

Seres humanos e valor de troca: contradições e resistências vistas no cinema Argentino

Guilherme Muniz Safadi*

Resumo:

Este artigo tem por objetivo investigar, através da análise de dois filmes argentinos, as contradições e resistências suscitadas pelo aprofundamento da generalização do valor de troca durante hegemonia neoliberal na Argentina (1989-2001). Nossa interesse está nos dilemas e tensões presentes nas práticas sociais e culturais resultantes dessa hegemonia, que parecem refletir em algumas importantes produções cinematográficas recentes daquele país. Considerando que a Argentina sofreu um dos experimentos mais radicais do neoliberalismo na América Latina durante os anos 1990, estudar as representações de suas consequências no cinema se coloca como um trabalho relevante.

Palavras Chaves:

Cinema Argentino, Neoliberalismo, História contemporânea da Argentina

Abstract:

This article aims to investigate, through analysis of two Argentine films, contradictions and resistance raised by further generalization of the exchange value during neoliberal hegemony in Argentina (1989-2001). Our interest is on the dilemmas and tensions present on social and cultural practices resulting from this hegemony, which seem to reflect on some important recent film productions of that country. Whereas Argentina suffered one of the most radical experiments of neoliberalism in Latin America during the 1990s, studying the representations of its consequences on the cinema is a relevant work.

Keywords:

Argentine Cinema, Neo-liberalism, Argentina's modern history.

Introdução

Durante os anos 1990, a Argentina passou por uma transformação inédita. A reformulação de seu capitalismo e de suas relações sociais, embora seguisse as linhas gerais adotadas em grande parte do mundo, e particularmente na América Latina, adquiriu na Argentina uma forma peculiar, garantida pela hegemonia neoconservadora, construída ainda durante o primeiro governo de Carlos Meném (BONNET, 2008). A intensidade da transformação foi auxiliada pela fé nas idéias de abertura econômica, desregulamentação e

* Guilherme Muniz Safadi é graduado em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e faz parte do Grupo de Estudos em História e Cinema na América Latina (GEHCAL), grupo de pesquisa (GT) subordinado ao Núcleo de Estudos das Américas (NUCLEAS) da UERJ.

privatização, que se expandiram pelo mundo todo, após a crise do bloco soviético e do Estado de bem-estar social, nos anos 1980 e encontraram uma atmosfera receptiva no país.

Mas estas idéias não estão presentes apenas no âmbito das políticas econômicas. Elas também se articulam de forma profunda com a criação ou o fortalecimento de valores ligados a elas. Se a tendência à generalização do valor de troca é uma característica inerente à subjugação da sociedade pelo mercado, no sistema capitalista (POLANYI, 2000), a ação hegemônica do pensamento e de políticas neoliberais, em defesa de um mercado irrestrito, pode ser compreendida como uma prática que aprofunda ainda mais o processo, alimentando, consequentemente, suas contradições e, possivelmente, gerando novas resistências a ele. São essas contradições e possíveis resistências geradas ou estimuladas por esse processo em algumas tendências culturais na Argentina que gostaríamos de investigar neste artigo, através de algumas de suas produções cinematográficas. Em particular, buscaremos refletir sobre as contradições entre os valores humanos qualitativos e o valor de troca, mais especificamente, sobre as questões existenciais que envolveram a carência de realização existencial e as frustrações de promessas de realização no mercado que acabaram não sendo cumpridas.

Após ter ingressado numa crise que também atinge todos os domínios de sua sociedade, nossos vizinhos passaram, explícita ou implicitamente, a questionar e a evidenciar as contradições da experiência neoliberal de diversas maneiras. O cinema que se fez na argentina, sobretudo a partir de 2001, pico da crise, não poderia ter ficado indiferente ao processo. Dessa forma as *películas*, com seus dramas humanos e tensões convertem-se em importantes fontes sobre a história recente do país.

Hegemonia neoconservadora, experiência neoliberal e afirmação da sociedade de consumidores na Argentina

No final dos anos 1980 e inicio da década de 1990, foram muitos que se convenceram de que os problemas econômicos, sociais e políticos do país seriam solucionados com a aplicação das receitas neoliberais, valorizando-se a figura do investidor individual que atuaria em uma economia com o mercado desregulamentado. Ao mesmo tempo, as organizações e instituições associativas encontravam-se cada vez mais enfraquecidas (ROMERO, 2006, p. 261). Este era um terreno fértil para a proliferação dos valores quantitativos e utilitários do pensamento neoliberal. .

Anos de inflação, déficits constantes na balança de pagamentos e degeneração crescente da economia beneficiaram a construção da hegemonia neoliberal durante o primeiro mandato de Carlos Menem (1989-1995). No ano de sua posse, “a hiperinflação tinha chegado, e destruiu o valor do salário e da própria moeda, afetando até mesmo a produção e circulação de bens” (ROMERO, 2006 p.253). Alberto Bonnet argumenta que foram estes processos hiperinflacionários que assentaram as condições sociais de possibilidade para a construção de uma nova hegemonia política – hegemonia que era “un fenómeno con escasos antecedentes en la historia argentina” (BONNET, 2008, p. 14).

O programa de privatizações, iniciado no governo Alfonsín, foi aprofundado no governo Menem, juntamente com a desregulamentação da economia e o desmonte de mecanismos de intervenção e auxílio do Estado - uma série de medidas que visava principalmente atrair o capital estrangeiro e garantir, como sustentava o discurso, a tão desejada estabilidade monetária. A fé nas virtudes desse capital e na ação dos empreendimentos capitalistas em uma economia aberta, como sendo a solução para os problemas do país, foi característica marcante do pensamento hegemônico no período.

A radicalização e a rapidez da implementação daquelas políticas na Argentina alcançaram um nível peculiar. Menem anunciara uma "grande cirurgia sem anestesia": com a Emergência Econômica suspendia subsídios e autorizava a demissão de funcionários estatais; com a Lei da Reforma de Estado, declarava a privatização de uma longa lista de empresas públicas. A conversibilidade da moeda nacional, amarrada ao dólar valorizado, favorecia a inundação do mercado interno por produtos importados.

No curto prazo de 1991-94, parte dos custos da reforma foi dissimulada pelo volume de dólares que entrava no país, pela queda da inflação, pelo aumento do consumo, pela provisória redução dos déficits do Estado, em uma conjuntura financeira internacional favorável. Tempos depois, os aspectos mais duros da transformação seriam perceptíveis. Entre eles, as escaladas do desemprego e da precarização do trabalho, consequências das privatizações e da abertura econômica radical, foram os mais notáveis. Além das demissões diretas pelas empresas privatizadas, a abertura econômica impulsionou todas as outras empresas privadas que concorriam com produtos importados a reduzir seus custos. O desenrolar desse processo, tornado possível com a baixa capacidade de resistência das organizações sindicais, foi a generalizada flexibilização das leis trabalhistas. (ROMERO, 2006, pp.259-261).

Apesar disso, a condição hegemônica do menemismo permitiu a reeleição do presidente em 1994 e a continuidade da profunda reestruturação do capitalismo na Argentina. Na trilha de Zizek, Alberto Bonnet entende como ideologia uma crença social e uma prática, construída juntamente com um fantasma e uma fantasia. Na sua abordagem, a ideologia que contribuiu para a construção do consenso – condição de possibilidade de uma hegemonia, no sentido de Gramsci – ancorou-se no fantasma da hiperinflação e na fantasia da estabilidade monetária¹. "La consistencia de la ideología menemista depende así de una exclusión siempre renovada de ese fantasma de la hiperinflación a través de la fantasía de la estabilidad" (BONNET, 2008, p.246).

Interessa-nos, sobretudo, a análise feita por este autor da maneira como a "*fantasía de la estabilidad*" estava presente no discurso menemista e sua inseparável ligação com uma ideologia consumista. Bonnet analisa uma série de *spots* televisivos de apenas dez segundos, lançados para a campanha presidencial de Menem de 1995, "abiertos y cerrados por un sonido semejante al que producen las tarjetas de crédito cuando pasan a través de las

¹ Para uma análise de como os processos inflacionários, identificados como uma ameaça de dissolução social, foram ressignificados como tal ameaça no imaginário social, ver Bonnet (2008), sobretudo pp. 236- 252.

lectoras". Assim como os cartazes da seguinte campanha presidencial de Menem, em 2003, todos remetiam, de formas distintas, a dupla inseparável estabilidade/consumo. A fantasia estava associada explicitamente ao aumento de consumo que a estabilidade prometia garantir. Mas a questão vai muito mais além:

No estamos simplemente ante un aumento cuantitativo del consumo, resultante de una reconstitución del poder adquisitivo del salario y de un restablecimiento del crédito, pues el consumo es un componente decisivo de la cultura en una sociedad capitalista. Estamos por consiguiente, ante un cambio cualitativo en la posición que el consumo en general, y el consumo de ciertas mercancías y mediante ciertas modalidades en particular, ocupa entre los valores articulados en la ideología de una cultura. Estamos pues ante una ideología consumista, más específicamente, ante la versión autóctona de esa ideología hiperconsumista que radicaliza el consumismo del capitalismo posguerra y que constituye uno de los rasgos sobresalientes de la cultura posmoderna dominante en el capitalismo contemporáneo. (BONNET, 2008, p. 264-265).

Essa radicalização do consumismo é um traço marcante do formato que assumiu o processo de globalização. Essa generalização do consumo atinge de forma especial as relações humanas. Zygmunt Bauman (2007) preocupa-se com o processo, através do qual, essa radicalização do consumismo nos últimos anos vem atando cada vez mais as relações entre as pessoas ao espaço social de mercado.

Referindo-se a sociedade contemporânea como "sociedade de consumidores", Bauman destaca um processo subjacente à generalização do consumismo. As pessoas não apenas consomem como também são consumidas, transformando-se em mercadorias. Elas são "estimuladas ou forçadas a promover uma *mercadoria* atraente e desejável", fazendo o máximo possível, usando os melhores recursos que têm à disposição para aumentar o valor de mercado de seus produtos e "os produtos que são encorajadas a colocar no mercado são *elas mesmas*" (BAUMAN, 2007, p.12). Dois exemplos: os "clientes potenciais com necessidade de ampliar seus registros de gastos e limites de crédito para obter um serviço melhor" e os "pretensos imigrantes lutando para acumular pontuação, como prova da existência de uma demanda por seus serviços, para que seus requerimentos sejam levados em consideração". (BAUMAN, 2007, pp. 12,13). Mais do que sua força de trabalho, as pessoas transformam si mesmas para agradar o mercado.

Na medida em que as pessoas transformam-se em mercadorias, o espaço que todos passam a ocupar é aquele conhecido como mercado. Bauman se preocupa com os mecanismos através dos quais as relações humanas são transferidas para esse espaço e como essa transferência se associa ao culto da privatização e da desregulamentação, influenciando e sendo influenciada por ele. No passado, a principal função assumida pelo Estado capitalista era cuidar para que os intermináveis encontros entre capital, no papel de comprador, e o trabalho, no de mercadoria, ocorressem com regularidade e atinjam seus propósitos. Nesse sentido, se o capital era garantido por uma política de seguros endossada pelo Estado, o trabalho devia ser mantido pronto para atrair os potenciais compradores, isto é, as pessoas em busca de trabalho deviam ser mantidas nutritas, saudáveis, disciplinadas e possuindo habilidades exigidas. Com a crise do "Estado de Bem-estar social" e o culto da desregulamentação e da privatização, assistimos uma mudança significativa no segundo ponto da cadeia. A tarefa de "recomodificação do trabalho" é excluída da responsabilidade governamental direta. Serviços fundamentais para se manter vendável a mão-de-obra

(escolas, habitações, cuidados com os idosos e serviços médicos) são abandonados pelo Estado, ficando a preocupação inteiramente a cargo de homens e mulheres como indivíduos, que por sua vez, “são aconselhados por políticos e persuadidos por publicitários a usarem seus próprios recursos e bom senso para permanecerem no mercado, aumentarem seu valor mercadológico (...) e obterem o reconhecimento de potenciais compradores”(BAUMAN, 2007, p. 16).

Para obter os prêmios sociais que cada vez mais ambicionam, necessitam que modelem a si mesmo como mercadorias capazes atrair demanda e fregueses. Assim, não é difícil visualizar que um aprofundamento da generalização do valor de troca no controle das relações humanas se encontrasse entre as diversas consequências da expansão desregulamentada do mercado. Para citarmos novamente Zygmunt Bauman,

Os encontros dos potenciais consumidores com os potenciais objetos de consumo tendem a se tornar as principais unidades na rede peculiar de interações humanas conhecida, de maneira abreviada, como “sociedade de consumidores”. Ou melhor, o ambiente existencial que se tornou conhecido como “sociedade de consumidores” se distingue por uma reconstrução das relações humanas a partir do padrão, e à semelhança, das relações entre consumidores e os objetos de consumo. Esse feito notável foi alcançado mediante a anexação e colonização, pelos mercados de consumo do espaço que se estende entre indivíduos – esse espaço em que se estabelecem as ligações que conectam os seres humanos e se erguem as cerca que os separam (BAUMAN, 2007, p. 19).

Seres humanos e mercado:

contradições e resistências vistas pelo cinema na Argentina

As consequências econômicas e sociais da experiência supracitada, refletidas nas taxas de pobreza e nos índices de vulnerabilidade externa, historicamente alcançados pela Argentina, são bastante conhecidas. Nossa preocupação, embora não possa negligenciar a importância desses processos, não está em respostas que podem ser dadas com base em taxas ou índices. Para além das imensas consequências sociais e econômicas, acreditamos que promessas ideológicas e as experiências dos anos 1990, vividas intensamente pela Argentina, podem ter gerado contradições consideráveis no domínio dos valores humanos e das questões existenciais.

Nesse sentido, o cinema argentino produziu alguns filmes que nos permitem, através de sua análise, pensar questões cuja discussão seria mais difícil a partir de outros tipos de fontes. Selecionei dois filmes, cuja análise, acreditamos, permite-nos identificar a presença de tensões marcantes entre o processo de generalização do valor de troca e a potencial realização existencial dos personagens, ancorada em valores qualitativos. O primeiro deles *O mesmo amor, a mesma chuva* (*El mismo amor la misma lluvia*, Juan José Campanella, 1999), foi produzido ainda antes do auge da crise, quando os famosos *caçarolazos* (panelaços) pararam o país, em 2001, já o segundo, *Lugares Comuns* (*Lugares comunes*, Adolfo Aristarain, 2002), um ano depois das agitações, quando a crença nos milagres do livre mercado já estava consideravelmente abalada.

Realizaremos a análise desses dois filmes que apresentam alguns dilemas bastante próximos. Podemos adiantar algumas questões, que acreditamos poderão ser visualizadas em ambos: um sentimento de frustração na trajetória de personagens diante das opções que

seguiram; a contradição constante entre a realização da individualidade subjetiva dos personagens, de seus sentimentos particulares, por um lado e a conquista do sucesso financeiro e a padronização e reificação exigidas pelo mercado, por outro; a utilização de símbolos que fazem referência a algo de um passado, real ou idealizado, mas que foi perdido; um grito de angustia por um espaço de relações humanas; em suma, a existência de um conjunto de valores qualitativos em oposição ao valor de troca.

Considerando estes aspectos dos filmes, parece-nos de grande valia a realização da análise à luz de algumas considerações de Michael Löwy e Robert Sayre (1995) sobre a existência de uma *visão de mundo*, uma *estrutura significativa*, que reage constantemente à certos aspectos da civilização moderna capitalista, da “civilização moderna engendrada pela revolução industrial e a generalização da economia de mercado” (LÖWY e SAYRE, 1995, p.35). E essa visão de mundo caracterizaria o fenômeno romântico.

Não se trata aqui do conceito tradicional de romantismo, relacionado a um determinado movimento literário e artístico ou a um momento histórico específico, com inicio e fim determinados no tempo. Löwy e Sayre trabalham com um conceito distinto, com o qual buscam solucionar o enigma das diversidades de caracterizações correntes do romantismo e dar conta de suas contradições. Assim, o romantismo seria assim uma *visão de mundo* (no sentido do sociólogo da cultura, Lucien Goldman), um conjunto de elementos articulados segundo uma lógica, uma *estrutura significativa*, organizada em torno de um eixo. No centro desta estrutura estaria a oposição entre dois sistemas de valores: os do romantismo e o da realidade da civilização capitalista moderna. Na hipótese dos autores, “o romantismo é por essência, uma reação contra o modo de vida da sociedade capitalista”, uma crítica da “civilização capitalista moderna, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno)”² (LÖWY e SAYRE, 1995, p. 34).

Podem ser feitas algumas ressalvas quando se trata de pensar as oposições entre os conceitos de moderno e de pré-moderno. Quando os autores falam de valores modernos estão se referindo ao predomínio do capitalismo na modernidade, não ignorando seus outros aspectos (LÖWY e SAYRE, 1995, p. 36). Tomaremos o conceito, a partir da oposição entre valores românticos e o desenvolvimento do capitalismo, entendendo este último processo a partir do momento em que se começa a desenvolver a grande indústria e o mercado se libera do controle social. Dessa maneira, não ignoramos as considerações de Néstor García Canclini que, visando superar a dicotomia entre tradição e modernidade, aponta para o processo de hibridação entre as duas (CANCLINI, 2008, pp.18, 19, 22, e outras.). Pensar a experiência cinematográfica – experiência moderna por excelência - em termos de uma oposição entre tradição e modernidade, colocando o cinema argentino contemporâneo do lado da tradição seria o cúmulo do contrassenso. Assim, consideramos que a oposição entre

² Um dos elementos da crítica romântica baseia-se justamente em um sentimento de perda no espaço das relações humanas. Mas esse sentimento de perda não pode ser confundido com uma visão conservadora ou reacionária. Segundo Löwy, o romantismo atravessaria todo o espectro político, possuindo desde correntes restitucionistas até outras, revolucionárias. Estas últimas recusam, ao mesmo tempo, a ilusão de retorno às comunidades do passado e a reconciliação com o presente capitalista, procurando uma saída na esperança do futuro. A nostalgia do passado se transmuda em tensão voltada para o futuro (LÖWY e SAYRE, 1995, pp. 91-132).

os valores qualitativos, que podem assumir uma dimensão nostálgica em relação a um passado pré-capitalista, e os valores quantitativos, expandidos com a hegemonia do mercado, ocorre dentro da modernidade e consiste em uma oposição tipicamente moderna.

O próprio Canclini, refletindo sobre o desencontro entre a estética moderna e a dinâmica socioeconômica do desenvolvimento artístico, observa existência de uma contradição entre dois dos movimentos que concebe como constituintes da modernidade (emancipação, expansão, renovação e democratização). Essa tensão estaria manifesta entre o projeto *emancipador* – que possui o sentido de secularização dos campos culturais, produção auto-expressiva e desenvolvimento autônomo – e projeto *expansionista* – a tendência da modernidade que procura estender o conhecimento e a posse da natureza, a produção, a circulação e o consumo de bens – que no capitalismo está motivado “preferencialmente pelo incremento do lucro” (CANCLINI, 2008p.31, 32)³.

A adoção do modelo neoliberal nos anos 1990 e o aprofundamento de um “capitalismo puro”, onde o valor de troca tende ainda mais a penetrar as relações humanas, pode, nesse sentido, despertar também uma dimensão romântica nas produções que, consciente ou inconscientemente, avaliam essa experiência. De toda forma, todas as características ressaltadas anteriormente, presentes nas narrativas dos dois filmes em questão, fazem parte do arcabouço romântico, como entendem de Löwy e Sayre.

O mesmo amor, A mesma chuva (El mismo amor la misma lluvia, Juan José Campanella, 1999), retrata a trajetória dos últimos vinte anos de vida de um escritor, com seus dilemas e frustrações, diante de um panorama da história recente da argentina, que aparece articulada a vida dos personagens. Mas Nossa análise se focará em elementos significativos acerca do lugar e tempo em que o filme foi produzido.

Em um de seus planos iniciais, a câmera em *contra-plongé*⁴ se desloca de um pôster do escritor argentino Julio Cortázar em direção a Jorge Pellegrini (Ricardo Darín), um escritor de contos, sentado diante de sua máquina de escrever. A voz em off do escritor-personagem acompanha o inicio da narrativa cinematográfica. “Deixe os gênios brincarem com as formas, eu não”, afirma a voz de Jorge simultaneamente à aparição da imagem de Julio Cortázar. A homenagem a um escritor real, tratado por “gênio”, nome importante das tentativas de renovação cultural dos anos 1960, representação do escritor com comprometimento ético, ideais estéticos e engajamento, pode ser entendida também como um sentimento de perda que, ao fim de sua história, Jorge parece ter motivos suficientes para tentar resgatar.

O filme inicia no momento que Jorge conhece Laura e percorre três décadas de sua vida. Seu mesmo amor por Laura, de 1980, se cruza várias vezes até a mesma chuva dos anos 1990, sem que cheguem a se encontrar. O desencontro também se encontra presente

³ "...a modernização econômica, política e tecnológica – nascida como parte do processo de secularização e independência – foi configurando um tecido social envolvente, que subordina as forças renovadoras e experimentais da produção simbólica"(CANCLINI, 2008, p.32).

⁴ A câmera em *contra-plongé* deixa a objetiva abaixo do nível do olhar, filmando o objeto de baixo para cima. Dessa maneira, gera-se uma impressão de superioridade e exaltação do ator ou da atriz. Nesse caso, do pôster de Julio Cortázar.

na sua própria busca como escritor⁵. O que representa Cortázar é aquilo do qual Jorge parece cada vez mais se distanciar até atingir seu ponto culminante nos anos 1990.

É a visão do que os valores desta década representam na vida para Jorge o que mais nos interessa no momento, ao discutir os questionamentos realizados na Argentina dos anos 2000 sobre a experiência existencial traumática da generalização dos valores de mercado daqueles anos. É o mal-estar e a crítica às contradições daqueles anos que emergem no momento de produção de *O mesmo amor, a mesma chuva*. Assim como muitos outros personagens (e não podemos nos ocupar de todos), Jorge passa por profundas transformações (e frustrações) em sua trajetória – e poucas alegrias. Suas infelicidades, certamente anteriores aos anos 1990, chegam ao extremo nesta década. Mas para compreender isso precisamos conhecer um pouco mais de seus anos precedentes.

Premiado jovem como escritor nos anos 1970, Jorge trabalha escrevendo contos para uma revista de variedades, em 1980. Em seu cotidiano na redação, possui uma relação amigável, embora não sem contradições, com seus colegas. São os anos de repressão violenta na Argentina, governada pela junta militar; e o medo, assim como a direção da revista, são os antagonistas de sua realização pessoal. O dilema se impõe constantemente entre suas idéias como escritor, de um lado, e as ordens que recebe, seu medo e suas necessidades financeiras de outro. Não raras vezes seus contos são rejeitados. Mas o dilema é permanente. O contista não chega a abrir mão totalmente de seus ideais.

Outro dilema a angustiá-lo está na falta de solidariedade que tiveram seus colegas de redação e sua passividade em relação às angustias do Sr. Mastronardi. Este representa um experiente e respeitado jornalista, que retorna do exílio em 1980 ainda antes do fim da ditadura (1983). Ao buscar uma vaga na redação, não obtém sucesso junto àqueles que se julgam seus amigos, cujos olhares não alcançam mais seu rosto, sem constrangimento. O enfarte e morte de Mastronardi perturbam interminavelmente Jorge Pellegrine, que passa tentar exaustivamente escrever algo a seu respeito, um acerto de contas em seu nome, uma redenção. Mas não consegue terminar o que começa.

Laura, uma atriz amadora e o seu “mesmo amor”, sua namorada durante um ano e meio aparece como uma força que o atrai para um dos lados nos dois dilemas: no primeiro, incentiva-o a seguir sua carreira de contista a partir de suas próprias idéias, não cedendo a pieguices de uma revista como *Coisas*; e no segundo, a escrever sobre Mastronardi. Sua insistência, os medos e as fugas de Jorge nos braços de uma amante acabam por desgastar sua relação.

Assim, em uma das sequências que antecipam o rompimento dos dois Laura está sentada à máquina de escrever compilando os contos não publicados pela revista, quando Jorge chega. Para Laura, os bons contos ficaram de fora, enquanto a revista obriga Jorge a publicar idéias “cafonas”. Ao mesmo tempo Laura percebe a importância do “jornalista morto” (o Sr. Matronardi), ao notar quatro tentativas de Jorge em escrever o mesmo conto. Para ela Jorge está travado e a revista o faz perder tempo. Também percebe o seu

⁵ É relevante que o tema dos amores que se cruzam, mas não se encontram esteja presente na mais célebre obra de Cortázar. Pode ser lido como o principal drama vivido por Horácio e Maga em *O Jogo da Amarelinha*. Nesse sentido, a própria trama do filme faz uma referência ao escritor.

desencontro consigo mesmo como escritor, como ilustra a resposta que dá quando indagada por Jorge sobre o que ela entende de crítica: “Tudo bem, disso eu não sei, mas sei de você. E entre as coisas que publicam na revista, você não aparece”. Os dois rompem antes do fim da ditadura.

A abertura democrática de 1983 não resolve seus problemas, mas parece atenuá-los momentaneamente na correia de esperanças que se abre. A revista *Coisas*, que luta para se livrar da imagem de sua posição durante os tempos da ditadura, passa por uma reestruturação. Buscando um novo público e assuntos jovens, os contos ficam de fora. É Roberto (Eduardo Blanco), agora promovido a editor-chefe e associado à revista, quem dá a notícia a Jorge. Mas antes, oferece-lhe um emprego fixo de crítico de teatro. Em nome de seu interesse pelos contos e contrário a postura da revista, o escritor recusa, parecendo retornar ao caminho para o qual Laura tentava atraí-lo. E não apenas isso. Agora livre da revista, Jorge publica seu conto sobre Mastronardi, seguido de uma peça de teatro produzida pelo próprio escritor.

Nos anos que se seguem, Jorge acaba por aceitar o emprego de crítico de teatro da revista *Coisas*. Mas não elogia peças que não lhe agrada. Suas críticas são negativas acerca de 85% delas. Laura se casa com um antigo namorado. Dessa forma parece que nenhum dos três dilemas do protagonista se resolve (pois a peça sobre Mastronardi não deu muito certo).

Foram nos anos 1990, no entanto, que observamos a mudança mais expressiva na trajetória humana e profissional do escritor. A forma como é realizada a passagem do ano preciso de 1987, indicado no filme, para o vago “Los 90”, como consta na legenda, é extremamente significativa. Entre a última sequência de 1987, que termina com um enquadramento do rosto Laura, dentro do carro, afastando-se de Jorge e a primeira dos anos 1990, há uma pequena transição. Esta transição é a exibição da passagem da faixa de presidente de Raúl Alfonsín para Carlos Menem.

Assim, em uma curta sequência de aproximadamente 30 segundos, temos a passagem de 1987 para “Los 90”, intermediado por um signo que pode representar a hegemonia política que marcou a década e seus valores: Carlos Menem⁶.

O entrelaçamento histórico que atravessa a postura, o comportamento e a personalidade dos personagens atravessa todo o filme. No período da ditadura, o medo se faz presente em todos os personagens, cerceando suas existências. A democratização é representada em tom de otimismo e esperança, também manifesta nas iniciativas dos personagens em relação a suas próprias vidas. Todos parecem buscar um novo começo. Roberto se casa. Laura se casa. Jorge escreve seu conto e produz sua peça sobre Mastronardi. Até mesmo a variedades *Coisas* passa por uma reestruturação.

“Los 90” não poderiam ficar de fora dessa influência marcante. Em Jorge a transformação é máxima. Na primeira sequência passada nesses anos, o protagonista que aparece está muito distante do escritor de contos por quem a jovem Laura havia se

⁶ Interessante observar que Menem é constantemente lembrado como uma personalidade política que não se cansava de ostentar signos de riqueza (Bonnet, 2008, pp. 265-267.. Romero, 2006, pp 264).

apaixonado. Seu dilema como escritor parece ter se resolvido para o lado oposto: se afastando ao máximo da representação de Julio Cortázar.

Na sequência, um bar colorido e um *reggaeton* repetitivo com volume elevado acolhem um personagem sobre o qual o enquadramento revela uma expressão de indiferença e uma pessoa nitidamente mais fria do que antes. O agora crítico permanente da revista *Coisas* está sentado, apreciando um licor e portando uma vestimenta muito mais luxuosa do que as que costumava usar. Espera por Manlio, um antigo conhecido, admirador de seus contos e que agora têm uma peça em Cartaz. Em 1980, Manlio chegara a realizar uma tentativa frustrada de adaptação de um de seus contos para um curta-metragem. Ao indagar Jorge sobre o que achou da obra, este responde: "Não vou publicar a crítica. Não gostei da obra. Nada". Manlio agradece a franqueza e a conversa segue amigavelmente. Mas o que parece sinceridade logo se revela uma jogada antiética. Deixamos que reprodução de um trecho do diálogo explique o porquê:

Manlio: - Na verdade, a gente colocou até o que não tem no projeto.

Jorge: - Quanto gastaram?

Manilo: Oito mil dólares.

Jorge: Uma fortuna, uma fortuna. [pausa]. Acho então que você não se incomodaria com 500 a mais... Quero dizer, não é um delírio... Pense nisso... com 50 ingressos que eu traga, você fica empatado. Assim como a importância de sair adiante com a crítica a favor...

A alternância de câmeras no enquadramento entre as duas faces que fazem parte do diálogo, exibe um Jorge que se torna interessado a partir do momento que Manlio afirma que colocaram até o que não tinham no projeto. Enquanto Jorge sugere o suborno, um Manlio, incrédulo, silencia decepcionado, sem, entretanto, recusar a proposta.

Após abandonar seus contos e sua carreira de escritor por um salário permanente em *Coisas*, Jorge abandona também seu apego à sinceridade em sua nova atividade. Se antes afirmava se recusar a elogiar uma peça que não admirara, agora esta é uma questão condicional. O dialogo de Jorge com Manlio é a ilustração de um processo no qual um indivíduo sucumbe ao valor de troca. Seu pensamento crítico, até pouco tempo atrás valorizado, é arrastado pela força do mercado para o mundo da mercadoria. Pode ser comprado e vendido como o celular que ostenta (tido nos anos 1990 como símbolo de riqueza). Nada mais importa. O ponto que mais lhe interessa no diálogo com um antigo conhecido e apreciador de seu trabalho é a cifra de 8 mil dólares.

O encaixe dessa seqüência logo após o recurso de transição temporal que usa a posse de Carlos Menem não pouco expressivo. Confiantes nas "virtudes das forças do mercado", Menem entrou para a história como um dos presidentes que mais aprofundou as políticas neoliberais na Argentina. No filme aparece como um símbolo daqueles anos e de um pensamento que na obra de Campanella parece ir muito além da esfera política e econômica, penetrando, com a força da historicidade, nas relações humanas. A crise dos laços humanos e do comprometimento ético e a miséria existencial encontram-se presentes em passagens do filme. Mas a radical transformação de Jorge é a mais ilustrativa e não por acaso, é apresentada em uma sequência que segue a aparição do ex-presidente Carlos Menem.

Mas seria essa uma transformação definitiva? Estariam resolvidos todos os dilemas de Jorge, agora que possui um padrão de vida privilegiado, ostenta roupas distintas, celular

e recusa novos amores? Em outras palavras, seria a riqueza material suficiente para resistir à carência espiritual da qual sofre o personagem?

Três acontecimentos representados em três seqüências consecutivas o colocam diante da angústia e do tédio de sua existência o levando a uma solução extrema. Não por acaso, os três acontecimentos se relacionam diretamente aos seus três dilemas anteriores: seu amor por Laura, sua carreira e o abandono de Mastronardi.

Um reencontro com Laura inusitado parece lhe causar o primeiro impacto. Ocorre que ele não sabia que ela era uma das produtoras da obra de Manlio. Ao se encaminhar para buscar os 500 dólares cobrados, é ela que o aguarda com o dinheiro. Jorge não pode resistir à deceção de Laura e termina por não aceitar o pagamento.

A sequência seguinte se dá na redação da revista, colocando em cheque não só a sua carreira transformada na de um periodista comercial, mas a trajetória de boa parte dos jornalistas que o cercam. Trata-se do conflito entre Antonio Marquez com seu chefe de redação, Mickey. O primeiro é um jornalista político já de idade, querido de todos antigos jornalistas da redação. Mickey se recusa a publicar um artigo de Marquez sobre uma passeata relacionada ao plano econômico. Segundo ele, é necessário escrever sobre os Perales e não há espaço para ambos. Ao que Marquez responde "Eu sou jornalista político, e isto é fofoca... balada, besteiro, celebridades". Arrogantemente, Mickey lhe responde, "três páginas e andando", vira-lhe as costas e sai com o peito estufado. Marquez chama novamente o rapaz ("-pibe") para lhe indagar: "por que não publica você?", "Certamente se saíra melhor que eu.". Pouco a pouco a tensão cresce e diante de uma provocação de Mickey, o velho jornalista responde "...Antonito, você fique sabendo, cubriu a guerra de Saigon, cobriu um genocídio, cobriu uma guerra contra duas potências mundiais... o fim da ditadura...". A tensão cresce e Antonio Marquez já eleva o tom de voz e passa aos gritos. O ponto alto da tensão se da ao ser perguntando sobre "quem se importa com o que faz um senador no congresso... teve um ataque de dignidade agora?" Ao fim, a discussão termina com a demissão de Marquez, por se recusar a escrever "fotógrafos". Saindo da redação, bastante entristecido, para, e se dirige aos seus antigos colegas: "Vocês não têm vergonha na cara? Vocês não têm vergonha na cara?".

A imagem abatida do personagem interpretado por Ricardo Darín termina a sequência, demonstrando que seu dilema não foi de todo resolvido.

O elo entre esta e a terceira sequência se da pelo desencanto do Jovem Sebastián, o filho de Mastronardi e sobrinho neto de Márquez, que se tornara também amigo de Jorge. Este comprometera com Mastronardi em uma visão ou em um sonho a não falhar com seu filho. Sebastián é o único que corre atrás de Marquez, quando este deixa a redação. A sequência se inicia então com Sebastián, já em casa queimando seus desenhos e os contos de Jorge. Jorge é chamado por sua mãe preocupada. Diante do choro de Sebastián, não tem muito que dizer.

Assim retornam a três grandes tensões do protagonista para lhe colocar face a face com seu vazio existencial. A sequência seguinte apresenta uma resposta possível à pergunta que fizemos anteriormente: seria a riqueza material suficiente para resistir à carência espiritual? No filme de Campanella, a resposta é negativa. Depois do choro de Sebastián, a

sequência seguinte apresenta a face de Jorge diante de uma garrafa de uísque importado, um Jack Daniel's (outro símbolo de riqueza!), e um frasco de comprimidos com os quais tenta suicídio. A alegoria não poderia ser mais significativa! De um lado, um símbolo de seu sucesso financeiro e de outro, o símbolo de seu fracasso, o objeto que usa na tentativa de dar fim a sua existência. Entre os dois a face de Jorge, escorada sobre a mesa.

Resgatado por seus amigos Jorge sobrevive e a história aponta para a possibilidade de um novo começo. Desvelada sua situação existencial por uma profunda crise, o caminho a ser percorrido por Jorge parece não poder ser mais o mesmo.

Em *Lugares Comuns*, o protagonista é novamente um homem de letras. Fernando Robles (Fernando Luppi) não é um escritor de contos, mas um professor de literatura e, diferentemente do protagonista de *O mesmo Amor, a Mesma Chuva*, parece muito mais resolvido em relação aos dilemas de Jorge. O filme também se inicia com a voz do protagonista em off e é ele mesmo quem nos indica sua determinação: "no me será necesario esperar la aprovación de algún editor. Si esto que hoy comienzo resulta una basura o es sólo mediocre o no tiene la calidad que espero encontrar al leer obras ajenas y que siempre há sido escassa...este manuscrito (...) lo leerá Lilian, algún amigo, quizá mi hijo... Con Lili me alcanza. Escribo por ella y para ella".

Fernando não ambiciona ser lido por mais ninguém além de Lili, sua mulher. Sua motivação está na relação de fidelidade que construiu com sua esposa. Em meio à "desorden, decepción, desconcierto", sua postura não é a de busca realização em um mercado, cujas promessas não o encantam. Seja para escrever ou em suas práticas diversas durante o desenrolar da trama, sua motivação básica está sempre na alimentação de uma relação humana, construída no companheirismo, na firmeza de idéias e na transparência existente entre ele e sua esposa.

Não é por acaso, que logo no início do filme aparece também uma referência com elogios à figura de Julio Cortázar, autor da "historia de amor más desgarrada" que o velho professor conhece. É assim que Fernando se refere ao *Jogo da Amarelinha*, mais conhecido romance do célebre escritor argentino, quando se dirige pela última vez aos seus alunos em classe.

A seqüência se segue a outra, na qual Fernando recebe do reitor da faculdade a notícia de sua aposentadoria, uma imposição oficial. Irritado e consciente de que isso aumentaria suas dificuldades financeiras, o professor entra em sala para o que parece sua última aula. Fernando não quer deixar seu ofício, mesmo com as dificuldades que já enfrentava. É forçado a se aposentar e as justificativas estão nos cortes de gatos do governo.

Apesar de sua segurança quanto às suas idéias e a sua prática coerente, o professor não fica imune ao abalo emocional de uma aposentadoria compulsória. Passa a beber e a fumar com freqüência, o que rapidamente iria debilitar sua saúde. O personagem sente profundamente o drama de uma realidade que condena a honestidade intelectual e a persistência de seus sonhos, tornando as pessoas dispensáveis, descartáveis.

Liliana (Mercedes Sampietro), em uma demonstração do grau de transparência e afeto que envolve o casal, percebe rapidamente que alguma coisa não está bem com

Fernando. Os dois se encontram no aeroporto, esperando o vôo para Madri, onde visitarão seu filho, Pedro. Neste momento não é mais possível esconder de Liliana a má notícia que evitara lhe comunicar para não preocupá-la. Não adianta tentar esconder algo de Lili. Fernando confessa: "De repente, decidieron que ya no sirvo. 'A la calle, a la casa o a rincón a vegetar'. Me quitaran el futuro. 'Vayáse tranquilo, lo próximo que lo toca es morirse'".

Madri representa no filme o inusitado espaço de cruzamento entre dois exílios distintos. A distinção dos exílios é também o duplo contraste entre trajetórias e relações construídas de forma distintas por pais e filho. Mais do que um simples corte de gerações, trata-se de questões existenciais colocadas em jogo. Madri, que décadas antes havia acolhido Fernando e Liliana, quando, ao serem perseguidos por suas posições ideológicas, tiveram que deixar o país, agora acolhe seu filho, por outras razões.

É a nova caminhonete Mitisubish ostentada por Pedro e a boa remuneração que tem em uma empresa que nos indica suas razões, mesmo que tais razões o mantenham ocupado suficiente para que não possa jantar com os pais, quando estes atravessam o atlântico para uma visita, ou para que não possa se dedicar a sua realização enquanto escritor - um antigo e já remoto sonho de juventude.

Impossível não pensar na oposição entre duas sequências do filme que, embora não sejam consecutivas, podem ser ligadas pelo contraste alegórico. Na primeira delas, Fernando dirige um carro velho por uma avenida alagada, sem passeio calçado, na capital argentina. Na frente dele um caminhão ainda mais velho. Em uma cena típica de uma localidade de país subdesenvolvido, o professor estaciona para buscar Liliana, no Hogar del Hombre Nuevo - órgão benéfico ligado ao governo da cidade de Buenos Aires, mas que se encontra cada vez mais sem fundos. A outra seqüência vem momentos mais tarde, quando Pedro busca seus pais no aeroporto e dirige sua Mitisubish luxuosa pelas ruas de Madri, um exemplo da prosperidade do primeiro mundo.

Mas o contraste mais visível em suas trajetórias aparece nas relações humanas que construíram, mais especificamente no matrimônio. Segundo o protagonista narrador "Fabiana (mulher de Pedro) era una más de la media docena de amigas amantes ocasionales hasta que quedó preñada... Sin que nadie lo presionara, ni siquiera ella, Pedro decidió casarse." Um casamento por conveniência? Uma rotina? Pressa em adotar um padrão de vida específico? Seja qual for a resposta, o casamento de Pedro aparece muito distante da compreensão, companheirismo e transparência que atravessa a relação de Fernando e Liliana, como fica claro na postura de Fabiana quando recebe os pais de seu marido.

Em um momento do filme, a tensão presente na narrativa entre pai e filho estoura em uma discussão. Após ouvir do pai sobre sua aposentadoria, Pedro lhe convida para morar em Madri, prometendo-lhe uma ajuda financeira. "Te deben pagar bien", responde Fernando. "Más que bien", responde o filho orgulhoso.

Entretanto, é em resposta ao discurso do filho que se segue que parece surgir o desabafo do pai. "Esto es otro mundo. Es un país en serio. Tengo una casa, dos carros, sé que los chicos podrán estudiar lo que quieran y donde quieran. No puedo pedir más", afirma Pedro. Após as considerações unicamente sobre os signos de riqueza financeira, Fernando rejeita a ajuda do filho e desabafa: "elegiste como ideales todo que tu madre y yo te

enseñamos a despreciar. Dejaste de hacer lo que te gustaba que, por otra parte, lo hacía muy bien, para dedicarte a la mierda de las computadoras y los programas, ganar dinero, tener estatus, vivir como burgués".

Ao ser indagado pelo filho sobre o futuro que o mesmo teria caso tivesse seguido outra trajetória, a resposta do protagonista ganha um significado de extrema relevância para o momento histórico que atravessa seu país: "Como me podes hablar del futuro, de asegurar un futuro a los tuyos si sabes muy bien que el futuro es ilusorio? Es una trampa que se inventa el sistema ... para que la gente se acorbade, agache la cabeza, trabaje, produzca y se haga esclava... Qué futuro te aseguraste vos? Qué sos, vidente, ahora? (...) Cuando tu querida empresa deba achicarse porque llegó la recesión al primero que le darán una patada en el culo es a vos ('un sudaca quitándole a un gallego desocupado') ...

O discurso do pai ganha uma grande significação se pensarmos nas dimensões da crise Argentina daqueles anos. Quantas pessoas não compraram o sonho de um futuro, como Pedro comprou, durante as promessas de enriquecimento individual e sucesso financeiro dos anos 1990, abandonando outros sonhos, como também abandonou Pedro, para, entretanto, acabarem sem emprego ou com uma remuneração muito abaixo das que um dia tinham imaginado? Um futuro prometido em termos de acumulo de signos de riqueza, onde se busca construir a identidade individual da mesma maneira que uma lista de compras não pode ser possuído pelo sujeito do próprio futuro quando aquele poder de compra se desfaz no ar.

A construção de uma identidade vendável, em termos de signo de riqueza, como aparece na vida de Pedro parece uma nítida representação do processo descrito por Bauman, mencionado anteriormente, de transformação do ser humano em mercadoria. Por sua vez, a ilusão de futuro e a alienação da identidade aparecem como consequência.

Neste trecho da narrativa cinematográfica que envolve pai e filho em trajetórias e relações construídas de maneiras contrastantes há uma operação com unidades de significantes, ligadas, assim, respectivamente com pai e filho: Mitisubish/carro velho; boa remuneração/dificuldades financeiras; falta de realização profissional/satisfação existencial; união problemática/união afetuosa. A operacionalização que parece dicotômica guarda, no entanto, um elemento de identidade: ambos foram exilados. O pai pela ditadura militar e o filho pela ruína financeira de seu país. Há, portanto, uma justificativa para as frustrações do filho. Ambos acabam como vítimas das frustrações exteriormente construídas.

Além da já mencionada postura de Fernando, de seu desejo em lecionar e escrever, sem se vender, de sua dedicação à companheira de sua vida e de sua rejeição ao domínio dos signos de riqueza material, a solução que encontra para suas dificuldades, após sua aposentadoria compulsória também pode ser vista em termos de uma das mais clássicas ações românticas: a 'fuga' para o campo.

Após voltar da Espanha, o casal que deve enfrentar suas dificuldades financeiras decide vender seu apartamento. O advogado e amigo do casal, Carlos Solla, aparece com um vídeo de uma chácara, localizada na província de Córdoba, que um senhor interessado em comprar o apartamento do casal necessita vender para ter o dinheiro necessário. Inicialmente relutante, Fernando acabou por concordar com sua esposa: decidem então se

mudar para a chácara, onde havia uma horta e galinheiro, o que lhes forneceria uma alimentação garantida, mas também onde poderiam se dedicar ao cultivo de flores no intuito de produzir perfume.

Entretanto, mais uma vez, sua decisão não está baseada em um critério de mercado, diferentemente do que pode parecer. Sentado no sofá da sala em uma noite de insônia, Fernando assiste o vídeo com imagens da chácara, quando as imagens de flores na tela de televisão chamam a sua atenção. Levemente inclinado no sofá, o personagem pausa a imagem. Alguma beleza parece atrair o professor. A decisão foi tomada. Apesar das dificuldades de financiamento e de mercado que teriam para a realização do empreendimento, Fer e Lili, cansados da rotina e da espera monótona “por algum milagre” em Buenos Aires partem para o campo, onde se dedicariam ao cultivo de flores para perfumes.

A mais notável referência nostálgica a um passado talvez esteja na trilha sonora. Esta é composta totalmente por músicas antigas. São canções de amor que embalam o filme, como “amor de mis amores” e “solamente una vez”, ambas de Agustín Lara Aguirre, compostas respectivamente em 1936 e 1941. Mas a música mais tocada é El Soldado, de Leopoldo Gonzales, interpretada pela cubana Maria Teresa Vera, e que remete ao cantor popular.

Considerações finais

Não temos a pretensão de responder, positivamente ou negativamente, a indagação sobre a existência de limites no processo de dominação do mercado sobre as relações humanas. Mas acreditamos ter ressaltado a partir dos dois filmes que analisamos a existência de contradições latentes nesse processo que estão além do âmbito econômico. Uma contradição vivida no cinema e pelo público de cinema que correu para prestigiar os dois filmes, mesmo fora das fronteiras da Argentina – apesar das diversidades de práticas de apropriação. Em poucas palavras, essa contradição é a constante oposição, não resolvida, presente na modernidade, entre a realização da subjetividade individual e das relações humanas e as exigências do mercado.

Se o processo de afirmação do mercado se aprofundou durante a década de privatização e desregulamentação, através da transformação dos seres humanos em mercadorias, como destaca Bauman, suas contradições e a presença de uma resistência de *dimensões românticas*⁷, no sentido que propõe Michel Löwy (1990), também continuaram a desabrochar com intensidade considerável.

⁷ Com a noção de *dimensão romântica*, evitamos caracterizar os filmes como obras românticas, o que demandaria uma discussão mais específica dos filmes. No momento, é satisfatório que reconheçamos a presença de uma notável *dimensão romântica* nas duas narrativas. Esta noção é específica por Löwy (1990) para pensar autores não românticos, mas notavelmente influenciados pela visão de mundo romântica, como seria o caso de Marx e Lukács: “Quando se trata de um elemento entre outros, em um conjunto político-cultural mais complexo, poder-se-ia falar de uma *dimensão romântica*” (LÖWY, 1990, p. 13,14).

Nas análises que empreendemos, podem-se destacar muitos aspectos do processo descrito por Bauman. No primeiro filme, mesmo um escritor que chega a ser comparado a Cortázar acaba sucumbindo ao mercado. As práticas de Jorge e a alegoria que o caracteriza assemelham-se às daqueles que buscam se transformar em uma mercadoria. Assim como Pedro, de *Lugares Comuns*, Jorge parece tentar construir sua identidade mediante signos de riqueza e parecer vendável. Rejeita novos amores. Mas vai além de Pedro e tenta levar suas relações para o espaço do mercado, como sucede no diálogo Manlio, um velho conhecido. Sua angústia e seu quase suicídio têm causas existenciais e não financeiras.

A angustia e a frustração do mesmo processo, aparece nos filmes em termos da crítica romântica, valorizada por Löwy. Tanto em Pedro e Jorge, que acatam as promessas do mercado e abandonam sua realização subjetiva, quanto em Fernando, que persiste determinado, até o fim da vida em uma luta pelo que acredita, existe um choque com a sociedade. Se Jorge chega à tentativa de suicídio, Fernando é tratado como alguém descartável, passando a beber e fumar intensamente, é obrigado a se refugiar no campo e acaba destruindo sua saúde. Podemos entender nesse ponto uma representação de como o sistema econômico, simultaneamente, cria e reprime a individualidade, um elemento central na origem da melancolia romântica e de sua revolta contra a repressão e deformação da subjetividade e da afetividade:

O capitalismo suscita indivíduos independentes para preencher funções sócio-econômicas; mas quando esses indivíduos agem como individualidades subjetivas – explorando e desenvolvendo seu mundo interior, seus sentimentos particulares – entram em contradição com um universo baseado na padronização e reificação. (LÖWY e SAYRE, 1995, p.45).

Esta contradição ocupa lugar de destaque em obras recentes de Juan José Campanella e Adolfo Aristarain dois dos mais consagrados cineastas argentinos. A primeira produzida pouco tempo antes e a segunda pouco tempo depois da crise da hegemonia de dez anos de um pensamento que defendia a supremacia do mercado e a implementação de um capitalismo puro. Assim, contradições e dilemas levantados pelos filmes não podem passar despercebidos ou serem dissociados da intensificação da generalização do valor de troca. Após dez anos de promessas – constantemente frustradas – de realização no mercado, as necessidades que não podem ser resolvidas pelo valor de troca, mostram-se latentes e às resistências sociais e econômicas somam-se uma crítica ético-social ou cultural com colorações de dimensões notavelmente românticas.

Bibliografia

- BAUMAN, Zygmunt. *Vidas para consumo: A transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2008.
- BONNET, Alberto. *La Hegemonía menemista: el neoconservadorismo en Argentina, 1989-2001*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, EdUSP, 2008.
- CORTÁZAR, Julio. *O Jogo da Amarelinha*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009

LÖWY, Michel; SAYERE, Robert. *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis, RJ, Vozes, 1995.

LÖWY, Michel. *Romantismo e Messianismo: ensaios sobre Lukcás e Walter Benjamin*. São Paulo, EdUSP, 1990.

POLANYI, Karl. *A grande transformação: as origens de nossa época*. Rio de Janeiro, Elsevier, 2000.

ROMERO, Luis Alberto. *História Contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006.

Referencias filmográficas:

CAMPANELLA, Juan José. *O mesmo amor, a mesma chuva*. Produzido por Jorge Estrada Mora, 1999.

ARISTARAIN, Adolfo. *Lugares comuns*. Produzido por Adolfo Aristarain e Gerard Herrero, 2002.