada...

Claro, e isso me parece que é muito interessante.

E angustiante...

Sim é verdade, é muito angustiante. Mas olha há um ponto em que te libera. Há um ponto em que na atitude do bem, na atitude do mal te libera e te permite transitar em outra ação.

Para mim é impossível crer em gente boa. Impossível. Por isso te juro sinceramente que pensei que tenho que fazer cinema de terror, nada mais. Porque não há um valor positivo desta sociedade que me pareça bom. Nem a caridade, nada, não há um valor que seja bom.

Parece uma idéia tão horrorosa que todos os valores positivos são atozes, todos os lucros, os êxitos, então penso que quando se chega nesta etapa tem ir fazer filme de terror.

Nos teus filmes há sempre uma valorização da ação do corpo, da importância do gesto. Tanto das pessoas quanto da câmera, há uma proposta de desfamiliarização do olhar, das ações. Isso ocorre para dar conta desta mesma relação de bem, mal, de moral? Como se quisesse torcer um pouco o olhar das pessoas?

Não é uma filosofia naturalista, não diria isso, mas quando alguém compreende que há uma contradição enorme entre o corpo e tudo que emana do corpo e o mundo do conceito. Conter uma precisão de um a um quando não existe nada assim em relação ao corpo é muito estranho. Quando todos os sinais do corpo são contínuos, não se pode medir e mensurar de uma maneira tão precisa. Quando se pensa a partir do corpo, não como a energia do corpo, que não me interessa para nada, mas com o corpo como um objeto que destrói muito um monte de categorias de pensamento, parece-me que aí naufraga imediatamente quase todos os valores morais.

As convicções se confundem quando se coloca em pauta o desejo, por exemplo?

Claro, e categorias morais entram em colapso. Por exemplo, a partir do corpo a fome é um horror. Desde outros sistemas de pensamento a fome é algo que o corpo pode se acostumar. Mas a partir do corpo não, a partir do corpo a fome, o sofrimento a infelicidade não tem consolo. São de uma profundidade, de uma impossibilidade, que a única maneira que se resolve é que termine. Que deixe de haver fome, que deixe de haver sofrimento... Então me parece que o corpo é uma entidade que destrói um monte de categorias morais que de alguma maneira formam a visão que temos do mundo e te devolve a outra coisa mais, diria até, “primária”. Politicamente é uma transformação importante. Uma política que parte de uma percepção a partir do corpo é muito anárquica. Então isso me parece muito interessante, e culturalmente te digo que era um exercício que eu, desde muito pequena, me propus. Tratei de me aproximar das coisas tentando distinguir o que eu percebo, não tanto a idéia de uma coisa, ou o discurso sobre uma coisa, mas os fenômenos.

Em *La Niña Santa* isso para mim era fundamental. O que para uma menina podia ser um abuso, para outra era o começo de uma missão poderosa. O que humilha uma delas, para a outra se torna um poder. Isso porque a partir do corpo não existe esta questão, existem outras questões, outras dimensões. E te digo que afinal o pensamento a partir do corpo para o cinema me resultou muito interessante.

E a construção, a montagem sonora, faz com que tenhamos uma percepção mais instintiva através do corpo, não é?

Sim, o som para mim toma importância a partir de que é todo o corpo que percebe o som. É a pele, basicamente a pele, porque o som é uma vibração no espaço de um elemento elástico que é o ar. E o que percebe o som é a pele, antes do ouvido, de uma forma particular, por isso é todo o corpo que percebe. Para mim, colocação da cena, dos dispositivos de filmagem, a câmera, os microfones, os cabos de som que vão até a câmera é como se fossem umas extensões monstruosas do corpo. Um sistema de percepção que está desmembrado para cercar-se de algo. O que quero dizer é que para mim, então, pensar a partir daí determina um monte de coisas. Com respeito a colocação da cena, com respeito a uma posição ética e moral a respeito do mundo, não sei, te modifica muito. E parece que é um processo que a nós mulheres nos custa menos, se colocar neste lugar.

Porque?

É que é como uma... veja, não sou do tipo que defende os filmes de gênero feminino, primeiro, por nada, mas porque tenho uma grande ignorância em relação a esta categoria. Mas me parece sim que há uma proximidade com a enfermidade, com a dor, com o sangue, com um monte de coisas que é muito mais fácil para nós mulheres fundar no corpo um lugar único e preciso de percepção.

Não acho que esteja relacionado diretamente com o fato de ser homem ou mulher... Creio que é mais fácil relacionar-se com uma organização do mundo a partir do corpo para as mulheres, mas isso não significa que isso sempre se sucede. Não é uma regra, porque há mulheres que filmam de uma forma que eu detesto.

O que me parece é que a educação que se dá aos homens os deixa tão longe de seu corpo, os estigmatizam tanto, que me parece que eles ficam muitas vezes chutando o ar. E que nós mulheres temos uma descentralização do nosso olhar, que nos permite, ou, nos podem permitir, nos aproximar mais facilmente de algumas questões mais subjetivas.

Para mim os homens são de respostas, permanentes, que é muito atrativo, e as mulheres são de perguntas.

Como é a escrita dos seus roteiros?

Bem, veja, eu levo mais ou menos um ano e meio a dois anos para construir um roteiro. Escrevo e faço duas ou três versões do roteiro com apenas algumas pequenas modificações. E quando eu já tenho o roteiro é muito difícil modificar algo. Posso tirar cenas, mas é muito difícil que modifique um diálogo, que modifique uma estrutura.

Os diálogos já estão todos lá no roteiro ou há um espaço para a improvisação?

Já está tudo lá, e para mim o grande desafio é encontrar atores que façam estes diálogos como se fossem naturais. Na realidade em nenhuma película minha há algo que seja espontâneo. Esta tudo construído. É tudo um grande artifício, pode ser uma limitação, mas é como é. Se te dissesse outra coisa estaria mentindo...

Porque, veja, para mim o ponto é o seguinte: qual o objetivo, qual a necessidade de fazer cinema? Porque eu não estudei outras coisas? Se eu gosto tanto de outras coisas porque me meti no cinema?

É como um pequeno desespero que é tratar de colocar o outro no lugar de um. Uma coisa muito infantil, que, seguramente, tem pessoas que resolvem isso aos quatorze anos e que eu não vou resolver nunca. Que é uma necessidade de que o outro esteja no corpo “de um”, mesmo que seja por um período de uma hora e meia ou duas, e ver se vê algo do que um percebe. Este esforço enorme, digamos, para colocar alguém neste lugar de percepção absolutamente solitário, porque nunca... se há um lugar que nunca ninguém poderá entrar é o lugar de posição de

um, do corpo de um... É como se nasce e se morre, em absoluta solidão, dentro do corpo.

E todas as experiências narrativas no cinema e na literatura não são mais do que esforços disso. São experiências disso, experiências de colocar o outro no lugar de um. Não porque um privilegia seu lugar de percepção, mas porque um deseja saber qual a opinião do outro sobre isso. Por isso, para mim, fazer cinema é um momento de compartilhar, basicamente.

Qual a sua opinião sobre isso? O que você está vendo? É um desejo de compartilhar, falido obviamente, porque não é a mesma coisa estar dentro do cinema do que estar dentro de alguém. Mas para mim é a única coisa que justifica, porque se não, não sei porque fazer cinema. Porque há muitas coisas destas que eu não gosto. Há muita exposição, há muita exposição privada ao redor da película e isso não me diverte. Mas te digo que o que me importa muitíssimo ver é saber o que parece para você o que eu estou vendo. Tem a mesma sensação que eu? Passa-te algo parecido? É como uma curiosidade!

Esta idéia de colocar o outro no lugar de quem faz o filme tem sua força nas elipses de tempo, com as construções que não fecham um sentido e deixam um imenso território para elaboração do espectador.

Esta estrutura narrativa você constrói durante a montagem? (Neste momento Martel, pacientemente, como se estivesse a dar me uma aula, busca em sua bolsa um pequeno caderno de notas em que desenha esquematicamente como ela vê a materialidade da estrutura narrativa de um filme).

O cinema mais que tudo parece como uma linha de tempo, a película começa e se desenvolve até um fim, e a verdade é que isso é uma grande falácia.

A construção de um filme para mim não é mais do que uma superposição, todo o tempo, de camadas. E eu vou tomando os fragmentos, mas é como uma superposição de camadas, camadas, camadas. O que agora está aqui passa para o primeiro plano e o que está aqui, vai para o último plano. E assim a única coisa que acontece na passagem do tempo é que os elementos vão passando de planos. Para frente e para trás, nada mais do que isso. Este elemento que num momento

está aqui em no segundo plano pode ser, na cena seguinte, deslocado mais para frente ou mais para trás. Então a idéia linear do tempo obviamente existe no cinema porque uma cena vai depois da outra. Mas há uma outra sucessão que é o que está ao fundo e o que está em primeiro plano. Uma coisa que às vezes está mencionada em uma palavra em um diálogo, na cena seguinte é uma imagem que está em primeiro plano ou que está ao fundo. E este movimento no cinema é muito desprezado e é muito importante narrativamente. E este movimento é muito importante. E é como uma distribuição espacial distinta de sentidos.

Sentidos que vão sendo construídos através dos diálogos...

Quando começo a escrever meu guia é o que se passa na conversação. A conversação é este fenômeno. O que tem de interessante na estrutura do oral é que é muito moderna e também não tem classe social, nem depende da educação. E isto é uma coisa que me angustia muito, que as estruturas da narração estão nas mãos do poder: do poder da educação, no poder do estado, das instituições, das classes sociais. Na construção oral isso se dilui.

Então, primeiro é que há uma grande modernidade nas formas desta estrutura. Depois é um discurso que não depende tanto das classes sociais, ao contrário, muitas vezes é justo naqueles setores mais empobrecidos, que tiveram menos acesso à educação formal, que se encontra uma riqueza de estruturas narrativas tremendas.

E nesse mundo das estruturas rurais em que a pessoa que fala quando fala se desintegra. Digamos que não existe uma idéia clara de presente, passado e futuro quando alguém fala. Quando alguém fala, fala com muitos interlocutores que talvez possam nem estar presentes. Por exemplo, quando uma pessoa fala com outra num diálogo no cinema, podemos encontrar fragmentos onde este discurso se refere à outra pessoa. Quando um personagem fala com outro, ele pode estar falando com sua mãe já morta, com o seu chefe de trabalho, com seus filhos. Um personagem fala para o outro e diz ao outro, mas um determinado fragmento do texto está conversando com outras pessoas que não estão presentes. Assim como estamos fazendo aqui. Eu e você estamos evocando uma dezena de outros personagens.

Então a estrutura do oral não tem uma entidade de espaço nem de tempo, é como se a pessoa se desintegrasse, não existe nem passado, nem presente, nem futuro, e isso me parece muito interessante... são os artifícios da linguagem, a linguagem falada, pois a linguagem escrita é outra coisa. A oralidade está cheia de elipses, cheia de associações livres.

E também é falar de um lugar que não é um, mas um lugar que esta pessoa deseja estar. Então nestas construções, nestas estruturas de oralidade a cronologia, a identidade do espaço, a identidade da pessoa se desvanece. A pessoa começa a ser outra coisa, de uma natureza muito mais complexa. Onde as questões morais, e tudo que aprisiona do sujeito não digo que desapareça, mas se desata significa quando os fios se soltam. E isto como situação me parece muito interessante, e se passa todos os dias, se passa com todas as pessoas, não é um privilégio do artista dominado. Isso se passa o tempo todo nas conversas, para mim este é um lugar muito interessante, porque é um lugar onde a cultura se quebra, se quebra o sentido, se quebra a essência como algo fixo, e resta o ser e toda a sua complexidade.

Aqui em Buenos Aires, tem muita psicanálise, eu não sei nada de psicanálise, e de toda forma sou do norte, católica, não tenho nada que ver com psicanálise, mas nesse mundo de psicanálise o que se trata é que esta anarquia não se desmanche. Na cidade o que ocorre é a necessidade do discurso. Uma pessoa vem falar com você e te diz com o discurso o que quer ser. Isso é muito Buenos Aires, esta frase “eu sou uma pessoa que sempre isso, ou aquilo”. A cultura portenha é muito uma cultura de psicanálise, marcada por uma cultura judia, é muito de enunciação de quem é ele, uma intenção totalmente falida, que é o divertido dos portenhos. Na província, de outra forma, o que se busca é o rodeio, se fala de uma coisa e nunca se sabe bem do que está se falando, por isso está descrevendo algo. É muito interessante, para mim o que sucede quando uma pessoa fala é milagroso, é um mistério, uma maravilha. Por isso, quando eu escrevo, nunca trato, nunca tento saber tudo o que pensam meus personagens, nem qual é seu passado, porque me parece que é uma zona impossível. Na relação amorosa mais longa há uma zona de mistério em que eu nunca vou saber quem é esta pessoa, porque é impossível, impossível de abordar. Porque aí existem lugares que são indescritíveis e

invisíveis. E este, digamos, é um dos problemas da nossa cultura, este desejo de visibilidade exagerado: tudo tem que ser e estar visível. É impossível. O mistério é algo que nos aterra. Na cultura católica o mistério é como uma coisa inerente à cultura católica, permanente, os mistérios da santíssima trindade, não entendem uma merda, mas crêem nisso. O mistério está como admitido. Este exercício é bom, a cultura católica não é boa, mas este exercício é bom. De crer que há algo que é inabordável. Há algo de mistério, há algo que nunca vai ser revelado. Porque é inacessível, porque é inexpressável. E de outra parte, nesta visão psicologista dos personagens em que o personagem é Electra, a namorada do pai, ou Édipo, nesta visão psicanalítica das coisas não há mistério.

O mistério está solucionado pela linguagem...

E para mim é justo o contrário, se tem algo que a palavra te mostra é a impossibilidade, um fala e há algo que é impossível de revelar, e isso me parece sumamente interessante

E a câmera te permite de alguma maneira isso, te permite como descentrar, este está falando, mas o que importa é o que está na esquina, este é o que está morrendo, mas o que está quieto é o que importa. Não sei, te permite um deslocamento.

O que se passa é que os livros de roteiro de cinema, do cinema norte-americano mais duro, a câmera nunca está deixando o mistério, sempre revela, revela, revela, o diálogo revela, o quadro revela, tudo revela.

Por isso as opções de teus filmes de estarmos em enquadramentos sempre um tanto incômodo?

Para mim é um grande exercício, nos recortes aparece algo. Aos dezenove, vinte anos eu filmava tudo, tudo, meus irmãos já me odiavam, depois parei porque me dei conta que era uma loucura, que não era saudável. Saía de férias e não levava nenhuma câmera, nem de fotografia. E faz dois anos comprei uma câmera de foto que grava em cartão, e agora voltei a gravar compulsivamente. E outra vez o mesmo, como a câmera é pequena te permite ver as coisas de lado. Não ver o que está mensurado como “o importante”, mas ver outra coisa.

No fundo estou tratando descobrir algo que não sei... como se estivesse todo o tempo procurando algo que quero saber e não sei, e, talvez, possa estar escondido em um ângulo qualquer.

Outro dia num restaurante árabe fiz uma tomada que acredito que foi a melhor que fiz na minha vida. Uma bailarina que está muito perto, e atrás, estão os moços trabalhando, é uma loucura. Uma mulher que está num esforço de baile árabe, de dança árabe, um esforço físico, e atrás, no fundo, estão os homens, tirando café, contando dinheiro, vão, vem, trabalham, param, olham para ela, comentam, e continuam as suas tarefas. No primeiro plano o fragmento de um corpo que está fazendo uma proeza física, e atrás, a vida que passa. Vêem-se os comentários, mas não se escuta nada porque a música está alta.

Qual a relação que você enxerga com os cineastas da sua geração?

Me parece que o que passou foi que aconteceu uma ruptura de noção do mundo, de percepção de mundo muito importante com a ditadura e a guerra das Malvinas. Depois da ditadura era impossível crer em alguma informação que fosse oficial. E existia como uma espécie de quebra também, em torno do que era dito, havia como uma quebra de um discurso, onde a palavra já não dava nenhuma certeza a respeito do mundo. Na guerra das Malvinas, os meios se transformaram nos grandes falsificadores do que estava se passando nas Malvinas, mas de uma maneira muito fragante, porque passamos de uma vitória a uma rendição. Eu creio que esta traição dos meios, esta traição do discurso, do destino, de não saber o que estava se passando criou um problema em torno da palavra, em torno do discurso, que se quebrou muito na Argentina. Então a nossa geração fez um grande esforço para detectar discursos que de alguma forma fossem críveis, eu acredito que por isso me interessou a forma de falar do interior, por isso Adrián Caetano foi ao subúrbio, buscar a forma de falar do subúrbio. Havia como uma necessidade de que a pessoa que falava tivesse alguma possibilidade de referencia a algo externo e que realmente funcionava, porque os meios nos haviam mentido, durante a ditadura todos mentiram, toda a sociedade mentiu, mentiram uns para os outros. A credibilidade da palavra estava quebrada. E me parece que na nossa geração, e isso é a única coisa que vejo em comum entre todos nós, houve primeiro uma espécie de observação do imediato e depois uma necessidade de que

o registro da fala tivesse alguma verossimilhança, tivesse alguma sustentação de verdade, como um desejo de encontrar algum lugar de verdade, mesmo que esta busca seja absurda, me parece que era essa a necessidade. Então era fundamental trabalhar com não atores, para que a palavra seja mais crível, trabalhar com registros de fala que não eram o castelhano neutro que falavam os atores argentinos das películas do *mainstream*. Havia como uma necessidade de ver o que estava próximo, de observar o entorno, de escutar o entorno, sinto que isso é o único que nos uniu nos 90, a única coisa em comum que vejo entre nós.

As classes sociais são bastante distintas em seus filmes. Como é a sua relação com estas representações nos seus personagens.

O que me parece é que, principalmente na província, há uma hierarquia de classe muito forte: classe baixa, classe média e alta. Há também uma questão étnica, uma parte do povo que é mais europeia, uma parte do povo que é mais aborígine, e estas diferenças marcam também as diferenças de classes. A classe mais alta é mais espanhola, a classe média há mais italiana, e espanhóis de imigração tardia, e a classe baixa é mais índia, mais aborígine.

E isso está dado na sociedade Argentina.

No norte, há uma marca colonial, é uma sociedade muito católica, muito racista, as classes sociais estão muito associadas com tipos raciais.

Dar conta deste espectro foi uma preocupação em La Ciénaga?

Não, para mim não foi uma preocupação, foi muito fácil isso, porque já estava lá. Não era algo que me preocupou, era algo tão evidente que aparece. Em todas as famílias, as empregadas, segundo alguém, estão roubando. Até mesmo a filha de Mecha em La Ciénaga, que tem uma relação amorosa com a criada pensa que a índia está roubando.

E os documentários que fizeste? O que te trouxeram estas experiências?

Os únicos documentários que fiz foram para a televisão. Um sobre Encarnación Escura, que era a mulher de um ditador no século XIX, que foi um experimento. Nada muito interessante. O outro foi sobre Silvina Ocampo, que era uma escritora esposa de um escritor muito famoso, e que sempre esteve um pouco a sombra

deste escritor, que era amigo íntimo de Jorge Luiz Borges. Uma mulher que tinha uma visão muito irônica sobre a vida, muito pervertida. Foram trabalhos sobre encomenda, então com menos liberdade. O que foi interessante é que estive muito tempo dentro do estúdio de Silvina Ocampo, ela tinha um estúdio onde tinha seus livros e suas coisas, e quanto estive na sua casa, ela já estava morta há uns vinte anos. E este estúdio era incrível, estava cheio de segredos, de árias de ópera, cantos um pouco macabros, risos, que me traziam uma sensação muito estranha pelos sons... isso foi forte. Ouvir estas canções foi uma experiência muito interessante...

É uma boa trilha de terror...

Muito de terror!

Em uma entrevista da ADF Felix Monte, diretor de fotografia de Menina Santa, disse que conversava muito com você sobre os enquadramentos, a cena, aonde e como você queria a câmera. E contou que Mariano Paris, o assistente de câmera que o acompanhava um dia disse para ele: “se você está pensando que ela quer isso é tudo o oposto”.

(Martel ouve meu relato, depois solta um riso alto e balança a cabeça não acreditando que tinham dito isso...)

Eu não me dava conta do quanto o deixava louco no set... Aqui chamamos Félix Monte de Chango. Quando eu fui ver as cenas que filmaram no backstage eu me surpreendi porque Chango dizia que eu sempre dizia “a câmera aqui, não, um pouco mais para aqui...” e isso está lá, está filmado, e eu nunca me dei conta disso. Uma vez Chango me disse: “Já me fizeste dar a volta na câmera por todo o lugar, não tenho tantas luzes...” Como? Quando? e eu não me dava conta...

Eu não filmo muito, filmo poucas tomadas, mas quando vejo, sinto que é um pouco para cá, um pouco para lá.

Trabalhas com decupagem de cena?

Não, tudo muda muito. Depende do dia, de onde estão as luzes. Faço a direção de câmera no momento. Depois o que fazíamos, em *La Niña Santa*, é que imprimíamos uns frames de cada início de tomada para ter uma idéia, porque *La Niña Santa* era como se fosse um nível mais longe da realidade, era uma coisa mais fictícia, todo o relato era muito cheio de artifícios e então eu queria ser muito precisa com a câmera e não mudar de estética nunca. Que tudo tivesse o mesmo conceito.

Tanto em *Rey Muerto*, como em *La Ciénaga* e *La Niña Santa*, não há a impressão de um tempo específico, o que isso representa para você?

Não me dei conta disso antes, me dei conta só depois. *Menina Santa* tinha uma marca temporal na cena em que temos a fotocopadora e onde havia uns posters católicos que são muito dos anos 60 e 70. Uma iconografia da época da teologia da libertação. Só este fato. O que acontece é que estas películas, o tempo narrativo está muito entre os oitenta e os setenta. Não há um esforço, é mais para transparecer como um tempo da memória que mistura os anos. E isso tem muito a ver com a fala, tem muito a ver com a linguagem.

Eu gosto muito de Deleuze, porque Deleuze trabalha muito perto de Espinoza, e Espinoza me parece um grande filósofo. Primeiro porque é um homem profundamente metido na cultura religiosa do judaísmo e do catolicismo que nega e briga com tudo isso. Porque Espinoza é muito sensível, entende as coisas a partir do corpo e que a felicidade, a alegria e a tristeza são os valores certos. Que o corpo triste pode menos e o corpo alegre pode mais. A potencia do corpo pela felicidade e pela alegria, e a diminuição da potencia pela tristeza. Ele aposta muito na potência do corpo. E isso me parece que é de uma modernidade extraordinária. E Deleuze toma isso. Seu primeiro doutorado foi sobre Espinoza.

Uma visão é que o valor essencial, a categoria fundamental é o espaço e depois essa idéia da potência de acordo com os sentimento, é muito anárquica para a religião. E nesta noção de Deleuze ou de Espinoza o corpo é um perigo, sumamente potente que é o que me interessava em *Menina Santa*, que o que produz a suposta humilhação deslança a potencia da personagem, onde não há

uma forma moral. Era uma experiência muito comum e geral as mulheres. Muito mais do que se apaixonar na adolescência, o evento mais corriqueiro era ser *apojada* em um ônibus, em uma fila, em uma aglomeração na rua.

Qual o projeto atual?

É sobre uma mulher, entre quarenta ou cinquenta anos que passa por um atropelamento. Um acidente na estrada um pouco confuso. Ela está dirigindo e acha que atropelou um cachorro, um cachorro que está agonizando. Mas o acidente provoca nela um estado estranho, ela fica com uma percepção rara sobre a gente que conhece. Fica numa situação de confusão e num momento diz para o seu marido que acredita que matou uma pessoa na rua e não um cão. Aí, quando eles voltam a estrada há um cachorro morto. Passam os dias e o marido trata de tranquilizá-la, mas aparece uma notícia no jornal de que o corpo de um menino morto foi encontrado num canal encostado na estrada. Então, o que vamos vendo é que ela não volta a mencionar nada em torno do acidente e por outro lado sem que saibamos exatamente porque a família vai fazendo desaparecer tudo que pode incriminar ela com essa morte. E esta é a construção narrativa, que nem confirma que ela tenha matado alguém, mas, contudo atua apagando tudo.

(Martel neste momento, setembro de 2006 estava fazendo a escolha do elenco. Um processo bastante trabalhoso e muito delicado segundo me contou. As entrevistas, exigem a procura de uma atriz que encarne as virtudes e defeitos que criou para a personagem, algo que seja manifestado com naturalidade. A protagonista devia ter uma fragilidade e também uma certa futilidade, um caráter complexo que não possa ser visto sob um único ponto de vista).

Nossa conversa, que correu por pouco mais de duas horas, poderia estender-se pela noite afora, mas já dava para perceber em seus olhos de cansaço, o pedido do fim da jornada. Martel comunica-se extremamente bem, é didática, clara e paciente. E o melhor de tudo tem um humor refinado e inteligente. Caço de quem quer vê-la como uma “artista inspirada” e fala sempre na enorme transpiração do qual consiste o seu cinema.

Agradei a entrevista e para comemorar o encontro desejei sorte a ela com uma expressão muito comum entre nós, e que me surpreendi muito ao vê-la evocar algumas vezes durante nossa conversa: “Ojalá possas realizar filmes tão belos quanto os que já fizeste.”

Entrevista realizada em Buenos Aires em 11 de setembro de 2006 por Andréa Pinto.

ANEXO II

Planilha de ocupação do mercado Argentino. Fonte: DEISICA - Sindicato da Industria Cinematográfica Argentina – Deisica, primeiro semestre de 2006

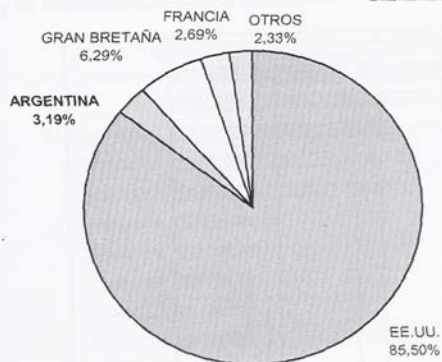
deisica 16.1 - Primer Semestre 2006

PAISES DE ORIGEN

► Respecto del periodo enero/junio de 2005, hubo un gran descenso en el total del mercado que representaron las películas argentinas, las cuales ocuparon un tercer lugar dentro del ranking general y no lograron superar la barrera del millón de espectadores.

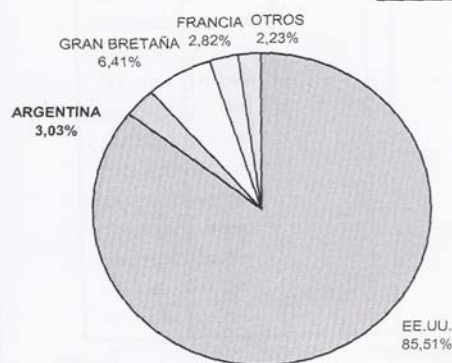
► Las realizaciones estadounidenses consiguieron una suba importante, logrando de esta manera acaparar casi por completo la totalidad de espectadores y recaudaciones del periodo.

ESPECTADORES



EE.UU.	16.540.788
GRAN BRETAÑA	1.217.480
ARGENTINA	617.008
FRANCIA	519.759
ESPAÑA	166.012
BELGICA	84.246
JAPON	59.323
ALEMANIA	57.959
COREA DEL SUR	19.544
CHILE	14.757
ISRAEL	12.803
SUECIA	9.530
ITALIA	4.306
OTROS	21.733

RECAUDACION



EE.UU.	\$ 129.097.735
GRAN BRETAÑA	\$ 9.679.085
ARGENTINA	\$ 4.567.778
FRANCIA	\$ 4.256.175
ESPAÑA	\$ 1.275.619
BELGICA	\$ 639.711
JAPON	\$ 451.229
ALEMANIA	\$ 378.000
COREA DEL SUR	\$ 159.732
ISRAEL	\$ 122.705
SUECIA	\$ 86.100
CHILE	\$ 79.686
ITALIA	\$ 32.485
OTROS	\$ 147.844

Anexo III

Dados estadísticos do cinema argentino

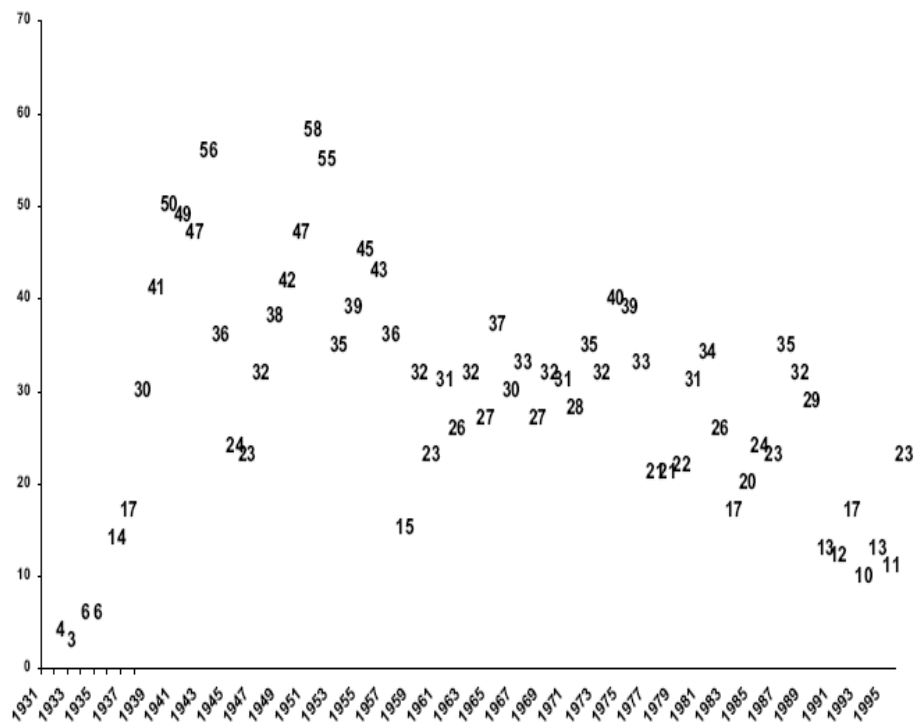
Cuadro 1

Cantidad de películas de cine producidas. Argentina. Años 1995-2002

	<u>Películas Producidas</u>	<u>Variación interanual</u>
1995	24	
1996	37	54,2%
1998	22	
1999	27	22,7%
2000	39	44,4%
2001	39	0,0%
2002	33	-15,4%

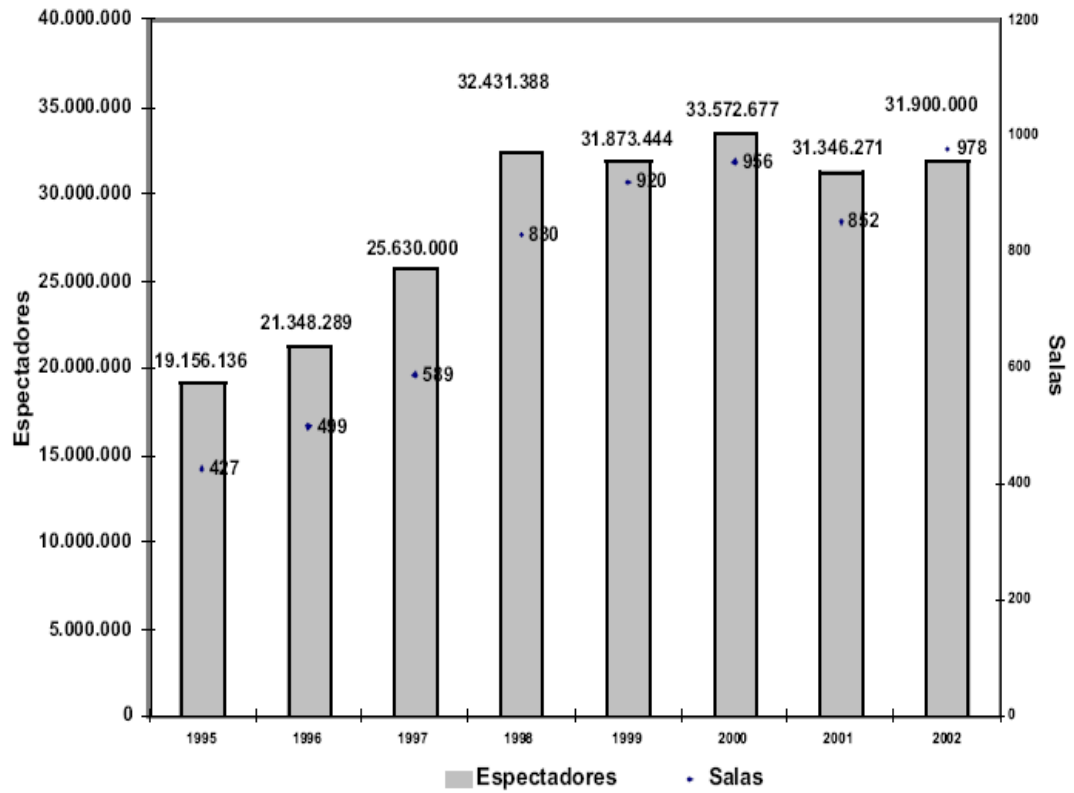
Fuente: CEDEM, Secretaría de Desarrollo Económico, GCBA, en base a datos de SICA

Gráfico 1
Películas nacionales estrenadas. Argentina. Años 1931-1995.



Fuente: CEDEM, Secretaría de Desarrollo Económico, en base a datos de "Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable", de O.Getino (1998)

Gráfico 2
Cine. Espectadores y Salas. Argentina. Años 1995-2002



Fuente: CEDEM, Secretaría de Desarrollo Económico, GCBA, en base a datos de SICA