



A presença do tango nos filmes de exílio de Pino Solanas

André Queiroz¹

Resumo

Desde a primeira metade dos anos 70, Fernando Pino Solanas tentava realizar um filme que contasse a história social do tango como um dos principais aspectos da identidade portenha. Se o agravamento do processo político na Argentina com o golpe de Estado de 24 de março de 1976 o levaram a abortar tais projetos e o levaram ao exílio; uma década depois, em *Tangos, el exílio de Gardel* (1985) e *Sur* (1988), Solanas se utiliza do tango como eixo central narrativo para contar um mosaico de histórias fragmentárias acerca da derrota cultural, política e militar dos projetos revolucionários de sua geração, e ensinar, a partir de uma profunda autocrítica, um novo programa de ações.

Palavras-chave: Cinema argentino, Fernando Solanas, Ditadura empresarial-militar, Tango, Exílio.

La presencia del tango en el cine del exilio de Pino Solanas

Resumen

Desde la primera mitad de los años 70, Fernando Pino Solanas quiso hacer una película que contara la historia social del tango como uno de los principales aspectos de la identidad de Buenos Aires. Si el agravamiento del proceso político en Argentina con el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 lo llevó a abortar estos proyectos y lo llevó al exilio; una década después, en *Tangos, el exílio de Gardel* (1985) y *Sur* (1988), Solanas utiliza el tango como eje narrativo central para contar un mosaico de historias fragmentarias sobre la derrota cultural, política y militar de los proyectos revolucionarios de su generación, y crear, a partir de una profunda autocrítica, un nuevo programa de acciones.

Palabras-clave: cine argentino; Fernando Solanas; Dictadura empresarial-militar; Tango; Exilio.

The presence of tango in Pino Solanas' exile films

Abstract

Since the first half of the 1970s, Fernando Pino Solanas had been trying to make a film that would tell the social history of tango as one of the main aspects of the Buenos Aires identity.

¹ Ensaísta e realizador cinematográfico. Professor Titular no Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Pesquisador visitante no Instituto Gino Germani/Facultad de Ciencias Sociales/Universidad de Buenos Aires. E-mail: drequeiroz2005@gmail.com

If the worsening of the political process in Argentina with the coup d'état of March 24, 1976 led him to abort such projects and led him into exile; a decade later, in *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) and *Sur* (1988), Solanas uses tango as a central narrative axis to tell a mosaic of fragmentary stories about the cultural, political and military defeat of the revolutionary projects of his generation, and to give rise, from a profound self-criticism, to a new program of actions.

Key words: Argentine cinema, Fernando Solanas, Corporate-military dictatorship, Tango, Exile.

1 *O tango que não foi...*

Em mais de uma oportunidade, Fernando *Pino* Solanas afirmou que, antes da experiência traumática do exílio a que teve que se submeter, havia se colocado a tarefa de realizar um filme cujo roteiro se voltava ao universo do tango. Tratava-se de contar a sua história como quem evoca o tema da identidade portenha; um filme cuja trama fosse ambientada em Buenos Aires, e que, a um só tempo, desbordasse e reivindicasse o que lhe era específico e irredutível.

Nos termos de Solanas:

(...) correspondia a um projeto que eu anunciava de certa maneira desde 1975. Intitulava-se **Adiós Nonino**, como o tango mais conhecido de Piazzolla. Eu deveria começar a filmagem em maio de 1976. A produção estava pronta, o filme foi declarado de interesse especial pelo Instituto Nacional de Cinema argentino. Tratava-se de um longa-metragem de ficção, inteiramente contemporâneo cujo protagonista era um bandoneonista de Rosario que foi para Buenos Aires tentar a sorte. Piazzolla representava seu próprio papel, era o bandoneonista em questão. Carlos Saldias pertencia à geração seguinte. Havia uma relação com a história do tango e a pesquisa da identidade enquanto compositor de música popular: uma história de amor, de criação e da Buenos Aires de 1975 que eu deveria filmar. Infelizmente, com o golpe militar de 1976, os produtores desapareceram e eu tive que deixar o país².

Eis então que o projeto fora postergado pelas urgências da hora. Se haveria tempo e modo para retomá-lo mais tarde é o que descreveremos mais adiante. O que nos parece importante destacar é a gravidade do conflito de classes que atravessava a Argentina àquele instante e o seu rebatimento em amplos espectros do cenário político e cultural aos fins da primeira metade dos anos 70. Depois do falecimento de Juan Domingo Perón, em 1º de julho de 1974, tal quadro se intensificou em níveis até então inauditos. A este momento, Pino Solanas estava envolvido com a filmagem de seu segundo longa-metragem: *Los Hijos de*

² Entrevista com Fernando E. Solanas por Paulo Antônio Paranaguá, realizada em 1985. IN: QUEIROZ, A. (org); Fernando *Pino* Solanas – cinema, política, libertação nacional. Florianópolis: Editora Insular, 2022 (p.229).

Fierro, cuja produção, arrastada entre os anos de 1972 a 1975, refletia tais circunstâncias. As viragens internas no que tange às relações de diversos setores do movimento peronista para com o governo de turno rebaterão na própria estruturação do roteiro que Solanas havia escrito. Acrescente-se a isto a perseguição sofrida por Martiniano Martínez que fazia o personagem “Picardía” – e que lhe rendera inúmeras demissões por sua atuação como liderança sindical no filme. Digno de destaque é o que se dera com Julio Troxler - que representava o papel de “Hijo Mayor”; Troxler é sequestrado e, em seguida, assassinado no dia 20 de setembro de 1974³.

No livro *La Mirada – reflexiones sobre cine y cultura*, resultado de uma longa entrevista com Horacio González, Pino Solanas evoca o cenário no qual a morte de Troxler se delineia:

(...) Ya le habían aconsejado que se fuera del país. Yo creo que estaba muy dolorido porque se sentía solo. Era consciente de lo que se estaba viniendo. Sabía que López Rega había proyectado a Isabelita y al Consejo de Seguridad las dispositivas de los ‘principales cabecillas de la subversión’, ‘de la guerrilla’, etc. Y en las primeras dispositivas que surgieron en esa reunión, estaba él. Él, que por supuesto, no estaba en nada. Estaba en la lucha para ganar la vida. López Rega, la Triple A y su camarilla se la tenían jurada al pobre Troxler y él no se va de su casa. Muchas veces ya lo habían seguido. No quiere admitir la derrota. Por amor próprio. (...) Fue un viernes, en que hablaba Isabel Perón en la Plaza. Julio Troxler había sido asinado en una callujuela de Barracas. Yo estaba filmándolo a él, con un doble. Unos gauchos, unos campesinos, de la estancia de la familia Montoreano, llevaban sus ropas, y los tomábamos a la distancia. Esta es la historia que yo vi de Julio, un hombre puro. Le dediqué la película *Los Hijos de Fierro*.⁴

Solanas conta que depois da tragédia envolvendo a Troxler, suspendeu-se por um mês o cronograma das filmagens, e ao ser retomadas, o foram de forma clandestina⁵. Necessário frisar que o próprio Solanas já vinha recebendo ameaças de morte desde a segunda metade do ano de 1973.

O assassinato de Troxler não seria um caso isolado e fortuito. É que desde o ano de 1974, começara a agir de modo contínuo e numa espiral crescente a banda paramilitar e para-oficial *Triple A* (Alianza Anticomunista Argentina) com ameaças, perseguições e assassinatos

³ Julio Troxler havia atuado em *La Hora de los Hornos* (Solanas & Getino, 1968) prestando o seu testemunho com relação ao massacre de 1956. Além de ter participado do filme de Jorge Cedrón, *Operación Masacre* (1973). Troxler era militante histórico do peronismo; um dos sobreviventes do fuzilamento de 09 de junho de 1956, e testemunha-chave na investigação encetada por Rodolfo Walsh e imortalizada no seu livro *Operación Masacre* (1957).

⁴ SOLANAS, F.P. *La Mirada – reflexiones sobre cine y cultura*. Entrevista de Horacio González. Buenos Aires: Punto Sur, 1989 (p.52-53).

⁵ Importante destacar que a primeira exibição argentina de *Los Hijos de Fierro* se deu em Buenos Aires apenas em março de 1984.

de opositores políticos, lideranças sindicais, intelectuais, artistas e estudantes. A despeito de se estar sob o regime democrático, durante o governo constitucional de Isabel Perón (e López Rega), o que se intentava era fazer avançar o clima de censura e medo que pavimentasse o terreno ao saqueio da riqueza nacional - o que se conformaria com o plano de ajuste econômico conhecido como *Rodrigazo*, anunciado no dia 04 de junho de 1975 pelo Ministro de Economia Celestino Rodrigo⁶. Ou noutros termos, e em síntese, podemos afirmar que se tratava de conformar e de disciplinar a classe trabalhadora e seus organismos de luta e representação, assim como a outros setores organizados da sociedade argentina, sobretudo as suas camadas médias e populares, por meio de um amplo leque de práticas repressivas provenientes dos aparatos estatais e/ou transversais a este. Estava-se à antessala do terrorismo de Estado, e de sua arregimentação planejada, que se inaugurará com o golpe de 24 de março de 1976.

O trabalho de edição e finalização de *Los Hijos de Fierro* teria que ser realizado no exterior. Sob tais condições, o intento de filmar *Adiós Nonino* não será concretizado – algo que Pino Solanas não deixará de lamentar. Todavia não será o único projeto abortado⁷. Na segunda metade do ano de 1980, Solanas começará a escrever o roteiro de *Tangos de Homero*. Segundo ele, havia muito material acumulado para projeto de 1975 – ideias, entrevistas, conceitos que serviriam para sedimentar esta nova empreitada. Se o título do roteiro sugeria a referência a Homero Manzi, se tratava de outra história de vida a ser contada. No caso, àquele bandoneonista que viera de Rosário para Buenos Aires, agora experimentava os anos do exílio distantes de seu país de origem.

Tampouco este projeto avançou; quando a Pino Solanas retomar o fôlego da criação autoral depois da experiência de frustradas iniciativas abortadas durante o périplo do exílio⁸,

⁶ Cabe destacar que Celestino Rodrigo havia sido impulsionado à pasta de Economia por Jose López Rega, Ministro do Bem Estar Social. O plano econômico se fundava nas matrizes de planejamento e intervenção da Escola Monetarista estadunidense: o ajuste brutal pressupunha a máxima desvalorização do peso com relação ao dólar; o sobre preço aplicado às tarifas públicas (gás, eletricidade, transporte público) e aos bens de primeira necessidade; aumento brutal da inflação; destruição dos salários, das indústrias nacionais, aumento da taxa de desemprego – o que resultou, de imediato, na reação por parte dos trabalhadores e dos sindicatos, com o disparo no número de greves e mobilizações. Em poucas semanas, Celestino Rodrigo e sua equipe serão substituídos. Segundo Nestor Restivo, tal queda fazia parte de um planejamento estratégico que visava incendiar o país, acirrando as tensões sociais, gerando crescente descontentamento das camadas médias da sociedade argentina que passará a reivindicar medidas de força da parte do governo para o reordenamento do país. Em outubro deste ano de 1975, as ações de controle da Ordem Social e Política levadas a cabo pelo Operativo Independência se estenderão a todo o território nacional argentino.

Cf. PIGNA, F. Histórias de nuestra história/El Rodrigazo (2016). Link: https://www.youtube.com/watch?v=_sSYyVz7RSw&ab_channel=FelipePigna

⁷ Além destes projetos diretamente relacionados com a trajetória do tango e a identidade portenha, Solanas escreveu, em seguida, dois outros roteiros que não serão filmados: ‘La Razón pura’ e ‘Viento Fuerte’.

⁸ Em um longa-metragem documental chamado *Como se hizo El Exilio de Gardel* (Direção: Fernando Martins; com roteiro de Martins Peña e Alberto Ponce, 2010), Solanas nos relata os seus primeiros movimentos ao exílio:

ele se voltará aos intentos de construir um filme que trafegue pelo universo do tango. Entretanto, sua tessitura narrativa será bastante distinta da que havia alinhavado até então.

2 O tango dos que foram...

O personagem ‘Juan Dos’ de *Tangos, el exilio de Gardel* (1985)⁹, a um primeiro olhar, parece (re)encarnar as angústias da vida cotidiana do bandoneonista ao exílio. Afinal eis que o mote retorna: ‘Juan Dos’ é músico, seu instrumento é o bandoneon, além de fazer parte da comunidade de argentinos exilados na França desde a segunda metade dos anos 70. Numa primeira impressão se poderia afirmar que, enfim, *Tangos de Homero* se concretizaria. Mas não seria o caso. Entre um projeto e outro, o tempo operou inúmeras alterações de percurso. Solanas advertirá que *Tangos, el exilio de Gardel* não se propõe a contar a história da vida de um personagem central, seus percalços e peripécias. Mas sim, a trama comezinha de personagens distintos encarnados em tipos que sintetizam relatos, testemunhos, depoimentos de pessoas concretas, amigos, companheiros, conhecidos que sofreram o drama da condição de exiliado.

Em *Tangos, el exilio de Gardel* são múltiplas as histórias que se atravessam, se chocam e, por vezes, se refratam; noutras se conjugam em enlaces de circunstâncias; seria correto afirmar que o prosaico de tais relatos não se neutralizam por equivalência ou sinonímia. Como num mosaico de tons variados, em ritmo e formato, o filme de Solanas nos convida a testemunharmos o desenlace de casais que se separam por já não encamparem motivações comuns; ou a zona intersticial na que trafegam desorientados *os filhos do exílio* que cresceram sob o impacto de outros referentes culturais ou de distintas agendas sócio-políticas (a socialdemocracia europeia, o eurocomunismo) e que não se sentem *capazes* de experimentar

“Había apreciado ir a México. No me quería ir de América Latina. Mexico no daba más visa, estaba lleno de argentinos. Venezuela tampoco. Tomé un avión con esperanza de quedarme em Venezuela. Esperé 24 horas em Venezuela. Y los amigos que me invitaron a ir no me confirmaban nada, y tuve que seguir a Europa. Llegué a Madrid.”.

Cf. https://www.youtube.com/watch?v=WcJX2o9-r_g&ab_channel=AlbertoPonce

Na conversação com Horacio González, Solanas descreve parte do seu périplo por Itália até chegar na França: “Había recorrido en el año 76 y en vano varios países de Europa para instalarme. En Italia mis viejos amigos Juliani Da Negrí, Luigi Battistrada y Valentino Orsini habían tratado de ayudarme, pero aquella época era muy mala. La crisis y la desocupación eran tales que los Hermanos Taviani debían comenzar Padre, padrone en cooperativa com la RAI. (...) Por eso es que guardo una vieja deuda de gratitud con Francia: allí me recibieron generosamente las instituciones del cine y mis colegas; obtuve con el tiempo carta de residencia y trabajo; pude enseñar y distribuir mis films y obtuve créditos y apoyo a todos mis proyectos en el Centro Nacional del Cine Francés”. IN: SOLANAS, F.P. *La Mirada*, Op.cit. p.55.

⁹ Link de de acesso ao filme TANGOS, EL EXÍLIO DE GARDEL:

https://www.youtube.com/watch?v=RLd3I_w-df0&ab_channel=VIgorTango%D0%A1lases

empatia para com os temas e as causas que mobilizaram a luta política de outras gerações (a de seus pais e avós) – histórias, angústias, fantasmas que acenam em dissonância; ou ainda, o filme de Solanas descreve o drama de companheiros que ficaram como que engatados a um difuso e contraditório sentimento de culpa para com os que caíram em combate ou para com os que foram desaparecidos sob o arbítrio das forças de repressão do Estado; ou mais, o filme aborda o desalento de gentes que se viram sem possibilidade de dar vazão às suas carreiras profissionais, sem o domínio necessário do idioma local e de outros signos sociais; ou mais além, *Tangos, el exilio de Gardel* nos apresenta o impasse errático vivido por argentinos e latino-americanos ao serem recebidos com desconfiança ou mesmo rechaço por sua condição de militante em organizações político-militares de matrizes ideológicas *estranhas e exóticas e incomprendidas em terras europeas* tais como o peronismo; ou do ímpeto e resiliência da comunidade organizada de artistas, intelectuais e familiares que se reúnem em sessões de apoio, conforto, acolhimento, e na promoção de atos, manifestos, petições ou de marchas de protesto e da denúncia pública dos horrores de que viviam aqueles que não puderam ou que optaram por não deixar a Argentina – nos termos de Pino Solanas, os que viviam a solidão sem voz do *exilio interior*.

Em síntese, podemos afirmar que Pino Solanas, em seu filme de 1985, *Tangos, el exilio de Gardel*, faz discorrer por estes vieses temáticos a sua estrutura narrativa – na que se assomará certo traço festivo, burlesco, alegórico, metafórico, coreográfico, teatral, com a presença intensa da música, e mais especificamente, do tango como um *quase personagem*, como um *continuum* a arregimentar na forma de uma tessitura integral pedaços de histórias, retalhos de testemunho, fatias de memória dos quais irá se conformando um território comum¹⁰. Uma vez mais sobressaltamos que por tal *continuum*, por tal ferramenta de integralização de sentido, de composição sintética, exercida pela presença do **tango** não se irá anular, neutralizar, ou constringer as distintas perspectivas e relatos de que se compõe o filme

¹⁰ Vejamos o que diz Vicent Ostria, crítico de Cahiers du Cinéma, em novembro de 1985, e compilado no Pressbook do filme: “La gran calidad de El Exilio... surge de su libertad estructural, de su desconstrucción organizada. Es una obra polifónica, o mejor, con varios registros, repartidos en capítulos y subcapítulos pseudo-literarios, artificialmente presentados por títulos, como en una novela, que tienen el mérito de dar un ritmo al film, de disciplinar y dinamizar su locura. Esta interpenetración entre la vida prosaica y una comedia musical, la TANGUEDIA en constante gestación”. Sobre o ‘conceito’ de **Tanguedia**, afirma Solanas: “Un día me dije: por qué no puedo inventar una palabra-síntesis que englobe lo que yo pienso, si desde el Norte nos envían a diario giros, términos y frases que no son nuestras? La tanguedia es mi visión personal sobre esta historia de amor y melancolía... es la suma-síntesis de un tango, más una tragedia, más una comedia. Algunos críticos franceses han hablado de una estética brechtiana: yo diría que es mejor dejar descansar al gran Brecht y hablar de otra cosa. Esa otra cosa es, justamente, **la tanguedia**, un género nuevo con gran preponderancia del espectáculo musical, y también del sainete rio-platense. Si dividí a la película en cuatro partes, a su vez subdivididas, y uní cada uno de los pasajes de una historia a otra con un cuadro coreográfico, eso en gran parte obedece a la vieja estructura del sainete criollo, en donde la continuidad estaba salvada por el acto vivo, el entremés”. IN: : Pressbook de la película Tangos, exilio de Gardel. Paris: agosto de 1985 (p.15) y (p.28).

de Solanas¹¹.

Pelo contrário, o que se destaca no filme é tal incongruência de perspectivas com relação ao de que se vive e/ou se viveu – ainda que o tema do exílio seja o eixo central desde o qual/para o qual transitam os personagens. Incongruência esta como o próprio axioma do que se inaugura quando do exílio – *a perda* como interdito e impossibilidade (com relação à pátria, a terra, ao espaço comum de origem); *a memória* como dispositivo e tarefa (com relação ao que foi e *que não passa*); *o esquecimento* como intervenção e abertura (com relação ao porvir *que interpela e convoca*); *a fratura* como cisão e descolamento (com relação à comunidade de afetos *que enredam em tessitura*); *a dispersão* como isolamento e fragmentação (com relação ao êxodo forçado *a que se está refém*); *o luto* como acolhimento e elaboração (com relação à derrota política e a morte dos companheiros), *a melancolia* como paralisia e esgotamento (com relação ao experimento do passado como claustro e repetição)¹²; e a *resiliência* como condição de aposta e criação (com relação à redefinição das pautas e motivação de lutas políticas).

Nas palavras de Solanas:

El exilio es también un largo viaje de introspección, una crisis profunda y mobilizadora, de la que no todos salen indemnes. (...) El exilio es una situación de violencia extrema que da vuelta todo el individuo, todas las relaciones. (...) Todos pierden una buena parte de su vida. Pero también han confrontado y tienen una medida distinta de las cosas. Cuando nuestros personajes se rompen, es algo así como una extrapolación de todo esto que le cuento¹³.

Arriscaríamos dizer que, a este filme de Solanas, tal experiência de solidão, de incompletude e desnorreio que espelham a condição de exílio na que estavam depositados milhares de argentinos quando do autodenominado *Processo de Reorganização Nacional*, está expresso nos versos do tango SOLO (música e letra de Fernando Pino Solanas, executado na voz de Roberto Goyeneche)¹⁴. Nele se descreve o infortúnio trágico daquele que fora condenado ao desterro, assim como o exercício contumaz de resistir às cisões de sentido com que acena a loucura como ausência de lugar. Tango que evoca, por um lado, o inventário do

¹¹ Neste sentido segue o argumento do crítico Luis Danvers: “(...) y por encima de este impacto visual y musical, la obra es una cita mayor con la memoria del pueblo argentino, esse território fértil donde se hunden las raíces de un exilio que debe terminar. El tango, en ese contexto admirable, revela su naturaliza de musica interior, melancólica, habitada hasta la muerte por el deseo, el deseo del outro y el de la tierra, de esa patria siempre próxima a pesar de los oceanos de separación geográfica”. IN: Pressbook de la película Tangos, exilio de Gardel. Op.cit (p.16).

¹² Para um maior aprofundamento no tema do exílio argentino na França, indicamos o livro de Marina Franco: El Exilio – argentinos en francia durante la ditadura. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentinos, 2008.

¹³ Entrevista a Fernando Ezequiel Solanas por Simón Mizrahi. IN: Pressbook de la película Tangos, exilio de Gardel.p. 18-28. Op.cit. (p.22).

¹⁴ Link do tango SOLO: <https://youtu.be/PsKvTrZflT8?si=Xlwcsc4pAcNfWM0Q>

que se perdeu: os elos e laços fraternais como num círculo de afetos que se borra a revelia - o lugar/as ruas, a casa, o bairro, a cidade que é Buenos Aires, o porto como *norteio e paragem*, os espelhos que nos devolvem o sentido ao que empreendemos¹⁵; e por outro, a condição na que se está: solitário e sem rumo certo; sem vínculos de identidade e reconhecimento, portando consigo *os restos de uma história proibida* a que se equilibra no dever da memória como escritura a contrapelo.

Notemos o que diz este trecho da letra do tango:

Solo y al costado, como un cero solo,
al que marginaron y resiste solo.
Lejos y perdido, como un perro lejos,
Voy contra el olvido rastreando mis huesos.
Solo y sin un mango, como en un suicidio,
solo tengo un tango pa' contar mi exilio.
Lejos de mi vida, sin tener un puerto,
ando a la deriva y me dan por muerto.
Solo y perseguido, en mi Buenos Aires,
ando sin sentido como un tiro al aire.
Lejos todo extraño y me siento un poco
y si no me engano yo me vuelvo loco¹⁶.

Eis uma das metades a que se volta o filme de Solanas – a experiência da perda e da solidão, conforme tão bem traduz o tom melancólico e cadenciado impresso por Roberto Goyeneche ao tango SOLO. Estão a este tônus *aciago* de sentimentos e afetos alguns dos personagens chaves do filme tais como ‘Juan Dos’ (o bandoneonista que, ao exílio, continua a inventariar as perdas de que padece – os filhos pequenos que irão para outra paragem com a ex-mulher; a morte anunciada da mãe que lhe é comunicada pelo pai durante uma ligação telefônica)¹⁷; Mariana (a atriz que não consegue se desprejar de uma Buenos Aires de antes

¹⁵ Tal sentido extraído da experiência de exílio se pode perceber claramente na obra de Juan Gelman. Destacamos aqui o livro *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*, de 1980. Tomemos este trecho: “Estoy desterrado de vos. Mis pies pisan otras tierras, y la cosa es que viva yo en otras tierras sin mentirme, sin mentir. Plantitas delicadas pueden sobrevivir. El aire amigo – aunque no entiende nada de nada – podrá abrigo a ellas, darles luz. Respirarán, plantitas. Yo iré a verlas de noche, escucharé su respirar, miradas que me miran fijamente, fuegos que queman la madera de vos, tierra que arde en cada mundo, derramada de vos, dura, solíssima”. IN: GELMAN, J. Interrupciones 2. Buenos Aires: Página 12/Seix Barral, 2011 (p.13).

¹⁶ E o tango continua assim:

“(…) Solo y escondido, con toda la historia, que nos han prohibido y está en mi memoria. // Solo es el exilio, como un cero solo, tiempo de delirio que lo borra todo.//Solo como un cero solo, solo resistiendo solo, lejos como un perro lejos, lejos rastreando mis huesos, solo como en un suicidio solo pa' contar mi exilio.// Cuelgo el corazón en el ropero, mi pobre corazón lleno de agujeros, lejos como están los viejos, lejos de cualquier espejo, solo como un cero solo, solo resistiendo solo”.

¹⁷ É o caso vivido pelo próprio Solanas que virá a perder a sua mãe em 1976, apenas três meses depois de sua partida ao exílio. Algo similar descreve em sua poética Juan Gelman, de sua experiência particular quando estava exilado em Roma, em sua *Carta a mi madre* (1984): “(…) vos que contuviste tu muerte tanto tiempo/ por qué no me esperaste un poco más?/ temías por mi vida?/ me habrás cuidado de ese modo?/ jamás crecí para tu ser?/ alguna parte de tu cuerpo siguió vivida de mi infancia?/ como antes de vos?/ por mi carta?/ intuiste? (...)” IN: GELMAN, J. Carta a mi madre. Buenos Aires: Página 12/Seix Barral, 2012 (p.81).

do golpe, cidade perdida e suspensa no tempo, espaço-tempo no que perdeu o companheiro assassinado por um Grupo de Tarefas); Gerardo (escritor e professor, que teve a filha sequestrada, e que, assumindo às vezes de consciência crítica face à derrota política e cultural, se torna espécie de arauto da desilusão quando parece que já nada é possível)¹⁸.

Outra metade do filme, e em sentido algo inverso – como que a uma aposta ao futuro, se expressa já na escolha de Pino Solanas pelo personagem narrador de *Tangos, El exilio de Gardel*. É que Solanas entrega a Maria, filha de Mariana, a tarefa de narrar o filme. Maria tem vinte anos recém-completos. Chegou de Buenos Aires com sua mãe há sete anos. Passou o final da infância e a adolescência acompanhando Mariana às reuniões de exilados, e nestas se cansou de escutar relatos acerca de temas que nunca lhe tocaram à pele de forma direta e não mediada. É que Maria ao olhar para o seu entorno não experimenta o mesmo pacote de afetos de que se acostumou a escutar. Se por um lado se sente culpada por isso; por outro, o tédio é o que lhe afronta quando das inúmeras recaídas de Mariana em seu quadro de depressão pós-traumático. Coisa que já não aguenta acolher em meio aos fantasmas de sua própria adolescência. E Maria precisa, com urgência, se evadir. Porque Maria está tolhida, acanhada, como se estivesse sitiada entre dois tempos, numa espécie de zona intersticial e vertiginosa - entre o *não-mais* em que transita o testemunho dos mais velhos e o *ainda-não* que lhe acena em convocatória. Para onde seguirá com os seus companheiros que agonizam da mesma espera, eles que como ela são os filhos do exílio?!¹⁹ Para qual direção lançará suas fichas? Maria e os seus companheiros querem tomar a carga a escolha do que lhes será, lançando-se aos riscos e possibilidades. É que os filhos do exílio, tal como Maria, assumem a tarefa de interpelar o presente e se questionar pelo país que se tem como próprio: *‘Aquele onde passou a sua infância? Ou este onde se desenrola a sua vida?’* - tal como está mencionado em um dos tangos assinados por Solanas que diz: *Un país que me ayude a vivir*²⁰.

Instante de quebra, de corte, de ruptura, de desprega. É que, entre outros temas que lhe tocara a sua história pessoal, Maria viveu boa parte do tempo na expectativa de encontrar o

¹⁸ Vejamos este trecho em voz over do personagem Gerardo: “Siempre soñé con llegar a viejo, a no hacer nada, jubilarme de cualquier exigencia, y dedicarme al mundo creador, pero no, otra vez estoy condenado a hacer mucho más cosas que hice en mi vida. Desde que secuestraron a mi hija Marta y su familia, he vivido con mi mujer las mayores exigencias, peligros y desgracias. (...) Los pueblos latino-americanos han vivido exiliados dentro o fuera de sus tierras por la imposición de los proyectos neocoloniales”

¹⁹ Nos termos de Solanas: “Nosotros vivimos aferrados a la historia que hicimos, soñando con el regreso. Em ellos (los hijos del exilio), la incertidumbre es el futuro. Este es un problema de todos los procesos migratorios. Pero tampoco hay que pensar que ellos quedan destruidos o sin país. Saben que tienen dos países posibles, y viven una incertidumbre más en esse exilio que de por sí el la adolescência, el país que tomarán, ya no porque es el que le dieron sus padres, sino porque también es el que terminan eligiendo”. IN: Entrevista a Fernando Ezequiel Solanas por Simón Mizrahi. IN: Pressbook de la película *Tangos, exilio de Gardel*. Op.cit. (p.23).

²⁰ Link de acesso ao tango *TANGO TANGO*: <https://youtu.be/jNqzKfMIUwc?si=yNgXzbAADMNb8cRQ>

pai sequestrado – pois que não lhe haviam contado de sua morte. E por largos anos, o espectro do desaparecido se lhe rondava a cabeça com idas e vindas. No entanto, agora já dispõe da certeza nua e crua da impossibilidade de resgate de um tempo morto. É que Maria esteve tomada pela presença da ausência e sente que precisa reverter este quadro, e sair pelas ruas em giras próprias, e compor sua própria coreografia com os que lhe fala a mesma língua de empréstimo, e poder dançar outros e novos tangos que comportem sonhos, misérias e milagres distintos, precários, arriscados, mas que seja algo desde a sua própria vivência, experimentada a superfície da pele, e não mais tomada de empréstimo como quando a um espólio que lhe chega de fora.

Neste sentido e direção é que se dispõem dois dos outros tangos que compõe a trilha musical do filme de Pino Solanas: são eles, *Tango Tango* (de autoria própria e cantado em coro) e *Hijos del exilio* (com música de José Luís Castiñera de Dios, com letra de Solanas e interpretação de Susana Lago)²¹.

Para finalizar esta seção vejamos na íntegra a letra de *Hijos del exilio*:

Para vos que te quedaste
 Para Gabi, Tito y Diego
 Para vos que te exilaste
 en tu barrio o tu ropero//
 Para vos que te aguantaste
 discursar a los ladrillos
 Para vos que suportaste
 bandas, canas y rastrillos//
 Para vos que te llevaron
 por el pelo o por las dudas
 Para vos que te humillaron
 y te largaron desnuda//
 Para todos va mi canto
 va buscando su raíz
 somos hijos del exilio
 dentro y fuera del país//
 Qué país roto y mafioso y tan lleno de
 manejos
 Qué país más peligroso, nos dejaron
 estos viejos
 Ocho años que nos fuimos dejando en
 pausa el país
 Casi veinte que nacimos (desigual es mi país) //

²¹ Astor Piazzolla assina a direção musical do filme, além da criação e execução de arranjos e da linha melódica de *Tangos, el exilio de Gardel*. Importante mencionar que Solanas e Piazzolla tinham rompido relações desde que, em março de 1978, o músico almoçara com Jorge Rafael Videla na casa do governo. No documentário *Como se hizo Tangos*, Solanas conta que Piazzolla havia elogiado o país e chamado aos exilados de *pestes de marxistas, revolucionários, subversivos*, se assomando àqueles que os criticavam por denunciar o terrorismo de Estado como se se tratasse de uma campanha de difamação anti-argentina. A despeito disto, Solanas destaca a capacidade, disciplina e o gênio criativo de Astor Piazzolla que viria também a assinar a direção musical de SUR (1988), o filme seguinte de Solanas.

Somos hijos del exilio, media vida sin
país
Yo no busco domicilio, desigual es mi
país
Yo te pido que me escribas y me
ayudes a elegir
no me banco otra pausa (ni una vida
sin país)²².-

3 O tango dos que ficaram...

Se em *Tangos, el exilio de Gardel* se tratava de um mosaico de personagens tomados pelas agruras de um exílio que custava a ser encerrado²³, ou noutros termos, se o de que padeciam os personagens era a incerteza desta vivência alargada - a da derrota militar, política e cultural da militância de base peronista combatente e da esquerda marxista; assim como da solidão das fraturas subjetivas conspirando contra um possível e necessário rearranjo de projetos políticos e/ou pessoais tais como o preparo de um regresso a Argentina para depois do desterro - as distintas formas de engajamento nas lutas pela desestabilização do governo terrorista, o avanço, entre os exilados, das demandas levadas a cabo pelas Organizações Internacionais de Direitos Humanos²⁴; agora, em *Sur* (1988)²⁵, Pino Solanas se impõe a tarefa de contar o regresso que é, alegoricamente disposto no filme, pela *noite a ser atravessada por Floreal*, o protagonista desta travessia. Noite larga, reversa, carregada de riscos e percalços – como numa encruzilhada de becos escuros e esfumaçados nos que o tempo se descola de seu ensejo linear e se fratura em cristais descompassados.

Nos termos de Horacio González:

En Sur está la confluencia del pasado y del presente, o vivido con lo deseado. Todo se confunde con el tiempo que se vive. Están los tiempos confundidos en el tiempo presente por los recuerdos o vivencias del pasado que se

²² Link de acesso ao tango HIJOS DEL EXÍLIO: <https://youtu.be/hml37Qi7aAk?si=pgzUr6imJKISSQsQ>

²³ Em *Tangos, el exilio de Gardel*, o enredo está situado temporalmente nos princípios dos anos 80. A ditadura já apresenta os seus sinais de enfraquecimento pelo fracasso do projeto económico capitaneado por José Martínez de Hoz. Todavia, os setores de inteligência do Estado ainda se mostram ativos com a presença de sua camarilha atuando junto ao Consulado Argentino na França – dispositivo de perseguição que começa a operar em 1979. Marina Franco desenvolve este tema em: “Paris, la cuna de la subversión” de seu livro sobre o exílio argentino na França. IN: FRANCO, M. El Exilio – argentinos en francia durante la ditadura. Op.cit. (p.206-234).

²⁴ No que diz respeito ao avanço da presença das demandas humanitárias, vejamos este parágrafo do livro de Marina Franco: “Hacia la mitad del período, en cambio de década, la vida política en el exilio atravesó profundas transformaciones, colectivas e individuales, que significaron la acentuación de prácticas y estrategias aún más centradas en la causa humanitaria. Un primer rasgo de ello fu ella progresiva dilución, en todas las intervenciones públicas de los emigrados, de los referentes y los tópicos discursivos habituales en la primera etapa, tales como el imperialismo, la clase obrera, el capitalismo, la resistencia y el tono triunfalista. En segundo lugar, el nuevo predominio de la política humanitaria se vio acompañado de un desplazamiento de cualquier otra forma de actividad y discurso partidários y, al menos según la documentación y los testimonios recogidos, de la ausencia relativa de reflexión político-ideológica sistemática sobre el pasado cercano, el presente del exilio o el futuro postautoritario – más allá del horizonte democrático” (p.158-59).

²⁵ Link de acesso ao filme SUR: https://www.youtube.com/watch?v=x5K8xvCnuMI&ab_channel=EminElicin

*reviven en una supuesta actualidad, que es mítica*²⁶.

E serão pedaços soltos de passado que afrontam a visada de Floreal – o labirinto estreito dos corredores da fábrica e a perseguição encetada pelo grupo de tarefas no dia em que fora arrastado ao cárcere; o sequestro à calada da madrugada de Ademar Martinez, companheiro de trabalho, que será morto numa rua deserta da periferia de Buenos Aires; a agonia de Rosi, mulher e companheira, a mover mundos e fundos àqueles tempos de clandestinidade para saber do paradeiro de Floreal; as vertiginosas tramitações institucionais como se se estivesse a um jogo kafkiano de ingressos e saídas, de portas que se abrem em direção a outras portas que nada desvelam – todas estas imagens de um *já vivido* repisam em assalto a Floreal. Mas não apenas tais imagens do passado lhe volteiam. Outros fantasmas que lhe enxameiam provém do presente. E eis que seu trânsito soturno pela noite do regresso também será povoado por pedaços desordenados deste presente que o interpela. E do bloco de imagens se lhe perfaz o desencanto de Rosi tomada pelo fastio de uma espera que a enclausura; o deserto baldio das ruas e quarteirões como sintoma do medo e recolhimento a espelhar os novos padrões de conduta e disciplina impostos ao povo humilde e oprimido dos bairros operários; o testemunho conformado dos antigos companheiros do frigorífico e que agora, sob o peso do desmonte privatista e desindustrializante, se equilibram entre a desocupação e o subemprego; o esvaziamento da sede do sindicato, outrora espaço de luta e convívio entre os pares, como marcas do atomismo individualizado do sujeito neoliberal que se fora plasmando como resultado e produto-ótimo de um projeto de dominação de classe.

Pedaços de passado a tramar com fatias de presente, eis a matéria móvel e tensa na que Floreal está imerso. Eis o desafio que se impõe a Floreal, resistir a esta *longa jornada noite adentro* na que a solidão lhe é a condição de registro e de experimentação – solidão do último dos homens, aquele que traz consigo uma caixa de ferramentas em desuso. Floreal tem que vencer a noite, tem que vislumbrar a alvorada que a encerra. Noite tensionada e quebradiça; noite conformada por ressaibos; noite na que o cenário desbordado pouco ou nada tem de familiar a Floreal e a seu armarinho de ideias e conceitos. Eis o deserto a ser vencido como num diagrama temporal em que a noite transitada é a evocação metafórica de uma profunda revisão crítica e da redefinição de perspectivas e rumos a empreender. Será feita de tropeços a tentativa? Irá às turras e em isolamento crescente até a sua neutralização, Floreal?

Fernando Pino Solanas tempera seu filme com tais enlaces e gatilhos. Do cinza-escuro

²⁶ Cf. SOLANAS, F.P. La Mirada – reflexiones sobre cine y cultura. Entrevista de Horacio González. Op.cit. (p.93). E Solanas acrescentará: “Se reviven como si nunca hubieran ocurrido y como si todo se fusionara. Por eso es que acepto que se lo llame ‘cristales del tiempo’, como si fueran cristales que se van coleccionando, para ser agregados a un álbum único que está fuera del tiempo convencional” (p.93).

da noite aos brotos de sol da alvorada – eis a rota na que se detém o tempo de tela de *Sur*. O filme de Solanas materializa este trâmite dialético ao contrapor etapas históricas que sedimentem as condições de uma síntese possível sob a pele do personagem Floreal. O arco tensional se estende por sobre *os seus trabalhos de edificação*, afinal se trata do regresso desde a morte - morte que é expressão da derrota; morte como sintoma do exílio interior de que padeceu Floreal nos cárceres e porões do regime; morte como suspensão do tempo que lança Floreal ao estranhamento de tudo.

É que Floreal estivera fora do bairro, estivera ausente, fora do espaço comezinho da fábrica, dos assados entre companheiros, das reuniões de célula, dos encontros com Emílio – que lhe apresentara ao projeto de libertação nacional e ao percurso crítico de pensadores como Arturo Jauretche e Scalabrini Ortiz. É que Floreal estivera distante do cotidiano da família, das tertúlias com o pai – militante da primeira geração da resistência peronista, dos jogos de amor e erotismo com a Rosi, das *canchas* e das *milongas* nas que se grita, se torce, se embriaga, se baila, se brinca até cair, por vezes. Floreal não estava de entre os seus, Floreal esteve *ausente, suspenso, interdito, sob o sequestro do peso das horas mortas ao cárcere* ao longo deste tempo em que a Argentina fora tomada de assalto, e revirada ao avesso, e arrancada de si mesma, e rearranjada em performances de encomenda. Floreal não estava – afinal a prisão foi ainda mais larga que a noite que lhe custa, cinco anos a um *exilio interior* em que faltava a Floreal o contato direto e não mediado com o *mundo dos vivos*. É que faltara a Floreal o testemunho das giras do mundo do trabalho, a mudança do regime de contrato laboral, os limites que se impôs a todo e qualquer agrupamento de bairro, a lista das delações, o silêncio dos pares povoado de medo, resignação e, por vezes, complacência.

Nos termos de Solanas:

Cinco años de separación no pasan en vano y cada uno vive experiencias diferentes. El hombre y su mujer están en situaciones de conflicto. La vuelta al barrio, a lo suyo, está llena de preságios. En su mente juega que todos lo olvidaron o que todos lo esperan. Para quién espera, el que llega está cargado de exigencias, pero qué difícil fue esperar. Los personajes secundarios viven problemas semejantes. Esta esquina es el escenario principal del film. El café está al lado de la casa donde viven los protagonistas. Es su tierra²⁷.

Floreal terá que aprender os signos e ritmos deste mundo que lhe afronta por seu caudal de dissemelhanças. *Será difícil a noite do regresso*, é o que lhe adverte o seu ‘barqueiro Caronte’, ou noutras palavras, o companheiro morto em plena rua, Ademar Martinez, e

²⁷ Cf. A entrevista: “Fernando Solanas: un cine donde confluyen todas las otras artes”. IN: La Nación, 10 de octubre de 1987.

ninguém melhor do que um morto para cumpliciar e acolher os transtornos de que padecerá Floreal neste seu retorno. Ademar Martínez será o condutor de Floreal pela noite a fora, em suas fincas e taperas. Noite decaída de passados, noite ressurgida de presentes, noite parturiente do que virá a ser. Mas por que Solanas (nos) inventa um morto em auxílio a este trabalho de parto de que Floreal protagoniza? Seria por embuste, ou ironia de traço e corte portenho? Talvez que não. É que nos cabe a impressão de que não poderia haver melhor condução a Floreal do que a de Ademar Martínez. Afinal não seria o morto àquele que se lançou (*e foi lançado*) às zonas mais profundas das galerias subterrâneas do terrorismo de Estado argentino?! Não fora o morto/ todo morto àquele que experimentara o acontecimento integral da desapareição forçada – expressão-acorde de violência necessária a um plano de saqueio geral da riqueza comum tal como fora levado a cabo na Argentina de Floreal e de Rosi, e de Amado e dos companheiros do frigorífico, e de Emilio e os velhos militantes da ‘mesa dos sonhos’, das gentes de Barracas e de outros tantos bairros, e dos *hinchas* e milongueiros que bailam e cantam os tangos que atravessam o filme e a noite na que o filme se dá?!²⁸ Não fora o morto/um morto àquele que incorporara ao limite a concreção materializada do *Proyecto de Reorganización Nacional* levado a cabo entre os anos 1976-83 pela Junta Militar e sua camarilha?! No filme *Sur*, de Pino Solanas, caberá ao morto auxiliar Floreal a manejar as rédeas das horas que o reconduz a vida. Mas não a uma vida qualquer. Não a uma vida amesquinhada embutida dos acordes tecidos às ausências na trama vertiginosa de *um exílio interior* que tocou a todos os personagens. Não a vida devastada pelas consignas da Junta Militar e pelo tropel de seus vozeiros.

Arriscaríamos dizer que a presença do tango, em *Sur*, é condição imprescindível ao engendro de uma tessitura outra – trama de reinserção, de recomposição, de (re)territorialização a um campo vibrátil íntimo, arcaico e juveníssimo, particular e coletivo, ou se quisermos, a uma vivência comunal – cuja função é o resgate do que se perdera, do que

²⁸ Barracas foi o bairro escolhido como locação para as filmagens de SUR. Adrián Muoyo chama atenção para o fato de que Barracas já havia sido locação de *Los Hijos de Fierro* e destaca eixos de continuidade na obra de Solanas.. Nas palavras de Muoyo: “(...) esse bar de Barracas es el mismo donde se reunían los militantes de *Los hijos de Fierro*, aquella reivindicación de la Resistencia Peronista que Pino filmara por los años setenta, antes del exilio. Ejes simbólicos como éste nos revelan ciertas continuidades en el cine de Solanas. Podríamos pensar que sus ficciones son derivas de *Los hijos de Fierro*, así como sus documentales son ramificaciones de *La Hora de los Hornos*”. IN: “Fantasmas criollos del tango y el exilio: lo espectral em Solanas y Santiago”. Buenos Aires: mimeo – inédito.

Sobre a ‘mesa dos sonhos’ como espaço de representação da resistência de uma Argentina emancipada política, econômica e culturalmente, vejamos o que diz Fernando Solanas no livro *Solanas por Solanas – um cineasta na América Latina*: “Assistimos às vicissitudes dos quatro idosos que dedicaram a vida inteira à criação de uma nova Argentina. (...) Encontramos o velho escritor que trabalhou sua vida toda num projeto democrático e popular; o velho militar enxotado do exército; o cantor de tango constantemente bêbado – pai de Rosi – e, enfim, o velho dirigente sindical, pai de Floreal. Através destes quatro personagens pretendi resgatar a dignidade e a nobreza da resistência popular argentina” (p.62).

se foi perdendo, do que forçosamente se foi *borrando* seja sob a gravidade do terror que se impunha, seja sob o recalque do processo traumático de que se viveu. Efeito clínico e litúrgico o do tango ao filme de Solanas – seria o caso afirmar. Mas claro está que na medida mesma em que tais aspectos conduzam e que reafirmem o primado de sua dimensão política, esfera na que se irá concretando o *Sur*, evocado por Pino Solanas, como o espaço para o qual se atualiza a volta – a de Floreal e a de todos os personagens do filme de 1988.

Nas palavras do crítico e ensaísta Eduardo Romano:

El tango constituye una de las claves significativas del filme. Comencemos sino por recordar que un dibujo de Troilo, obra de Sábat, es la primera imagen que percibimos sobre la pantalla, y que los últimos planos ven acompañados por palabras de Pichuco, grabadas en homenaje a Homero Manzi. En ese marco cabe insertar el lugar y la función de cada uno de los tangos que, con arreglos del bandoneonista Néstor Marconi, interpreta Roberto Goyeneche.(...) ‘Sur’ cantado en una esquina de Barracas aporta su efectividad descriptiva, pero de un descriptismo que se apoya en los sutiles desplazamientos metafóricos de que Manzi era capaz.

E, um pouco mais adiante, Eduardo Romano prosseguirá:

Los primeros compases de ‘Garúa’ coinciden con un primer plano de Floreal, quien ha ya revisado mentalmente buena parte de su pasado y, sobre todo, imágenes de un centro clandestino de detención, de falsos y verdaderos fusilamientos. Por qué esa letra de Enrique Cadícamo? Porque Floreal se ha internado en su barrio, de regreso, buscando alguna certidumbre contra las dudas que lo aquejan (‘parece un pozo de sombras la noche, y yo en las sombras camino muy lento’), porque obseden ciertos recuerdos (‘pensando siempre en lo mismo me abismo’) y ama a su mujer a pesar de saber la relación que tuvo con Roberto (‘y por más que quiera odiarla, desecharla y olvidarla, la recuerdo más’)²⁹

Fernando Pino Solanas *deposita, enxerta e faz transcorrer* a história do regresso de Floreal entre dois tangos, *Sur* – com letra de Homero Manzi e música de Aníbal Troilo e *Vuelvo al Sur* – com letra do próprio Solanas e música de Astor Piazzolla.

No primeiro dos tangos, o que abre o filme, com Goyeneche cantando numa das esquinas soturnas do bairro de Barracas, o que Homero Manzi está descrevendo, através de seus versos, senão o derrame de um tempo, o desmonte de referentes que traçavam a identidade dos bairros com seus aspectos provincianos, sua geografia de afetos, a falência dos amores e dos projetos sob o assalto do tempo? Síntese de tudo o que fora perdido – *Pompeia*

²⁹ ROMANO, E. “Estado de ánimo”. IN: La Nación, s/d.

Link de acesso ao tango GARÚA (letra de Enrique Cadícamo, música de Aníbal Troilo – interpretação de Roberto Goyeneche; execução: Astor Piazzolla):

https://www.youtube.com/watch?v=XOy6DKgjtSI&ab_channel=PuertoLibre

inundada; e da condição de naufrágio na que se equilibra, precário, solto, disperso, o personagem Floreal. E a esta condição de perda, tal como vimos, seu périplo se iniciará. Entre resíduos, rastros, vestígios ele caminha para frente – avassalado pelas imagens na parede de um tempo salpicado de instantâneos nos que fantasmas espectros *raccontos* surgem e desaparecem.

Vejamos um trecho do tango *Sur*:

San Juan y Boedo antigua, y todo el cielo,
 Pompeya más allá la inundación.
 Tu melena de novia en el recuerdo
 Y tu nombre florando en el adiós.
 La esquina del herrero, barro y pampa,
 Tú casa, tu vereda y el zanjón,
 Y un perfume de yuyus y de alfalfa
 Que me llena de nuevo el corazón.
 Sur,
 Paredón y después...
 Sur,
 Una luz de almacén...
 Ya nunca me verás como me vieras,
 Recostado en la vidreira
 Y esperándote.
 Ya nunca alumbraré con las estrellas
 Nuestra marcha sin querelas
 Por las noches de Pompeya...
 Las calles y las lunas suburbanas,
 Y mi amor y tu ventana
 Todo há muerto, ya lo sé...³⁰.

Já mencionamos ao longo deste ensaio que a *volta não será tranquila a Floreal*. Nem a ele, nem aos outros personagens – do filme assim como do mundo material e concreto no qual Solanas se enfurnou a recolher peças, depoimentos, testemunhos, ele próprio entre estes, e cada qual terá um largo inventário pela frente. Cada qual terá que se debruçar sobre as lacunas e bordas nas que se encontrou repouso, silêncio e esquecimento (contingencial, fortuito ou providencial), e investiga-las ao extremo como numa profunda autocrítica. *Non é de facilidades que se compõe a noite do retorno*. Como seguir em frente se se abortar tal processo, se se resolver pular esta etapa, subsumindo as contradições dispostas no tabuleiro ao pretexto de uma épica a entoar? Como congelar para depois a vasta cartografia acerca dos que *pactuarum*, de uma forma ou de outra, com o projeto de saqueio econômico do país – matriz e

³⁰ Segue a última estrofe da letra de Homero Manzi:

San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido, // Pompeya y al llegar al terraplén, // tus veinte años temblando de cariño bajo el beso que entonces te robe. // Nostalgias de las cosas que han pasado, // Arena que la vida se llevó // Pesadumbre de barrios que han cambiado y amargura del sueño que murió.

Segue o link de acesso ao tango *Sur*:

https://www.youtube.com/watch?v=vN5EQq4XYL0&ab_channel=argentinatangodj

fundamento da selvageria terrorista? Como fazer silêncio no que tange ao processo causal e às condições de possibilidade históricas do terrorismo de Estado argentino (e latino-americano) e depositar os olhos tão somente sobre o horror das consequências – as torturas, os desaparecimentos, os assassinatos, os voos da morte, o sequestro de bebês? O *Nunca mais!* não comportaria para além da teoria dos dois demônios um profundo debate acerca das diversas facetas e regimes políticos através dos quais se consuma a dominação capitalista? Não seria o caso elencar nome e sobrenome, modos e estratégias no que se perfaz, de forma continuada, o saqueio de nossas riquezas nacionais pelas grandes corporações monopólicas internacionais e seus sócios locais, das ações imperialistas e da composição de classe que fundamentava o regime de exceção? Ou seria o caso se calar, avançar a meias, conter excessos e justificar tais escolhas pelo cansaço de todos e pela necessidade da festa que agrega a todos? Parece não ser esta a direção indicada por Solanas.

Nas suas palavras:

Yo fui un marginal en el cine y la cultura argentina. No más marginal, por supuesto, de lo que fueron Raúl Scalabrini Ortiz o Jauretche o Hernández Arregui. Pertenezco a la generación del 60, donde grandes sectores de las capas medias intelectualizadas, tomaron consciencia nacional, saliéndonos de los esquemas dependientes de izquierda y derecha. Ahora nos estamos juntando nuevamente, porque estamos vivos, porque creemos que aún es posible encaminhar un proyecto nacional. (...) Cuando vuelvo a mi país después de diez años de estar afuera, lo hago con un proyecto y busco apoyo en la Argentina; pero nadie me cree. Para muchos argentinos la mentira seguía siendo su modo de vida. Los que se quedaron tuvieron que desarrollar un doble lenguaje para sobrevivir, porque se vivía en un país donde la mentira era la única posibilidad de salvación. Tenían que ser finísimos artesanos de la mentira para poder sobrevivir. Entonces, por haber vivido tantos años en un mundo de ficción y de mentiras atroces yo comprendo que poco hayan creído en las verdades que yo traía³¹.

No filme *Sur*, de Pino Solanas, já seus quadrantes finais, quando parece que a desilusão de Floreal o açambarcará em definitivo, tornando ubíqua e total a noite conturbada do regresso, a sua frente passa em correria um grupo de crianças, e estão tão ensimesmadas em seus jogos de armar e desarmar o mundo, em montar subterfúgios e em arriscar dribles e chutes a gol que o mais de que podem se expressa na estridência das gargalhadas que não terminam. Sob o espanto da hora, Floreal se volta às crianças, e discreto, comparte com elas um sorriso que nele mais se situa na altura dos olhos do que nos cantos da boca. Floreal sorri com os olhos. Para além dos fantasmas do que fora e das agruras do presente, o porvir, em pontilhados sem cor, lhe bate com as mãos aos ombros. A voz de Goyeneche entoia um tango

³¹ Cf. Entrevista a Fernando Solanas por Humberto Márquez. IN: Tiempo Argentino, 05 de enero de 1986.

de anúncio:

Vuelvo al Sur como se vuelve siempre al amor.
 Vuelvo a vos, con mi deseo y con mi temor.
 Llevo el Sur, como un destino del corazón
 Soy del Sur, como los aires del bandoneón.
 Sueño el Sur, inmensa luna, cielo al revés.
 Busco el Sur, el tiempo abierto y su después.
 Quiero el Sur, su buena gente, su dignidade.
 Siento el Sur, como tu cuerpo en la intimidad.
 Te quiero Sur
 Sur te quiero³².

E como anuncia o tango *Vuelvo al Sur* a aposta no tempo aberto e em seu depois – matéria de trabalho e afeto, Floreal seguirá em direção ao dia que parece começar numa esquina qualquer do bairro de Barracas.

Referências

FRANCO, M: El Exilio – argentinos en francia durante la ditadura. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentinos, 2008.

GELMAN, J. Carta a mi madre. Buenos Aires: Página 12/ Seix Barral, 2012.

_____. Interrupciones 2. Buenos Aires: Página 12/Seix Barral, 2011.

MUOYO, A “Fantasmas criollos del tango y el exilio:lo espectral em Solanas y Santiago”. Buenos Aires: mimeo (inédito).

PIGNA,F. Histórias de nuestra história/ El Rodrigazo (2016).

Link: https://www.youtube.com/watch?v=_sSYyVz7RSw&ab_channel=FelipePigna

ROMANO, E. “Estado de ánimo”. IN: La Nación, s/d. (Archivos ENERC-INCAA).

SOLANAS: F. Entrevista a Fernando Ezequiel Solanas por Simón Mizrahi. IN: Pressbook de la película Tangos, exílio de Gardel. Paris: agosto de 1985 (Archivos ENERC-INCAA).

_____. Entrevista: Fernando Solanas: un cine donde confluyen todas las otras artes. IN: La Nación, 10 de octubre de 1987 (Archivos ENERC-INCAA).

_____. Entrevista com Fernando E. Solanas por Paulo Antônio Paranguá, realizada em 1985. IN: QUEIROZ, A. (Comp.); Fernando *Pino* Solanas – cinema, política, libertação nacional. Florianópolis: Editora Insular, 2022.

³² Link de acesso ao tango Vuelvo Al Sur (interpretado por Roberto Goyeneche e executado por Astor Piazzolla): <https://www.letras.com/astor-piazzolla/878685/>

_____. Entrevista a Fernando Solanas por Humberto Márquez. IN: Tiempo Argentino, 05 de enero de 1986.

_____. . La Mirada – reflexiones sobre cine y cultura. Entrevista de Horacio González. Buenos Aires: Punto Sur, 1989

Filmes

Como se hizo El exilio de Gardel - Direção: Fernando Martins; Roteiro de Martins Peña e Alberto Ponce, 2010.

Link: https://www.youtube.com/watch?v=WcJX2o9-r_g&ab_channel=AlbertoPonce

Tangos, El exilio de Gardel - Direção e Roteiro: Fernando Pino Solanas, 1985.

Link: https://www.youtube.com/watch?v=RLd3I_w-df0&ab_channel=VIgorTango%D0%A1lases

Sur – Direção e Roteiro: Fernando Pino Solanas, 1988.

Link: https://www.youtube.com/watch?v=x5K8xvCnuMI&ab_channel=EminElicin