

**UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ**

**ALINE VAZ**

***NUEVO CINE ARGENTINO E POLÍTICAS NEOLIBERAIS PÓS-DITADURAS: PAISAGENS ANESTÉSICAS E ESPAÇOS ESTÉSICOS EM LUCRECIA MARTEL E PABLO TRAPERO***

**CURITIBA**

**2021**

**ALINE VAZ**

***NUEVO CINE ARGENTINO E POLÍTICAS NEOLIBERAIS PÓS-DITADURAS: PAISAGENS ANESTÉSICAS E ESPAÇOS ESTÉSICOS EM LUCRECIA MARTEL E PABLO TRAPERO***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Stricto Sensu – Doutorado Acadêmico em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná - UTP, como requisito para obtenção do título de doutoramento em Comunicação e Linguagens.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Fischer

**CURITIBA**

**2021**

Dados Internacionais de Catalogação na fonte  
Biblioteca "Sydnei Antonio Rangel Santos"  
Universidade Tuiuti do Paraná

V393 Vaz, Aline.

Nuevo Cine Argentino e políticas neoliberais pós-ditaduras:  
paisagens anestésicas e espaços estésicos em Lucrecia Martel e  
Pablo Trapero/ Aline Vaz; orientadora Profª. Drª. Sandra  
Fischer.

204f.

Tese (Doutorado) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba,  
2021.

1. Nuevo Cine Argentino. 2. La Ciénaga e Leonera.
  3. Família. 4. Memória pós-ditatorial e políticas neoliberais.
  5. Paisagens anestésicas e espaços estésicos. I. Tese (Doutorado)  
– Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens/  
Doutorado em Comunicação e Linguagens.
- II. Título.

Bibliotecária responsável: Heloisa Jacques da Silva – CRB 9/1212

# **TERMO DE APROVAÇÃO**

**ALINE VAZ**

## ***NUEVO CINE ARGENTINO E POLÍTICAS NEOLIBERAIS PÓS-DITADURAS: PAISAGENS ANESTÉSICAS E ESPAÇOS ESTÉSICOS EM LUCRECIA MARTEL E PABLO TRAPERO***

Esta tese foi julgada e aprovada em Banca de Defesa para obtenção de título de Doutora em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná.

Curitiba, 22 de junho de 2021.

---

Doutorado em Comunicação e Linguagens – Estudos de Cinema e Audiovisual  
Universidade Tuiuti do Paraná

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Fischer  
Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)

Membro externo: Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Membro externo: Prof. Dr. Fábio Raddi Uchôa  
Universidade Anhembi Morumbi (UAM)

Membro externo: Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira  
Universidade Estadual do Paraná (Unespar)

Membro interno: Prof. Dr. Marcelo Carvalho  
Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições de Ensino Particulares (PROSUP).

*Aos oprimidos pelos regimes ditoriais, aos excluídos pelo neoliberalismo, aos que buscam escapatórias e constroem cotidianos estésicos.*

---

## RESUMO

A pesquisa dedica-se a imagens e enquadramentos de filmes que integram a fase do dito *Nuevo Cine Argentino* (NCA), tendo como *corpus* principal *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) e *Leonera* (Pablo Trapero, 2008). Secundariamente, serão abordados também outros filmes como: *Rapado* (Martín Rejtman; 1992), *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano, Bruno Stagnaro; 1998), *Rey Muerto* (Lucrecia Martel; 1995) e *Mundo grúa* (Pablo Trapero; 1999). A tese sustenta que o NCA, ao imprimir em suas narrativas filmicas ficcionais as marcas diversificadas e complexificadas de cotidianidades múltiplas, acaba por construir, em larga escala, um encadeamento metafórico entre *família, ficção e discurso político* – e assim *re-apresenta*, potencialmente, a instituição familiar como inferência de uma persistente memória pós-ditatorial e dos efeitos de uma plethora de políticas neoliberais que têm lugar na Argentina. Propõe-se, então, que crises e iniquidades remanescentes de um passado recente e/ou vigentes no presente configuram-se, em restos e rastros, nas imagens da família. Família que poderá instalar-se 1) na paisagem anestésica de um ambiente doméstico delimitado pelo quadriculamento e comprimido pela rarefação de apropriações físicas e afetivas (a imagem da casa-calabouço); 2) no espaço estésico de uma paisagem doméstica constituída pelo movimento relacional fluido e ondulante inerente às vicissitudes do conviver que possibilita, na medida da conformação de suas características ambientais, a apropriação e a compreensão do *ser* e *estar* no mundo (a imagem da casa-concha). Considerando as interações das personagens em relação às topologias pessoais e sociais a que são expostas e/ou que lhes são impostas, busca-se apresentar e desenvolver reflexões acerca de experiências vivenciadas aquém e além da tela do NCA – observando-se encadeamentos que, em certa medida, criticam e sugerem proposições, estruturações e leituras de um mundo que, aparentemente sedentário e em declínio, se coloca em questão.

**Palavras-chave:** *Nuevo Cine Argentino. La Ciénaga e Leonera. Família. Memória pós-ditatorial e políticas neoliberais. Paisagens anestésicas e espaços estésicos.*

## RESUMEN

Esta investigación aborda imágenes y fotogramas de películas que integran la fase del llamado Nuevo Cine Argentino (NCA), con *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) y *Leonera* (Pablo Trapero, 2008) como corpus principal. De igual forma, se estudiarán otras películas como: *Rapado* (Martín Rejtman; 1992), *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano, Bruno Stagnaro; 1998), *Rey Muerto* (Lucrecia Martel; 1995) e *Mundo grúa* (Pablo Trapero; 1999). Esta tesis sostiene que el NCA, al imprimir en sus narrativas fílmicas las marcas diversificadas y complejizadas de cotidianidades múltiples, llega a construir, a gran escala, una cadena metafórica entre *familia, ficción y discurso político*; por lo tanto, potencialmente representa la institución familiar como inferencia de una memoria postdictatorial persistente y los efectos de una pléthora de políticas neoliberales que tienen lugar en Argentina. En este sentido, se propone que las crisis e inequidades remanentes del pasado reciente y/o vigentes en el presente se configuran, mediante restos y huellas, en las imágenes de la familia. La familia podrá instalarse: 1) en el paisaje anestésico de un entorno doméstico delimitado por la cuadrícula y comprimido por la rarefacción de las apropiaciones físicas y afectivas (la imagen de la casa-calabozo); 2) en el espacio estésico de un paisaje doméstico constituido por el fluido y ondulante movimiento relacional inherente a las vicisitudes de la convivencia que permite, en la medida de la conformación de sus características ambientales, la apropiación y comprensión del *ser* y *estar* en el mundo (la imagen del hogar-concha). Al considerar las interacciones de los personajes en relación con las topologías personales y sociales a las que son expuestos y/o se les imponen, se busca presentar y desarrollar reflexiones sobre las experiencias vividas debajo y más allá de la pantalla del NCA, observando interconexiones que, en cierta medida, critican y sugieren proposiciones, estructuras y lecturas de un mundo que, aparentemente sedentario y en decadencia, está en entredicho.

**Palabras clave:** *Nuevo Cine Argentino. La Ciénaga y Leonera. Familia. Memoria postdictatorial y políticas neoliberales. Paisajes anestésicos y espacios estéticos.*

## ABSTRACT

This investigation dedicates itself to the images and framings of movies that integrate the period of the so-called New Argentine Cinema (NCA), having *La Ciénaga* (Lucrecia Martel; 2001) and *Leonera* (Pablo Trapero; 2008) as its fundamental corpus. On a secondary level, the research also approaches other movies, such as *Rapado* (Martín Rejtman, 1992), *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano, Bruno Stagnaro; 1998), *Rey Muerto* (Lucrecia Martel; 1995), and *Mundo grúa* (Pablo Trapero; 1999). The thesis sustains that, by expressing in its fictional film narratives the marks of multiple everydaynesses that are diversified and complex, NCA builds, on a large scale, a metaphorical enchainment between family, fiction, and political discourse – thus, potentially re-presenting the family institution as an inference of a post-dictatorial memory, and of the effects from the neoliberal policies' plethora that take place in Argentina. The study proposes, then, that the crises and iniquities residual from a recent past and/or currently present configure themselves, in the form of remains and traces, in the imagery of family. Family that may install itself 1) in the anaesthetic landscape of a domestic environment, limited by a disciplinary grid and compressed by the rarefaction of physical and affective appropriations (the image of the jail-house); 2) in the esthetic space of a domestic landscape composed by a relational movement, fluid and undulating, inherent to the vicissitudes of the coexistence, which enables, as far as the conformation of its environmental characteristics, the appropriation and comprehension of being in the world (the image of the shell-house). Considering the interactions of the characters regarding the personal and social topologies to which they are exposed to and/or that are imposed upon them, the research aims to present and develop reflections about the lived experiences below and above the NCA's screen – observing sequencings that, to a certain extent, criticize and suggest propositions, structurings, and readings of a world which, apparently sedentary and declining, calls itself into question.

**Keywords:** *New Argentine Cinema. La Ciénaga* and *Leonera*. Family. Post-dictatorial memory and neoliberal policies. Anaesthetics landscapes and esthesics spaces.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
UM OLHAR SEMIÓTICO .....	18
QUANDO A VIDA GANHA FORMA .....	23
NOTAS SOBRE O NEOLIBERALISMO .....	27
Formas de vida pertencentes à nova razão do mundo .....	31
<b>1 NUEVO CINE ARGENTINO: IMAGENS E CONTEXTOS FÍLMICOS .....</b>	<b>38</b>
1.1 <i>RAPADO</i> – quadriculamento às avessas: personagens emparedadas.....	53
1.2 <i>PIZZA, BIRRA, FASO</i> – desterritorialização ‘à margem de...’: personagens à deriva.....	58
1.3 <i>REY MUERTO – HISTORIAS BREVES</i> : personagens figurativizando lugares sociais marcados por dominações opressivas/patriarcais .....	64
1.4 <i>MUNDO GRÚA</i> – precarizações atinentes ao neoliberalismo pós-ditadura .....	70
1.5 CONSIDERAÇÕES BREVES SOBRE O <i>NUEVO CINE ARGENTINO</i> .....	77
<b>2 LUCRECIA MARTEL, PABLO TRAPERO E O (<i>NUEVO</i>) <i>CINE ARGENTINO</i> .....</b>	<b>83</b>
2.1 LUCRECIA MARTEL: A REALIDADE COMO CONSTRUÇÃO SOCIAL ...	85
2.1.1 A obra de Martel: <i>trilogia familiar</i> – quartos e piscinas .....	97
2.2 PABLO TRAPERO: O CINEMA COMO ESPAÇO DE COMUNICAÇÃO ...	104
2.2.1 A obra de Trapero: re-apresentações de classes – implicações políticas ....	112
<b>3 EDIFICAÇÕES E CONVÍVIOS FAMILIARES: PAISAGENS ANESTÉSICAS OU ESPAÇOS ESTÉSICOS? .....</b>	<b>122</b>
3.1 MODOS DE VIDA – FORMAS DE APROPRIAÇÕES FÍSICAS E SIMBÓLICAS/AFETIVAS .....	136
3.1.1 <i>La ciénaga</i> : o arrastar dos dias .....	138
3.1.2 Infâncias disciplinadas /abortadas .....	146
3.1.3 Quarto-cela / Cela-quarto.....	152
3.1.4 Escapatórias (ou “para aqueles que não puderam ir-se”).....	159
3.2 <i>La ciénaga</i> e <i>Leonera</i> : paisagens disciplinadas, espaços desordeiros .....	172
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>176</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>188</b>
<b>FILMOGRAFIA .....</b>	<b>198</b>
<b>LISTA DE QUADROS .....</b>	<b>200</b>
<b>LISTA DE FIGURAS .....</b>	<b>201</b>
<b>ANEXO 01 .....</b>	<b>203</b>

## **INTRODUÇÃO**

---

Argentina de 1943 sofre o golpe militar, a conhecida *Revolução de 43*. Em 1946 acontece a eleição presidencial do militar Juan Domingo Perón. Este foi também o ano em que *Casa tomada*, conto de Julio Cortázar, foi originalmente publicado em *Los anales* de Buenos Aires, revista literária editada por Jorge Luis Borges. Em 1951 *Casa tomada* abre o livro de estreia de Cortázar, *Bestiário*. O conto expõe o cotidiano de dois irmãos – o narrador e Irene – que convivem em uma espaçosa e antiga casa herdada da família – com as memórias da bisavô e do bisavô, do avô paterno, dos pais e da infância. O narrador em primeira pessoa tem por prazer a literatura, Irene passa os dias a tricotar. A rotina metódica entre limpar os cômodos da casa das 07h às 11h da manhã, preparar o almoço entre 11h e 12h e deixar a tarde passar entre páginas de livros e novelos de lã é rompida e tomada pela invasão de ruídos – de supostos inimigos. Buscando fugir dos barulhos que atormentam e dos perigos que se prenunciam, o irmão fecha uma porta que divisa a casa. O lar fica menor e agora os deveres da manhã não precisam mais iniciar-se tão cedo às 07h, podendo ser realizados a partir das 09h30. Já acostumados com a nova dinâmica espacial da casa, outra vez o lugar que lhes pertence é invadido e tomado, forçando-lhes a deixar a casa por completo: passam, então, a caminhar pelas ruas da capital argentina.

Diversas leituras são realizadas a partir de *Casa tomada* no contexto da literatura, sociologia, história, antropologia, psicologia e psicanálise. Estudos sobre as lutas de classes, governos opressores e governados reprimidos são recorrentes. No contexto social-político-econômico, tratando-se de uma classe média em decadência, os irmãos de *Casa tomada* poderiam ser olhados como uma classe privilegiada que se vê ameaçada pela presença e ascensão de pessoas representantes da parte desfavorecida da população que ocupam novos espaços. Note-se que desde a década de 1930, com a industrialização na Argentina, ocorre um movimento migratório da periferia para a capital motivado pela busca de trabalho. Em 1945, trabalhadores do subúrbio caminharam da área periférica até a região central de Buenos Aires, reivindicando a liberdade de Perón, que pouco tempo antes ocupara o lugar de Secretário do Trabalho e havia sido encarcerado

por defender políticas a favor da sindicalização e dos direitos trabalhistas no seio do governo militar que integrava. Na ocasião, após longa marcha em protesto, os trabalhadores arregaçaram as calças e lavaram os pés no chafariz da *Plaza de Mayo*. O acontecimento vivenciado pelos sujeitos periféricos seria popularizado pela expressão ‘*patas en la fuente*’ e descrito pelas classes abastadas como um gesto ‘bárbaro’.

Considerando a história política da Argentina e a biografia de Cortázar – seu autoexílio em Paris, por discordar do regime instaurado na Argentina – podemos tomar essa *casa* como campo do sintoma, metonímia e metáfora de um país latino infestado por governanças opressoras, que aos poucos vão ocupando os espaços que são do povo, excluindo-o e impondo, cada vez mais, uma vivência ‘à margem de...’. Há também uma crítica à parcela da população que, pelo apoio ou pelo ‘fingir não ver’, pela omissão ou pela paralisia diante do perigo iminente, simplesmente deixa que a arbitrariedade toda aconteça: gente que testemunha calada a nação ser tomada por regimes autoritários, políticas excludentes. Ora, *Casa tomada*, cumpre observar e ressaltar, viria a rimar com *Casa Rosada*<sup>1</sup>.

Essa casa (essa Argentina, talvez?) em decadênciá é preenchida de tédio e apatia, tarefas automatizadas, sentimentos reprimidos, cômodos inóspitos, que só estão ali para acumular poeira e dar trabalho aos seus habitantes, que se empenham em realizar faxinas diárias: “*Irene y yo vivíamos siempre en esta parte de la casa, casi nunca íbamos más allá de la puerta de roble, salvo para hacer la limpieza, pues es increíble cómo se junta tierra en los muebles. Buenos Aires será una ciudad limpia, pero eso lo debe a sus habitantes y no a otra cosa*” (CORTÁZAR, 1951, p. 04).

A descrição da casa, meticulosa, tem o cuidado de desenhar suas acomodações à moda de *quadriculamentos* – que em termos foucaultianos organizam uma hierarquia de dominação<sup>2</sup>. Observa-se que na divisão dos cômodos “o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe

---

<sup>1</sup> Sede da presidência da República Argentina.

<sup>2</sup> Ao longo do trabalho trataremos, detalhada e reiteradamente, do conceito de quadriculamento desenvolvido por Michel Foucault.

impõem limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 2014, p. 134). Projeta-se, assim, uma *docilidade* dos corpos. Os métodos de controle – definidos pela engenharia de distribuição de espaços físicos – constituem as chamadas disciplinas descritas por Michel Foucault como fórmulas de dominação que fabricam corpos submissos.

Foucault descreve a figura do *panóptico* na cidade pestilenta, a Londres de 1665, como uma figura conhecida por habitar a composição arquitetural vigilante (privilegiando o olhar sem ser olhado):

[...] Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. (FOUCAULT, 2014, p. 194)

Este modelo de controle viria a se reproduzir nas cidades modernas, mantendo a ideia de isolamento, quadriculando corpos em seus ‘devidos’ lugares. Se não há mais a peste bubônica para separar os doentes dos saudáveis, há as posições hierárquicas que determinam os quadriculamentos para cada sujeito, predominando uma ordem excludente, que permite a vigilância e a opressão. Gilles Deleuze irá ao encontro de Foucault ao refletir sobre a *sociedade do controle*:

Foucault situou as sociedades disciplinares nos séculos XVIII e XIX; atingem seu apogeu no início do século XX. Elas procedem à organização dos grandes meios de confinamento. O indivíduo não cessa de passar de um espaço fechado a outro, cada um com suas leis: primeiro a família, depois a escola ("você não está mais na sua família"), depois a caserna ("você não está mais na escola"), depois a fábrica, de vez em quando o hospital, eventualmente a prisão, que é o meio de confinamento por excelência. É a prisão que serve de modelo analógico: a heroína de Europa 51 pode exclamar, ao ver operários, "pensei estar vendo condenados...". Foucault analisou muito bem o projeto ideal dos meios de confinamento, visível especialmente na fábrica: concentrar; distribuir no espaço; ordenar no tempo; compor no espaço-tempo uma força produtiva cujo efeito deve ser superior à soma das forças elementares. [...] Encontramo-nos numa crise generalizada de todos os meios de confinamento, prisão, hospital, fábrica, escola, família. A família é um "interior", em crise como qualquer outro interior, escolar, profissional, etc. Os ministros competentes não param

de anunciar reformas supostamente necessárias. Reformar a escola, reformar a indústria, o hospital, o exército, a prisão; mas todos sabem que essas instituições estão condenadas, num prazo mais ou menos longo. Trata-se apenas de gerir sua agonia e ocupar as pessoas, até a instalação das novas forças que se anunciam. [...] Não se deve perguntar qual é o regime mais duro, ou o mais tolerável, pois é em cada um deles que se enfrentam as liberações e as sujeições. Por exemplo, na crise do hospital como meio de confinamento, a setorização, os hospitais-dia, o atendimento a domicílio puderam marcar de início novas liberdades, mas também passaram a integrar mecanismos de controle que rivalizam com os mais duros confinamentos. (DELEUZE, 1992, p. 219-220)

Para Foucault, controlar é disciplinar: exige “a cerca, a especificação de um local heterogêneo a todos os outros e fechado em si mesmo” (FOUCAULT, 2014, p. 139). As estruturas dos colégios, dos quartéis, dos hospitais e das fábricas são exemplos dessa arquitetura do encarceramento. Os aparelhos disciplinares trabalham com o princípio da localização imediata, implicando o *quadriculamento* que instala “cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar, um indivíduo” e cuja lógica exige a evitação das “distribuições por grupos”, a decomposição das “implantações coletivas” e a análise das “pluralidades confusas, maciças ou fugidias” (FOUCAULT, 2014, p. 140). Isso se dá em prol da anulação dos efeitos das repartições indecisas: para que os indivíduos não venham a desaparecer (escapando ao controle vigente) e também no intuito de que não tenham oportunidade de criar aglomerações (potenciais motins?), é preciso controlar as presenças e as ausências, estimular as comunicações úteis e abortar os contatos ameaçadores e/ou perigosos. As organizações disciplinares criam, preservam e tentam perpetuar com certa inteligência e eficiência, seus próprios sistemas de vigilâncias.

Como uma das primeiras operações disciplinares que Foucault salienta, observa-se a constituição de “quadros vivos” sujeitos a organizar as multiplicidades como “técnica de poder e um processo de saber. Trata-se de organizar o múltiplo, de se obter um instrumento para percorrê-lo e dominá-lo; trata-se de lhe impor uma ‘ordem’” (FOUCAULT, 2014, p. 145). Desse modo, as *disciplinas*, os *quadriculamentos* e os *quadros vivos* são sistemas que “organizando as ‘celas’, os ‘lugares’ e as ‘fileiras’ criam espaços complexos: ao mesmo tempo arquiteturais, funcionais e hierárquicos” (FOUCAULT, 2014, p.

145). A *casa tomada* constrói dois quadriculamentos, ao passo em que os irmãos são quadriculados em um ambiente diminuto da casa, os invasores também são encerrados em outro lugar do antigo casarão. A divisão dos quadriculamentos constrói uma ordem desconfortável, ambos os lados oprimem e são oprimidos. Quando finalmente os irmãos deixam a casa, em lugar de apenas abandoná-la de vez, têm o cuidado de trancar a porta de saída, atirando em seguida a chave em um bueiro. Nesse caso, eles que inicialmente tiveram limitado o trânsito pelo ambiente doméstico, agora invertem a situação definindo a circulação dos invasores trancafiados e restritos ao quadriculamento da casa tomada. Há sempre uma ordem hierárquica em um efeito *mise-en-abyme* de quadriculamento opressivo.

A partir desse ambiente familiar da casa que pode oprimir por meio de quadriculamentos restritivos e acolher pelas escapatórias físicas e simbólicas, propomos<sup>3</sup> olhar de perto para como os filmes *La ciénaga* (Lucrecia Martel; 2001) e *Leonera* (Pablo Trapero; 2008), ditos pertencentes de um *Nuevo Cine Argentino*, enquadraram convívios familiares em *casas-calabouços* (FISCHER, 2006) e/ou *casas-conchas* (BACHELARD, 1989) – a primeira se caracteriza por aprisionar insidiosamente, enquanto a segunda define-se por acolher benevolente. A *Casa tomada* edifica-se, a princípio, como a casa-concha que assegura e protege as memórias da infância, como um canto no mundo que abriga todos os sonhos, memórias e devaneios; no decorrer do conto é reestruturada – transformando-se, sorrateiramente, em uma casa-calabouço, que para proteger as lembranças, as vivências sensíveis, acaba por configurar-se, em certa medida, em sepulcro (uma casa-tumba?): o apego ao passado aprisiona o presente, limita as experiências dos irmãos encarcerados nos afetos e na fisicalidade da casa quadriculada.

Este trabalho pretende olhar atentamente para como a casa-calabouço e a casa-concha – enquadradadas pelo cinema como personagens delineadas em

---

<sup>3</sup> O presente estudo faz uso da primeira pessoa do plural, pois, há instâncias do trabalho que, em diversos momentos, foi realizado em estreito compartilhamento: orientanda e orientadora. Um projeto em coautoria sobre o tema vem sendo articulado em diálogo com a elaboração da presente tese, tendo resultado algumas publicações em Anais de Congressos e Periódicos Qualis.

imagens metonímicas e metafóricas – aludem às políticas neoliberais pós-ditaduras e articulam, por meio de imagens em que têm lugar a apatia, a omissão, a paralisia e o encerramento dos corpos, formas e modos de convívios familiares que se configuram como *paisagens anestésicas* (casa-calabouço); ou, por outro lado, a partir de imagens de rupturas, escapatórias e fraturas desses enrijecimentos anestésicos, superam a automatização do cotidiano e os quadriculamentos opressores, apropriam-se, imageticamente, do lugar de morada como propulsor de experiências sensíveis e constituem-se como *espacos estéticos* (casa-concha).

Para que possamos articular nossas proposições em correlação ao *Nuevo Cine Argentino*, uma pesquisa minuciosa no âmbito deste cinema é efetivada. Durante o doutorado foram realizadas três viagens para a Argentina, duas delas incluindo, no roteiro, participações em congressos com apresentações de trabalhos nas cidades de Buenos Aires e Córdoba<sup>4</sup>. Nestes deslocamentos físicos a procura por livros e filmes se fez produtiva: encontramos obras de autores que já nos eram caros e outros, que na distância territorial nos eram desconhecidos, tornaram-se imprescindíveis para compreendermos o NCA, em especial nosso *corpus* construído pelas obras de Lucrecia Martel e Pablo Trapero. Assim, aproveitando-nos do privilégio do deslocamento geográfico, levantamos e selecionamos uma fortuna teórica, priorizando o contato com autores argentinos para fundamentar o estudo que aqui se articula. Ressalta-se ainda que ao intensificarmos o diálogo com teóricos inseridos no contexto físico, social e político da Argentina (como Ana Amado, Gonzalo Aguilar, Malena Verardi, entre outros), buscamos amparo em *um* referencial bibliográfico possível, determinado – o que não invalida, obviamente, perspectivas outras. Trata-se, neste momento, de uma abordagem específica que poderá ser ampliada em

---

<sup>4</sup> Durante a pandemia do Novo Coronavírus, em 2020, a doutoranda cursou o Seminario de Posgrado: "Las palabras, las imágenes y los cuerpos. La investigación entre la estética y los estudios audiovisuales", ministrado por: Dra. María Belén CIANCIO (CONICET) e Dr. Luis Ignacio GARCÍA (Universidad Nacional de Córdoba), pela Facultad de Filosofía y Letras da Universidad Nacional de Cuyo (UNCUYO). Também em 2020, na modalidade remota, realizou-se apresentação de trabalho no evento organizado pela Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, o Congreso AsAECA.

estudos futuros, considerando apreciações de diversos pontos de vista, sejam eles de dentro da Argentina, de países vizinhos (como o Brasil, por exemplo), e mesmo de outros lugares do mundo: temos consciência de que o olhar ‘de fora’ (a mirada do outro, a mirada estrangeira, a mirada do estranhamento, e tantas mais), pode contribuir para o alargamento de percepções, entendimentos, fronteiras.

Nesse diapasão, para o desenvolvimento da pesquisa realizamos uma contextualização referente ao recorte estético e temporal, qual define-se como um *Nuevo Cine Argentino*, iniciado a partir da década de 1990 e estendendo-se até a primeira década dos anos 2000. O capítulo intitulado ‘***Nuevo Cine Argentino: imagens e contextos filmicos***’, concentra-se no contexto social que vive uma argentina *re-apresentada* pela estética fílmica das obras *Rapado* (Martín Rejtman; 1992), *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano, Bruno Stagnaro; 1998), *Rey Muerto* (Lucrecia Martel; 1995) e *Mundo grúa* (Pablo Trapero; 1999). Dois desses cineastas olhados de perto como pertencentes de um *Nuevo Cine Argentino* são selecionados para integrar o *corpus* da pesquisa, Lucrecia Martel e Pablo Trapero. O capítulo ‘***Lucrecia Martel, Pablo Trapero e o (Nuevo) Cine Argentino***’ objetiva, em certa medida, destacar as percepções de um mundo, de um cinema e de uma Argentina que pertencem aos cineastas em estudo. Focalizando o ‘pensamento manifesto’ por ambos os cineastas, comprehende-se que suas obras revelam restos e rastros<sup>5</sup> de uma realidade vivenciada na Argentina neoliberal pós-ditaduras. Assim, buscamos comprovar essas

---

<sup>5</sup> Inspiramo-nos em fontes teóricas que nos conduziram na aplicação dos conceitos de restos e rastros neste trabalho. São as seguintes concepções que nos guiaram (sem com isso tolher nossos próprios caminhos): em sua obra Walter Benjamin utiliza da terminologia *Spur*, que em português recebe diversas traduções: rastro, traço, resto, marca, vestígio, eco etc. Benjamin conceitualiza o *Spur* como um signo não intencional, rememorado e reconstruído à moda do *unheimlich* freudiano, construindo-se como uma imagem fantasmagórica que possibilita a interpretação a contrapelo, exigindo um trabalho investigativo. Seguindo o pensando de Benjamin, Jacques Derrida (2001) considera o rastro como marcas do passado que emolduram o futuro, deslocando-se num movimento compulsivo para a anamnese e o amor devastador pelo interdito. Marialva Barbosa (2019, p. 09) comprehende os restos como vestígios alusivos ao passado “portanto, são as mensagens e sinais que existem no presente de maneira multifacetada e que, como num quebra cabeça, permite a junção de peças desconexas (restos) construindo uma trilha de rastros”. Considera-se que o “resto necessita da intervenção de alguém que veja nele a qualidade de vestígio – isto é, de ser percebido como algo significante no presente – restituindo-lhe a possibilidade de ser rastro e só assim pode ser seguido em direção ao passado”.

evidências em uma análise dos filmes *La ciénaga* e *Leonera* no capítulo ‘**Edificações e convívios familiares: paisagens anestésicas ou espaços estésicos?**’. Percebemos como as estratégias cinematográficas de Martel e Trapero constroem na tela do cinema paisagens anestésicas e espaços estésicos, por meio dos convívios familiares e suas relações físicas e afetivas<sup>6</sup> quadriculadas e enquadradas na *mise-en-scène*.

Para efetivação da pesquisa desenvolvemos um percurso teórico/analítico/interpretativo amparado em preceitos semióticos, inspirado por estudos de Jean-Marie Floch e de Jacques Fontanille. A seguir, sintetizamos nossa compreensão sobre essa semiótica que auxilia no processo criativo da pesquisa, pensando e articulando reflexões atinentes ao cinema argentino e seus processos que são estéticos/comunicacionais/sociais.

## UM OLHAR SEMIÓTICO

A semiótica, como disciplina, adquire autonomia e pode verificar os fatos da linguagem sem necessariamente depender de outras ciências; e “empenha-se, a partir daí, em analisar as crenças, os sentimentos e as atitudes que cada sociedade adota frente às suas linguagens” (FLOCH, 2001, p. 10). Da perspectiva semiótica de Jean-Marie Floch, linguista e precursor da Semiótica Plástica ou Visual, surge uma distinção entre os sistemas simbólicos e os sistemas semióticos:

- Os sistemas simbólicos constituem “linguagens cujos dois planos estão em conformidade total: a cada elemento da expressão corresponde um – e somente um – elemento do conteúdo” (FLOCH, 2001, p. 28), portanto, os dois planos não devem jamais distinguir-se, visto que adquirem a mesma forma.

---

<sup>6</sup> Neste trabalho, o emprego da palavra afeto contempla também o sentido de afetar e ser afetado por relações de diversas ordens (considerando o amor compartilhado, a brutalidade imposta e a apatia exaustiva), em contextos em que as relações familiares afetam o ambiente da casa, assim como a arquitetura da casa familiar afeta seus convívios, oportunizando, então, a constituição de espaços estésicos ou de paisagens anestésicas.

- Os sistemas semióticos “são as linguagens nas quais não existe conformidade entre os dois planos, nas quais é preciso distinguir e estudar separadamente expressão e conteúdo” (FLOCH, 2001, p. 29).

O pesquisador focaliza seus estudos a partir do sentido dado pelo plano da expressão e pelo plano do conteúdo em justaposição – constituindo, assim, sistemas semi-simbólicos. O primeiro plano, da expressão, é dado pelas qualidades sensíveis selecionadas e articuladas entre elas por variações diferenciais. O segundo plano, do conteúdo, se estabelece onde a significação nasce das variações diferenciais de cada cultura, ordenando ideias e discursos. Para tal processo se revelará a *forma* que é significante e “articula a matéria sensível ou a matéria conceitual de um plano” (FLOCH, 2001, p. 11); e a *substância* que se delineia pelos modos de articular: “é a matéria, o suporte variável que a forma articula. A substância é pois a realização, num determinado momento, da forma” (FLOCH, 2001, p. 11).

Segundo Floch (2001), utilizar a linguagem seria expor ao julgamento individual ou coletivo o fenômeno da conotação. Para maior compreensão, o autor exemplifica a cidade como objeto significante. Neste caso, a *semiótica da arquitetura* irá dedicar-se à tarefa de analisar como uma cidade produz efeitos de sentido para quem a percorre, habita ou visita. Todo produto irá implicar uma produção, todo enunciado implicará uma enunciação – ou seja, o sujeito que percorre, que olha e que sente, assume as virtualidades que lhe oferece o sistema de significação.

Na percepção semiótica não será o conceito de autoria (ideologia e competência do autor) que determinará a análise do objeto significante, mas, sim o objeto que constituirá o autor e o enunciatário. Para a semiótica as relações virão primeiro e os termos serão apenas intercepções das relações.

(...) a semiótica deve não somente dar conta dos discursos ditos “lógicos” pela lógica, mas também de todas as espécies de discursos que dependem de outros tipos de racionalidade: os mitos, os sonhos, os universos poéticos, as “lógicas concretas”, como as chama Lévi-Strauss, onde dois contrários podem muito bem coexistir. (FLOCH, 2001, p. 18-19)

Colocar em discurso é para a semiótica construir um universo fictício, utópico, para em seguida fazer crer sua realidade. Essa perspectiva teórica nos possibilita explicitar o processo metodológico de análise a ser realizado no presente estudo. Portanto, agora, apresentamos aspectos basilares a serem identificados e investigados nesta pesquisa. Importante ressaltar, em nenhum momento nos concentrarmos estritamente nos estudos semióticos, mas nos guiamos em trajetórias que se entrecruzam a nossos caminhos próprios no que tange uma visada teórica, analítica e interpretativa.

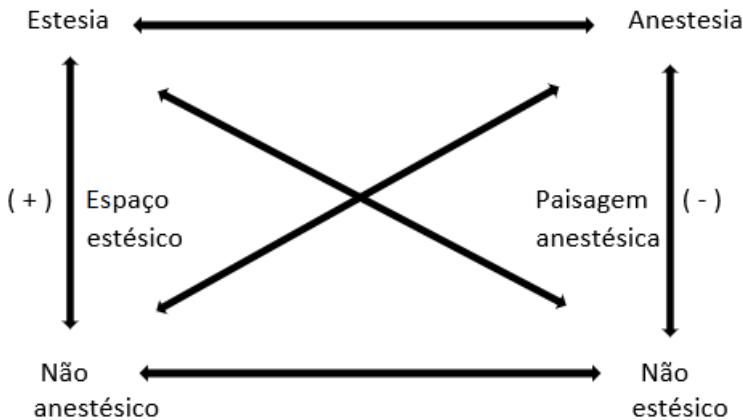
Nosso estudo, como já indicado, dirige sua mirada, prioritariamente, para os filmes *La ciénaga* (Lucrecia Martel; 2001) e *Leonera* (Pablo Trapero; 2008), buscando observar, como sugere a semiótica, as crenças, os sentimentos e as atitudes que o *Nuevo Cine Argentino* adota frente às linguagens que articula e os efeitos de sentidos decorrentes – o que implica a necessidade de cuidadosa reflexão a respeito deste cinema, com vistas a compreender como seus regimes estéticos colocam em discurso – criando um universo fictício – uma realidade que se vivencia na Argentina (neoliberal pós-ditadura) e como se constroem e se entrelaçam os mencionados efeitos de sentido<sup>7</sup>. Inspirados no estudo do quadrado semiótico de A.J. Greimas e J. Courtés, trataremos de apresentar a estruturação de nossa investigação por intermédio do *esquema semiótico* (quadro 01) que se desenha orientado por elementos contrários: *espaço estésico* e *paisagem anestésica*<sup>8</sup> (conceitos que desenvolveremos no trabalho, em consonância com as *formas e modos de vida* que se articulam nos convívios familiares enquadrados na tela do cinema que abordamos). Vejamos:

---

<sup>7</sup> Entendemos o cinema como *campo do sintoma*, em que as escolhas e estratégias estéticas, muitas vezes, organizando-se como metonímias e metáforas, constroem e revelam *ecos*, *fragmentos de vestígios – rastros e restos* – de uma memória vivenciada no contexto social, político, cultural, econômico de produção do cinema nacional, que se dará a ver (e a compreender-se) na correlação entre as categorias justapostas no que tange ao plano da expressão e ao plano do conteúdo.

<sup>8</sup> Pensamos na distinção de paisagem e espaço a partir de Milton Santos (1988) – o autor considera a paisagem como tudo aquilo que está ao alcance de nossa visão, estar no alto de um edifício ou caminhando pela rua constrói a percepção do sujeito que vê a paisagem. A paisagem irá se transformar em espaço por meio da relação do território com a sociedade, ou seja, o espaço terá relação com o uso social – a paisagem seria a coisa, o espaço seria o processo.

QUADRO 01



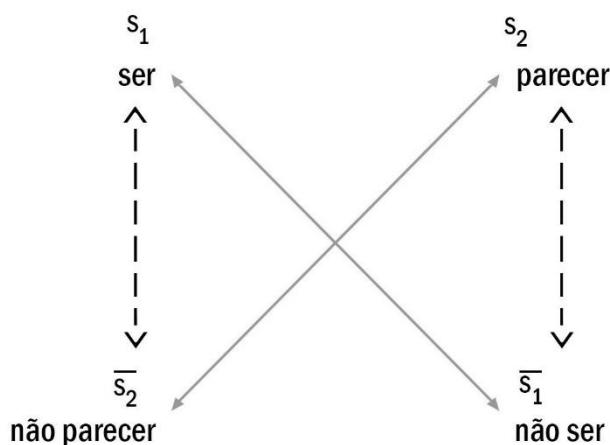
*Esquema Semiótico – criado pela autora.*

A *estesia*, implicando o *não-anestésico*, revela o valor positivo que se atrela ao *espaço estésico*, apropriação do “sentido da vida” como “gesto estético” e do “estilo semiótico” como “estilo sensível”. Já a *anestesia*, atrelada ao *não-estésico*, conduz o valor negativo que constitui a *paisagem anestésica*, dada pela carência de experiências interativas e intercomunicantes que se inscreve em uma forma de vida automatizada.

Buscando investigar o *espaço estésico* e a *paisagem anestésica* tratamos de abordar dois filmes que se revelam contrários e contraditórios: *Leonera* enquadra o ambiente convencionalmente *não-estésico* – o lugar de uma prisão – onde pelas formas e modos de vida como gesto estético do viver junto os *quadriculamentos* acabam por ressignificar-se em *espaço estésico* habitado por uma personagem que constrói o que Algirdas J. Greimas (2002) considera como *escapatórias* (construções sensíveis que desautomatizam o cotidiano); por outro lado, em *La ciénaga*, no ambiente doméstico, lugar convencionalmente referenciado como *espaço estésico*, o convívio familiar, inesperadamente, se dá pelo valor negativo do *não-estésico*: a *paisagem anestésica* delineada pelo convívio apático paralisa, não renova, não permite ‘continuar contra ou despeito de’. Em outras palavras, de acordo com nossa interpretação (e adaptação) do quadrado semiótico de A.J. Greimas e J. Courtés (1979, p. 367) (quadro 02) a

casa tradicionalmente reconhecida como lar que se dá a ver em *La ciénaga* ‘parece ser’ estésica ( $s_2^{\text{contrário}}$ ), mas ‘não é’ ( $s_1^{\text{subcontrário}}$ ), há uma aparência de espaço na casa familiar, porém, uma apropriação anestésica a configura em paisagem. Já em *Leonera*, o cárcere ao qual se impõe o ser e estar de Julia e Tomás pelas formas de convivios ‘é’ um espaço estésico ( $s_1^{\text{contrário}}$ ), mas ‘não parece ser’ ( $s_2^{\text{subcontrário}}$ ) diante da dinâmica arquitetônica limítrofe que se impõe pelo poder do Estado e seus esforços anestésicos (inesperadamente, no caso, superados pelos laços familiares).

QUADRO 02



Quadrado semiótico de A.J. Greimas; J. Courtés (adaptações da autora).

Introduzido nosso olhar para os objetos de análise, deixemos os detalhes analíticos para o capítulo a que se destinam e observemos as *formas de vida* descritas por Jacques Fontanille (2014), semiólogo francês e um dos expoentes da Escola de Semiótica de Paris, que reflete sobre os modos de vivenciar o mundo. Em nosso estudo, enquadrado pelas estratégias cinematográficas que privilegiam os contrários e contraditórios do *espaço estésico* e da *paisagem anestética*, nos inspiraremos no autor para inferir um modo de sentir um cotidiano argentino neoliberal pós-ditaduras.

## QUANDO A VIDA GANHA FORMA

Ao considerarmos a semiótica como um estudo que articula os significantes a partir de universos poéticos, em um discurso que cria sentidos de coexistência entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, possibilitando analisar crenças, sentimentos e atitudes da sociedade posicionada frente às suas linguagens, pensamos numa teoria da linguagem associada à noção de “forma de vida” (FONTANILLE, 2014).

A percepção de *estilos de vida* como modos de ser e de sentir se consolida dentro da abordagem sociossemiótica: “esses ‘estilos’ decorrem, portanto, da tipologia e da descrição das interações sociais e dos fenômenos de significação apreendidos sob a perspectiva dessas mesmas interações” (FONTANILLE, 2014, p. 55). As *formas de vida* advêm de um estilo que é a representação semiótica das culturas por meio de um objeto (o fílmico, por exemplo). O objeto semiótico manifestará o sensível, ele é a expressão enunciada que para Fontanille (2014, p. 57) se apresenta como condensação e forma de vida, e pode ganhar novos arranjos e desdobramentos no momento da interpretação. Para o pesquisador “‘representar-se uma forma de vida’ é, portanto, uma interpretação de ‘representar a linguagem’” (2014, p. 61).

A vida como ela é, mesmo coletivamente e interativa, não pode mentir e também não pode, portanto, afirmar sua verdade. Em contrapartida, os homens, em uma forma de vida que comporte linguagem e formas semióticas, podem mentir e, portanto, colocarem-se em acordo acerca da verdade. (FONTANILLE, 2014, p. 64)

Nos termos de Fontanille (2014, p. 65) o conjunto de experiências interativas e de vida coletiva (o viver junto) integra a semiótica do objeto e denomina-se como “substâncias”, associadas a um conjunto de conteúdos axiológicos e sensíveis (normas, valores e paixões) que, por sua vez, é chamado de “forma de vida”. O “conviver” nada mais é do que uma macroexperiência que pode ser analisada em experiências constituintes. A convivência é a substância da qual emergem as formas de vida humana.

Na perspectiva de Fontanille há uma categoria genérica do ser/estar junto, *agir com* ou *agir contra* que poderá originar experiências interacionais esquematizadas em “estilos figurais”. Desse modo, destaca-se o seguinte esquema: *ser e fazer com > conviver > forma de vida humana*. Assim, nossa pesquisa propõe mergulhar na “relação entre o que se passa nas formas de vida e o que já foi compreendido e estabelecido nas práticas” (FONTANILLE, 2014, p. 68). O espaço estésico, proposto por nós, efetiva, talvez, “com efeito, a prática de Spinoza *que* condensa várias dimensões do ‘curso de vida’ *onde* perseverar, na verdade, não é somente ‘continuar’, mas ‘continuar contra ou despeito de’ algo que impediria de continuar” (FONTANILLE, 2014, p. 70, *grifo nosso*). Notemos, posteriormente, que em *Leonera*, na construção de escapatórias estésicas preserva-se o ser em um “continuar o curso da vida apesar de X” (FONTANILLE, 2014, p. 70). Em *La ciénaga*, por sua vez, ‘apesar de...’<sup>9</sup> buscar-se escapatórias o curso da vida será atravessado pela paisagem anestésica.

O *curso da vida* se dará, então, segundo Fontanille (2014), pelo “sentido da vida” como “gesto estético” e pelo “estilo semiótico” como “estilo sensível”, constituindo um conteúdo tecido por valores e paixões – a semiótica das paixões – que desenvolve percursos passionais, pelas fases de sensibilização e de moralização, em que se revela a cinestesia e a disposição afetiva. Aqui, o curso da vida é uma substância que constitui a “forma”, a forma da expressão e a forma do conteúdo que, ainda, determinará uma forma estésica ou uma forma anestésica.

Por fim, devemos reiterar que a semiótica é a ciência das “formas significantes” e, como tal, “o raciocínio que leva a definir uma forma de vida como semiótica-objeto deve explicitar em todas as circunstâncias como e por que uma vida “ganhava forma” (FONTANILLE, 2014, p. 84). Por isso a relevância em

<sup>9</sup> Tomando a ideia de Fontanille (2014, p. 70) no que diz respeito à atitude de o sujeito “continuar o curso da vida apesar de X”, para tanto empregamos a expressão ‘apesar de...’. A pontuação, aqui, funciona como abrigo de interrogações, exclamações, pontos e vírgulas (incertezas, perplexidades, pausas) de uma vida cujo curso não é interrompido. As reticências indicam a omissão de algo que não se quer ou não se pode revelar, uma suspensão ou hesitação, além da alusão a aberturas de possibilidades, que no traçado dos três pontos representariam caminhos a serem percorridos (ressalvadas as incertezas que se aninham entre as fendas do incógnito).

pensar a apropriação do lugar de morada como espaço estésico ou paisagem anestésica, considerando as interações físicas e afetivas, identificadas nas interações dos corpos com ambientes arquitetônicos e simbólicos ali enquadrados: “(...) o corpo do actante está diretamente implicado na coerência e na congruência da forma de vida, já que ele deve assumir e sustentar a correlação entre os dois planos da semiótica-objeto” (FONTANILLE, 2014, p. 84) e suas configurações modais, passionais e temáticas.

No estudo que aqui se delineia, será no cinema – como campo do sintoma –, a partir das *narrativas familiares do cotidiano*, que esperamos encontrar respostas e muitas outras questões. Para pensarmos sobre como uma vida ganha forma, é interessante refletirmos sobre o *cotidiano*, a partir de José de Souza Martins (1998), considerando que a vida de todo dia se torna ponto de referência das novas esperanças da sociedade: seu estudo *O senso comum e a vida cotidiana*, observa o mundo de todos os dias como abrigo do tempo e da eficácia das vontades individuais, daquilo que faz a força da sociedade civil. Como uma hipótese desafiadora aos estudos do cotidiano e do homem comum, o autor parte da proposição de Karl Marx (1961, p. 203) de que “os homens fazem a sua própria História, mas não a fazem como querem e sim sob as circunstâncias que encontram, legadas e transmitidas pelo passado”. Se o mundo é contaminado pelo o que foi, há aqueles que querem dar prosseguimento ao curso da vida (‘apesar de...’), e não somente, mas também compreendê-lo e explicar suas transformações.

[...] O conhecimento cotidiano não é constituído apenas de significados. De fato, o que caracteriza o experimento etnometodológico é a utilização de catástrofes artificialmente produzidas como recurso para criar situações de anomia e destruir os significados que sustentam a interação. Os experimentos têm demonstrado que, com grande rapidez, os envolvidos na circunstância de privação repentina de significados são capazes de criar significados substitutivos e restabelecer as relações sociais interrompidas ou, mais que isso, ameaçadas de ruptura. Portanto, mais do que uma coleção de significados compartilhados, o senso comum decorre da partilha, entre atores, de um mesmo método de produção de significados (cf. Garfinkel, 1967). Portanto, os significados são reinventados continuamente ao invés de serem continuamente copiados. As situações de anomia e desordem são resolvidas pelo próprio homem comum justamente porque ele dispõe de um meio para

interpretar situações (e ações) sem sentido, podendo, em questão de segundos, remendar as fraturas da situação social. (MARTINS, 1998, p. 04-05)

O cotidiano seria, portanto, construído pela interação dos significados compartilhados entre os sujeitos da relação social e pela instabilidade vivida. “O vivido em Schutz é o vivido dos significados que sustentam as relações sociais. Mas, em Lefebvre, o vivido é mais que isso: é a fonte das contradições que invadem a cotidianidade de tempos em tempos, nos momentos de criação” (MARTINS, 1998, p. 05).

Desse modo, podemos pensar que é no cotidiano que as paisagens anestésicas se alteram em espaços estésicos, por meio das superações, que buscam constantemente transformar os incômodos em cômodos:

Heller disse que só quem tem necessidades radicais pode querer e fazer a transformação da vida. Essas necessidades ganham sentido na falta de sentido da vida cotidiana. Só pode desejar o impossível aquele para quem a vida cotidiana se tornou insuportável, justamente porque essa vida já não pode ser manipulada. (MARTINS, 1998, p. 06)

Poderá construir um espaço estésico aquele que um dia esteve acomodado na paisagem anestésica; há de se constituir uma transgressão na forma de vida automatizada para a forma de vida estésica, assim, apresentando-se uma possibilidade de re-existir ‘apesar de...’.

É aí que o reencontro com as descobertas das orientações fenomenológicas ganha novo e diferente sentido. Pois, é no instante dessas rupturas do cotidiano, nos instantes da inviabilidade da reprodução, que se instaura o momento da invenção, da ousadia, do atrevimento, da transgressão. E aí a desordem é outra, como é outra a criação. Já não se trata de remendar as fraturas do mundo da vida, para recriá-lo. Mas de dar voz ao silêncio, de dar vida à História. (MARTINS, 1998, p. 06)

Neste sentido, olhamos para o *corpus* de nosso estudo como metonímia e metáfora de uma sociedade neoliberal pós-ditaduras, primeiramente articulada pelo governo de Carlos Menem – que se estabelece por dez anos na Argentina (de 1989 a 1999), mesma década que se inaugura um NCA – sucedido pelo instável mandato entre 1999 e 2003, assumido inicialmente por Fernando de La

Rúa que, em 2001, em decorrência da crise econômica-política viria a renunciar. Adolfo Rodríguez Saá assumiria como novo presidente interino da Argentina, renunciando sete dias depois. Eduardo Duhalde, ex vice-presidente durante o mandato de Carlos Menem na década de 1990, viria a cumprir os últimos dois anos do turbulento período presidencial. A esquerda conquistaria lugar durante o período do kirchnerismo, inclinado às políticas peronistas: foram 12 anos de governo iniciado em 2003 por Néstor Kirchner e finalizado em 2015 por sua esposa Cristina Kirchner. Assim, nota-se que o NCA acompanhara todo o período neoliberal na Argentina, época de um governo assentado em uma plataforma estreitamente afeita a privatizações, despreocupado com o desamparo popular – persistindo até a consolidação do período considerado de esquerda (afeito a questões concernentes a dinâmicas de proteção estatal e direitos sociais tais como matrimônio igualitário; lei de identidade de gênero; regularização trabalhista das empregadas domésticas; redução do desemprego e ampliação de oportunidades etc.), ou seja, momento em que a Argentina avista novas formas de vivenciar uma política ali em percurso – assim, no fim da primeira década do século XXI o cinema argentino poderá iniciar ou apontar, talvez, uma transição de politicidades estéticas. É nessa perspectiva que nosso recorte focalizado no NCA se dará entre os anos 90 e primeira década de século XXI. Consideramos pertinente propormos, ainda nesta introdução, uma breve reflexão atinente aos modos de vida na sociedade neoliberal.

## NOTAS SOBRE O NEOLIBERALISMO

Os filmes *La ciénaga* (2001), de Lucrecia Martel, e *Leonera* (2008), de Pablo Trapero, adotam frente a suas manipulações estéticas uma relação com a realidade social da Argentina. O clima de apatia e depressão que emana do convívio familiar de *La ciénaga* evidencia a falta de esperança que se instalava na sociedade conduzida pelos governos neoliberais, principalmente pelas instabilidades políticas e econômicas que culminaram no ano de lançamento do filme. Em 2001, a desconfiança política no governo do então presidente

Fernando de La Rúa provocou uma corrida bancária que gerou a queda brusca das reservas do Banco Central. Com isso, o governo decidiu criar o *corralito*, restringindo os saques bancários. O *corralito* foi responsável por mortes dentro do país, como o emblemático caso do jornalista esportivo Horacio García Blanco, que morreu aos 65 anos, seis meses após a medida impositiva do presidente. O jornalista sofria de diabetes e pressão alta, com cidadania argentina e espanhola pretendia realizar um transplante de rim em Madri, onde teria mais possibilidades de tratamento – entrou na justiça para liberar o dinheiro retido na poupança (havia uma exceção no *corralito* para que idosos e doentes pudessem sacar suas economias), porém, lhe foi liberado apenas 10% do dinheiro, insuficiente para a viagem.

García Blanco morreu de insuficiência renal, sem conseguir deslocar-se em prol da tentativa de salvar a própria vida. Recursos financeiros inviabilizados e corpos retidos no país constituíram uma paisagem anestésica que pode ser experienciada no filme de Lucrecia Martel: sem mencionar momentos históricos ou explicitar determinado contexto político argentino, no convívio de uma família sucumbida às falências do cotidiano é possível vivenciar o resultado das políticas públicas do país. No filme, tudo está condenado ao fracasso, as personagens estão encerradas numa casa que não acolhe, mas opõe, uma casa-calabouço, que puxa os corpos para baixo, para a imobilidade melancólica das impossibilidades.

Já a atmosfera que se inscreve em *Leonera*, filme lançado em 2008, também sem mencionar explicitamente o contexto político do país de produção, constrói uma estética que alude ao tempo vivido de uma política que parece deixar fissuras para saídas, mobilizações. Não é mais o neoliberalismo que conduz as políticas públicas e contamina as formas de vivenciar o cotidiano, é um governo que em seu discurso pretende valorizar as políticas sociais, o viver comum. Obviamente o sistema não se efetiva em perfeita sintonia com aquilo que se espera de governantes da esquerda. Cristina Kirchner não governa uma Argentina totalmente livre e igual, utopia teríamos. Entretanto, viria a sinalizar a possibilidade de fraturar as sistemáticas de rigidez, os ordenamentos

disciplinares, os mecanismos opressores. Entende-se que as paisagens anestésicas estarão sempre presentes na vida em sociedade, em todos os sistemas políticos, e o intuito será seguir com a *possibilidade* de transformá-las em espaços estésicos. No filme de Pablo Trapero, não há ilusões de se viver num lugar ‘aparentemente’ acolhedor – como em *La ciénaga* ‘parece ser’ no lugar da casa tradicional – vive-se, seja como for, num complexo carcerário, ambiente hostil, sem dissimulações. É a partir da tomada de consciência do ‘viver enjaulado’ que se torna possível a superação dos quadriculamentos impostos, ressignificando sistemas, rompendo tácitas convenções que se alojam no bojo de políticas públicas e assim anulando seus cotidianos efeitos no âmbito dos ordenamentos ditos privados.

Lucrecia Martel e Pablo Trapero, realizadores representativos no panorama da produção cinematográfica argentina, reiterando marcas autorais distintas, inscrevem em *La ciénaga* e *Leonera* uma relação com a realidade política, cultural, econômica, física e social do tempo vivido, do tempo em que se inserem. Martel e Trapero apresentam formas específicas de filmar e construir suas filmografias<sup>10</sup>, ambos trazendo a família à centralidade diegética, construindo a especificidade de seus lugares particulares no contexto do cinema, enriquecendo o debate na medida em que oferecem não *cinemas iguais*, mas cinemas que *se encontram*. São realizadores que optam por realizar uma cinematografia atrelada aos acontecimentos de seu país, produto de um mundo de pertença. Vasos comunicantes. O que aproxima e une estes cineastas é precisamente isto: o cinema como lugar comunicacional<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Osvaldo Mario Daicich (2015) observa que a maior diferença destacada entre Martel e Trapero no lugar do NCA, é que Martel não desempenha o papel de diretora-produtora, relegando o trabalho de produção para a diretora de cinema e produtora Lita Stantic. Por sua vez, Trapero em todas suas películas interfere na produção – inclusive, em *Mundo grúa* (1999); associado a Stantic, o diretor figura nos créditos também como produtor.

<sup>11</sup> Não se ignora, portanto, a recorrente associação do cinema de Trapero ao cinema tido como comercial, o que não acontece com o cinema de Martel. Acreditamos, todavia, que ambos atrelam-se a um cenário de produção cinematográfica que engloba potencialidades sensíveis, afetivas e transformadoras, pertencentes a uma cronotopia comum, a Argentina neoliberal pós-ditaduras. Não gratuitamente, ambos cineastas são considerados expoentes do chamado *Nuevo Cine Argentino*.

“Comunicar es construir sentido de las experiencias y del mundo, individual y socialmente hablando”<sup>12</sup> – são as palavras de Osvaldo Mario Daicich, em seu livro *El nuevo cine argentino (1995-2010): vinculación con la industria cultural cinematográfica local e internacional y la sociocultural contemporánea* (2015), que tomamos emprestadas reconhecendo, conforme o autor, a cultura como ato criativo e comunicativo, constituindo o caráter expressivo de uma sociedade, de suas políticas públicas e das relações entre sujeitos. O autor sugere que como um processo historicamente situado, a comunicação tem o seu lugar: “El cine, como soporte técnico y artístico, pertenece al campo de la comunicación masmediatizada y refiere, se produce y se recepciona em y por uma cultura determinada, sea esta cultura de orden local, regional o global” (DAICICH, 2015, p. 21)<sup>13</sup>.

Logo, se estamos pensando o *Nuevo Cine Argentino* como um modelo cultural que alude a um contexto histórico, propomos brevemente pensarmos no sistema de governança que ronda as produções deste fenômeno cinematográfico, o *neoliberalismo* e seus efeitos<sup>14</sup>, a partir da obra *A nova razão do mundo: ensaio*

<sup>12</sup> Trad. nossa: “Comunicar é construir sentido para as experiências e para o mundo, individual e socialmente falando”.

<sup>13</sup> Trad. nossa: “O cinema, como suporte técnico e artístico, pertence ao campo da comunicação de mídia e da referência, é produzido e recebido por uma cultura específica, seja esta cultura de ordem local, regional ou global” (DAICICH, 2015, p. 21).

<sup>14</sup> Na Argentina dos anos 1990 as lutas sociais (das e dos trabalhadores) contra as privatizações são derrotadas por um quadro de isolamento que se estabelece: “as organizações sindicais mais importantes não tomaram as medidas necessárias para impedi-lo e, em algumas ocasiões várias delas fizeram parte do processo privatizador. Outros empreenderam a resistência, mas sem contar com o apoio de outras frações do povo foram derrotados” (KLACHKO; ARKONADA, 2017, p. 98). Em 2002 a crise política e econômica fica abertamente manifesta: “a crise da representação política se expressa institucionalmente alguns meses antes da insurreição espontânea, nas eleições legislativas de 2001, quando uma parcela significativa (42%) dos cidadãos aptos a votar não o fizeram, votaram branco ou anularam seu voto. Esse fato ficou conhecido como o ‘voto bronca’” (KLACHKO; ARKONADA, 2017, p. 102). Com a queda de La Rúa, em 2001, aprofunda-se a crise político-institucional e de representação – em 2002, há o momento de maior número de protestos, expressando “uma mudança na relação de forças dentro da classe dominante, que possibilita o processo de luta popular” (KLACHKO; ARKONADA, 2017, p. 102). É durante o processo de rebelião e novas alianças sociais “que as frações que se beneficiaram abertamente das chamadas ‘políticas neoliberais’ perdem iniciativa política que conservam (e com crescimento) desde os inícios dos anos 1990” (KLACHKO; ARKONADA, 2017, p. 103). Concorrendo com Menem, em 2003, Néstor Kirchner torna-se presidente pelo *Partido Justicialista* (o maior e oficial partido peronista, fundado por Juan Perón em 1947), apreciado como um presidente de esquerda e progressista, representando uma abordagem política caracterizada como Kirchnerismo. Em 2015, encerram-se os 12 anos do Kirchnerismo

*sobre a sociedade neoliberal*, de Pierre Dardot e Christian Laval (2006), que descrevem a racionalidade neoliberal como uma “jaula de aço” que tende a aprisionar o indivíduo submetido a uma lógica da concorrência introjetada em todas as esferas da vida, justapondo o público e o privado, ocasionando uma subjetivação disciplinar.

### Formas de vida pertencentes à nova razão do mundo

Para Dardot e Laval (2016, p. 189), os anos 1980 são marcados no Ocidente pelo triunfo de políticas conservadoras e neoliberais. Grosso modo, o neoliberalismo vem colocar em dúvida “[...] a propriedade pública das empresas, o sistema fiscal progressivo, a proteção social, o enquadramento do setor privado por regulamentações estritas, especialmente em matéria de direito trabalhista e representação dos assalariados”. Constitui-se um ordenamento que comprime salários e gastos públicos, reduz direitos adquiridos e enfraquece mecanismos de solidariedade – prioriza-se “disciplinar a mão de obra, baixar o custo do trabalho e aumentar a produtividade” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 199). A polícia posiciona-se contra os inimigos internos, buscando controlar a população e desejando a restauração da autoridade das instituições e dos valores tradicionais. Em geral, exaltam-se valores ditos familiares, por vezes, justificando-se ações conservadoras em prol do resgate (proteção e conservação) da família.

Nesta perspectiva, os autores ampliam o pensamento a respeito do neoliberalismo além de uma ideologia ou de um tipo de política econômica, tratando-o como um sistema normativo, que estende a lógica do capital a todas as relações sociais (e esferas da vida). Ou seja, o neoliberalismo transforma profundamente o capitalismo, para transformar profundamente as sociedades, insere-se no campo do público e do privado, corroendo até mesmo os

---

(representado por Néstor e Cristina Kirchner), com a eleição do neoliberal Mauricio Macri, resistindo a um mandato e perdendo a reeleição para o peronista Alberto Fernández (ex-chefe de Gabinete da Nação Argentina – 2003 a 2008), do *Partido Justicialista*, o que permite o retorno de Cristina Kirchner à Casa Rosada como vice-presidente.

fundamentos da democracia liberal. Compreender politicamente o neoliberalismo seria, portanto, compreender a natureza de seu projeto social e político.

Ao descrever o sistema neoliberal como uma era *pós-democrática*, Dardot e Laval propõem uma reflexão a respeito de um sistema *a-democrático*: “o cinismo, a mentira, o menosprezo, a aversão à arte e à cultura, o desleixo da linguagem e dos modos, a ignorância, a arrogância do dinheiro e a brutalidade da dominação valem como títulos para governar em nome apenas da eficácia (DARDOT; LAVAL, 2015, p. 382). Mesmo que a maioria esteja elegendo seus governantes, será o modo de governar que determinará um governo popular ou autoritário. Tão logo “um indivíduo pode ser oprimido num sistema democrático, assim como pode ser livre num sistema ditatorial” (DARDOT; LAVAL, 2015, p. 384).

Consequentemente, este sistema a-democrático que se instaura por forças e poderes de níveis nacionais e internacionais, torna as ações coletivas mais difíceis de se organizarem, ao passo que os indivíduos são estimulados a conviver num regime de concorrência, “a polarização entre os que desistem e os que são bem-sucedidos mina a solidariedade e a cidadania” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 09). Reconhece-se logo um sofrimento causado pela *subjetivação neoliberal*, mutilando a vida comum. Assim, “com o neoliberalismo o que está em jogo é nada mais nada menos que a *forma de nossa existência*, isto é, a forma como somos levados a nos comportar, a nos relacionar com os outros e com nós mesmos” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 16). Trata-se de uma forma de vida competitiva:

[...] intima os assalariados e as populações a entrar em luta econômica uns contra os outros, ordena as relações sociais segundo o modelo do mercado, obriga a justificar desigualdades cada vez mais profundas, muda até o indivíduo, que é instalado a conceber a si mesmo e a comportar-se como uma empresa. (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 16)

Com esse pensamento, os autores indicam que antes de ser uma ideologia ou uma política econômica, o neoliberalismo se constrói numa *racionalidade*, que tende a estruturar governantes e governados:

O neoliberalismo é a razão do capitalismo contemporâneo, de um capitalismo desimpedido de suas referências arcaizantes e plenamente assumido como construção histórica e norma geral de vida. O neoliberalismo pode ser definido como o conjunto de discursos, práticas e dispositivos que determinam um novo modo de governo dos homens segundo o princípio universal da concorrência. (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 17)

A *racionalidade política* seria a *racionalidade governamental*, em que governar é “conduzir a conduta” dos indivíduos, em domínios distintos, na escola, na fábrica, no exército etc. Nas sociedades neoliberais a forma que o governo encontra para disciplinar é por meio do autogoverno, em que o próprio indivíduo exerce técnicas de conduta para si e para outro. O indivíduo pode agir ativamente, conformando-se por si mesmo a certas normas, acreditando ter a liberdade para tais execuções normativas, assim tornando possível “esvaziar a democracia de sua substância sem a extinguir formalmente (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 20). Trata-se de uma “‘racionalização da existência’ que, afinal, como dizia Margaret Thatcher, pode ‘mudar a alma e o coração’” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 27).

De acordo com Dardot e Laval podemos dizer que o neoliberalismo emprega técnicas de poder sobre as condutas e as subjetividades, não se reduzindo a uma esfera mercantil de acumulação de capital, pois o sistema econômico é também um sistema antropológico de produção. O neoliberalismo estaria definindo além de um regime de acumulação, uma outra sociedade – por isso, a importância de falarmos de uma *sociedade neoliberal* e não somente política ou economia neoliberais.

Impõe-se uma mudança comportamental na sociedade, de modo a aplicar a disciplina por meio de “sistemas de coação, tanto econômicos como sociais, cuja função é obrigar os indivíduos a governar a si mesmos sob a pressão da competição, segundo os princípios do cálculo maximizador e uma lógica de valorização de capital” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 193, *grifo nosso*).

[...] longe de opor ‘disciplina’, ‘normalização’ e ‘controle’, como defendem certas exegeses, a reflexão de Foucault faz transparecer de modo cada vez mais nítido a matriz dessa nova forma de ‘conduta das condutas’, que pode diversificar-se, conforme o caso, desde o

encarceramento dos prisioneiros até a vigilância da qualidade dos produtos vendidos no mercado. Se ‘governar é estruturar o campo de ação eventual dos outros’, então a disciplina pode ser redefinida, de forma mais ampla, como um conjunto de técnicas de estruturação do campo de ação que variam conforme a situação em que se encontra o indivíduo. (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 216)

Assim, o poder não se estabelece puramente por coerção do corpo, ele acompanha certa individualidade, orientando e influenciando a dita ‘liberdade de escolha’ por meio de recompensas e punições. A liberdade de escolher estará atrelada à obrigação de obedecer dentro de uma dimensão institucional, arquitetural e relacional. “O segredo da arte do poder, dizia Bentham, é agir de modo que o indivíduo busque seu interesse como se fosse seu dever, e vice-versa” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 216). O indivíduo tão logo terá a ‘obrigação de escolher’.

Para Dardot e Laval (2016, p. 322) o homem neoliberal se constituirá como o *homem competitivo* que procurando “alcançar o objetivo de reorganizar completamente a sociedade, as empresas e as instituições pela multiplicação e pela intensificação dos mecanismos, das relações e dos comportamentos de mercado, implica necessariamente um devir-outro dos sujeitos”. Para tal procedimento será necessário um arranjo de processos de normatização e técnicas disciplinares:

Os sujeitos nunca teriam se “convertido” de forma voluntária ou espontânea à sociedade industrial e mercantil apenas por causa da propaganda do livre-câmbio ou dos atrativos do enriquecimento privado. Era preciso pensar e implantar, “por uma estratégia sem estratégias”, os tipos de educação da mente, de controle do corpo, de organização do trabalho, moradia, descanso e lazer que seriam a forma institucional do novo ideal de homem, a um só tempo indivíduo calculador e trabalhador produtivo. (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 324)

Os autores advertem que o dispositivo da eficácia terá por princípio, além do ‘adestramento dos corpos, a ‘gestão de mentes’, em que “cada indivíduo é obrigado a construir, por conta própria, sua ‘jaula de aço’ individual” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 330).

O novo governo dos homens penetra até em seu pensamento, acompanha, orienta, estimula, educa esse pensamento. O poder já não é somente a vontade soberana, mas, como Bentham diz tão bem, torna-se “método oblíquo” ou “legislação indireta”, destinada a conduzir os interesses. Postular a liberdade de escolha, suscitar e construir na prática essa liberdade, pressupõe que os sujeitos sejam conduzidos por uma “mão invisível” a fazer as escolhas que serão proveitosa a todos e cada um. Por trás dessa representação encontra-se não tanto um grande engenheiro, como no modelo do grande Relojoeiro, mas uma máquina que funciona idealmente por si só e encontra em cada sujeito uma engrenagem pronta a responder às necessidades de arranjo do conjunto. Contudo, é preciso fabricar e manter essa engrenagem. (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 325)

Ressalta-se, então, que obedecer ao próprio desejo ou ao desejo de outro dará no mesmo. A economia acaba por tornar-se uma disciplina pessoal. “Foi Margaret Thatcher quem deu a formulação mais clara dessa racionalidade: ‘*Economics are the method. The object is to change the soul*’ [A economia é o método. O objetivo é mudar a alma]” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 331). Logo, a sociedade neoliberal vincula o modelo de governo à maneira como o próprio indivíduo se governa de modo que o neoliberalismo se impregna em todas as relações, integrando vida pessoal e profissional. E esse modo de vida se dá pelo clima de incerteza, considerando que

Toda atividade é empresarial, porque nada mais é garantido para toda a vida. Tudo deve ser conquistado e defendido a todo momento. [...] tudo se torna empresa: o trabalho, mas também o consumo e o lazer, já que “se procura tirar deste o máximo de riqueza, utilizá-lo para a realização de si mesmo como maneira de criar”. (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 336)

Este aparelhamento neoliberal irá colocar o homem em uma nova condição: a do sujeito neoliberal (ou neossujeito). Para entendê-lo, Dardot e Laval cruzam os estudos da psicanálise com os estudos da sociologia. Muitos psicanalistas estariam recebendo pacientes com sintomas reveladores de uma nova era do sujeito:

O fato de o histórico apropriar do estrutural não deveria surpreender os leitores de Lacan, para quem o sujeito da psicanálise não é uma substância eterna nem uma invariante trans-histórica, mas efeito de discursos que se inserem na história e na sociedade. De outro lado, no campo sociológico, a transformação do ‘indivíduo’ é um fato inegável.

O que se designa no mais das vezes com o termo equívoco de ‘individualismo’ é remetido ora a mutações morfológicas, segundo a tradição durkeimiana, ora à expansão das relações mercantis, segundo a tradição marxista, ora à extensão da racionalização a todos os domínios da existência, segundo uma linha mais weberiana. (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 321-322)

O contexto é propício à instalação, em larga escala, de diversas formas de depressão. Os autores observam que o diagnóstico de depressão se multiplica por sete de 1979 a 1996, período de expansão neoliberal no ocidente. Aquele que não aguenta a concorrência é visto como fraco, incompetente: “o discurso da ‘realização de si mesmo’ e do ‘sucesso de vida’ leva a uma estigmatização dos ‘fracassados’, dos ‘perdidos’ e dos infelizes, isto é, dos incapazes de aquiescer à norma social da felicidade” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 367).

Quando a empresa e o empreendimento se tornam formas de vida, o insucesso passa a ser considerado patologia, ocasionando o *cansaço de si mesmo* e a *dopagem generalizada*. Vícios e dependências às mídias visuais, consumo de mercadorias, são estados artificiais que integram parte de uma medicação social. Entretanto,

quanto mais o ser humano envereda por esse vício em objetos mercantis, mais tende a tornar-se ele próprio um objeto que vale apenas pelo que produz no campo econômico, um objeto que será posto de lado quando tiver perdido a “performance”, quando não tiver mais uso. (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 371)

A perversão logo integrará a forma de vida do sujeito neoliberal, tratando-se clinicamente do consumo de parceiros como objetos, descartados logo que considerados insuficientes. O neossujeito oscilará entre a depressão e a perversão, condenado ao duplo, mestre em desempenhos e objeto descartável. Nesta coerência, o neoliberalismo saberá “manter uma ‘ordem pública’ quando é preciso incitar os indivíduos ao gozo, evitando ao mesmo tempo a explosão desmedida” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 376).

Com a consciência de que “quando não se pode mudar o mundo, resta inventar-se a si mesmo” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 344), o enrijecimento da disciplina se apresentará na autocoerção e na autoculpabilização, dependendo das

maneiras de se interpretar e reagir às injunções, enquanto a fuga do sistema disciplinar poderá se dar na construção de escapatórias estéticas. Adverte-se, ainda, que “é mais fácil fugir de uma prisão do que sair de uma racionalidade, porque isso significa livrar-se de um sistema de normas instaurado por meio de todo um trabalho de interiorização” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 396).

As escapatórias, portanto, criando novas formas de vida, poderão existir como invenção coletiva, subvertendo o exacerbado individualismo característico da sociedade ‘neoliberal’: “as práticas de ‘comunicação’ do saber, de assistência mutúa, de trabalho cooperativo *podem* indicar os traços de *outra razão do mundo*. Não saberíamos designar melhor essa razão alternativa senão pela *razão do comum* (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 402). Caberá ao sujeito permitir que um novo sentido do possível abra caminho, conforme ressaltam Dardot e Laval. Em conformidade com aquilo que formulamos no presente estudo, o sujeito exposto aos ordenamentos disciplinares do neoliberalismo poderá acomodar-se a paisagens anestésicas ou buscar o dinamismo, a movimentação em espaços estéticos; poderá construir formas de vidas ‘fechadas em si mesmas’ ou ‘conviver com’ – fortalecendo relações sensíveis e ampliando possibilidades estéticas ‘apesar de...’.

1

***NUEVO CINE ARGENTINO:  
IMAGENS E CONTEXTOS FÍLMICOS***

---

A carência de articulações entre indústria, espaços pedagógicos e crítica especializada, segundo Fernando Birri (2008), de certa maneira, marcava a geração do cinema argentino de 1960. Este período contínuo e amplo, para Fernando Martín Peña (2003), compreenderia os anos de 1954 a 1976, destacando uma produção independente e militante, que surgira clandestina diante do recrudescimento da censura do golpe de 1966.

[...] Los cineastas independientes se encontraron ante la disyuntiva: o seguían tratando de hacer lo suyo en el cada vez más estrecho marco institucional, filmando con dinero casi siempre propio temas que debían expresarse de manera hermética para evitar la censura y estrenando para pocos en las salas de arte, o pateaban el tablero y pensaban otra cosa, otro modo, otro público. [...] El cine militante resolvió el problema de la producción creando un circuito nuevo, clandestino pero numeroso, con ayuda de las organizaciones políticas. (PEÑA, 2003, p. 08)<sup>15</sup>

A geração dos anos 1960 é então constituída por cineastas que não estavam apoiados especificamente na formação sistemática, embora tivessem influências de escolas europeias e espaços de formação – como a *Escuela Documental de Santa Fe* e a *Ley de Cinematografía* que criara o *Instituto Nacional de Cinematografía* em 1957, destinado para formação de cineastas, inaugurado em 1965. Seria com a chegada da democracia, nos anos 1980, entre outras alterações, que viria ocorrer maior investimento em especialização cinematográfica.<sup>16</sup> A *Fundación Universidad del Cine* (FUC) se apresenta em 1991, pela gestão privada do cineasta Manuel Antín<sup>17</sup>, figura central na

<sup>15</sup> Trad. nossa: Cineastas independentes se viram diante do dilema: ou continuavam tratando de produzir na estrutura institucional cada vez mais estreita, filmando com dinheiro quase sempre próprio, temas que tinham que ser expressos herméticamente para evitar censura e estreando para poucos nas salas de arte, ou mudavam este quadro e pensavam em outra coisa, de outra maneira, outra audiência. [...] O cinema militante resolveu o problema da produção criando um circuito novo, clandestino, mas numeroso, com ajuda das organizações políticas (PEÑA, 2003, p. 08).

<sup>16</sup> “Em 1999, o Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica (CERC) passa a ser Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), e em 2011 concede títulos nacionais validando-se como instituição de ensino superior oficialmente reconhecida pelo *Ministerio de Educación de la Nación*. Por mais de 45 anos como a única escola pública, nacional e gratuita do INCAA, a ENERC gera e mantém um perfil de formação reconhecido em nível nacional e internacional, com vocação pública e gratuita” (DAICICH, 2015, p. 67, Trad. nossa).

<sup>17</sup> Em carta de boas-vindas aos estudantes da FUC, Antín diz: “El cine no es una artesanía, es un arte. Y por sobre todo un hecho cultural, y tal vez una religión que nos permite ver, conocer e

promoção cinematográfica desde a redemocratização no país. A FUC surge como um lugar possível para estudantes pensarem, explorarem, produzirem e distribuírem seus filmes. Logo, o modo de conceber a produção dos filmes em 1990 se altera, pois as escolas de cinema possibilitam, como ambientes que estimulam o conhecimento e o desenvolvimento de projetos, o “pensar” e o “produzir” cinematográfico.

Nos anos 1990 as mudanças se apresentam na estrutura produtiva e no formato de exibição: a implantação das salas multicines resultou no reinado do cinema *hollywoodiano* nas bilheterias. Como salienta Daicich (2015), foi também a época em que as matrículas em espaços de formação cinematográfica expandiram-se<sup>18</sup> e a *Ley de Cine* viria a fomentar a produção nacional. Em 1995, após sua promulgação, as estreias nacionais triplicaram em relação ao ano anterior; neste ano, a coletânea de curtas-metragens, *Historias breves*, era lançada por meio de concurso incentivado pelo fundo de promoção. Os curtas premiados foram: *Cuesta debajo*, de Adrián Caetano, nascido em Montevideo, em 1969; *Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala*, de Andrés Tambornino e Ulises Rosell, ambos nascidos em Buenos Aires, respectivamente em 1972 e 1970; *Guarisove, los olvidados*, de Bruno Stagnaro, nascido em Buenos Aires, em 1973; *Niños envueltos*, de Daniel Burman, nascido em Buenos Aires, em 1973; *Noches áticas*, de Sandra Gugliotta, nascida em Buenos Aires no ano de 1969; *Ojos de fuego*, de Jorge Gaggero, nascido no ano de 1971 em Buenos Aires; *Kilómetro 22*, de Paula Hernández, nascida em Buenos Aires, em 1969; e *Rey muerto*, de Lucrecia Martel, a única cineasta do grupo nascida na Argentina fora de Buenos Aires, em Salta, no ano de 1966. Estes realizadores, na época

comprender el mundo. No es una cáscara ni un envoltorio. No basta filmar bellas imágenes vacías de contenido. Una película no debe ser consecuencia del hacer sino del pensar, del sugerir, del proponer. El espectador no es un animal exánime en la oscuridad sino una persona humana que busca soluciones a sus dudas y respuestas a sus preguntas. El cine no debe ser evasión, sino un tren de luz hacia la inteligencia y la libertad (ANTÍN, 2011, p. 13 apud DAICICH, 2015, p. 71).

<sup>18</sup> Daicich (2015) apresenta dados que informam a presença de 61 Escuelas de cine na Argentina de 2013, destacando algumas províncias: Capital Federal (16); Gran Buenos Aires (9); Santa Fe (5); Córdoba (5); Buenos Aires (4); Mendoza (2); La Rioja (1); Río Negro (1); San Luis (1); Santiago de Estete (1); Tucumán (1).

estudantes de cinema, anos depois seriam nomes consagrados do dito *Nuevo Cine Argentino*.

Os modos de produção alicerçados pela formação pedagógica e o apoio estatal, segundo Daicich (2015), possibilitariam aos diretores desenvolver seus projetos nos campos nacional e internacional. O BAFICI (*Buenos Aires Festival Internacional De Cine Independiente*) é um evento que além de se estabelecer como lugar de encontro, instalou-se como espaço de referência e consagração. A obtenção de prêmios importantes contribuiu para que cineastas ocupassem lugares privilegiados no campo cinematográfico local – resultando em projeção internacional. Trapero e Martel, entre outros cineastas, seriam chamados a participar de importantes festivais como jurados. Martel integra o júri dos festivais de Berlim, Guadalajara e BAFICI em 2005, Thesaloniki em 2007 e Sundance em 2008, entre outros. Trapero, dentre diversos festivais, destaca-se ao presidir o júri da mostra *Un Certain Regard* no Festival de Cannes em 2014. A presença nesses eventos possibilitaria um intercâmbio entre realizadores e coprodutores, ampliando as possibilidades para a realização de filmes futuros. Ou seja, num primeiro momento o lugar dos festivais viria a simbolizar intercâmbios e visibilidade, onde os realizadores assistiam *master class* e potencializavam o *work in progress*, para em seguida passar a ser o ambiente de consagração desses cineastas. Nas palavras de Daicich (2015, p. 243):

El Nuevo Cine Argentino a cargo de la joven generación que renews nuestra pantalla grande, desde su origen posiciona sus obras cinematográficas en el circuito internacional. Cineastas como Martel, Trapero, Alonso, Caetano, Llinás, entre otros, transcienden el campo cinematográfico local. Ese campo local donde actualmente hay un Estado promotor y garante del sector audiovisual y que ha revitalizado al Instituto de Cine, que tal como lo menciona Hamwi: “No habría ni la mitad, ni el 10% de las películas argentinas si no estuviera el INCAA”.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Trad. nossa: O *Nuevo Cine Argentino* a cargo de uma nova geração que renova a tela do cinema, desde sua origem, posiciona suas obras cinematográficas no circuito internacional. Cineastas como Martel, Trapero, Alonso, Caetano, Llinás, entre outros, transcendem o campo cinematográfico local. Esse campo local onde atualmente há um Estado promotor que garante o setor audiovisual e que foi revitalizado com o Instituto de Cine tal como menciona Hamwi: “Não haveria nem metade, nem 10% das películas argentinas se não existisse o INCAA”.

Em síntese, os cineastas do NCA buscam produzir seus filmes com o auxílio financeiro de empresas privadas, locais e internacionais, mas especialmente estatais:

Aprovechando el apoyo financiero a la producción que promueve el INCAA, los jóvenes realizadores generan nuevas maneras de producción y/o financiación para sus proyectos, acompañados de un nuevo marco de trabajo dominado por las nuevas tecnologías (Aguillar, 2006; Amatriain, 2009; Ford, 2005). Realizado inicialmente con presupuestos acotados pero con un nivel técnico importante para posicionarlos en mercados internacionales, logran el apoyo de fundaciones internacionales o planean un diseño de producción fusionando el rol de director-productor para minimizar el costo y maximizar los recursos artísticos y de gestión. Existe una relación en el acceso y consumo por parte de los públicos de las producciones de los cineastas, por fuera de las salas de cine, como circuitos no comerciales, en Buenos Aires el MALBA o la Sala Leopoldo Lugones junto al circuito de salas del INCAA, y por otra parte las nuevas plataformas como *YouTube* o copias en DVD no originales. (DAICICH, 2015, p. 172-173)<sup>20</sup>

É neste cenário, entre o apoio estatal do INCAA, coprodução local e internacional, participação em festivais e apoio da crítica cinematográfica – consistindo em caracterizar e difundir o novo fenômeno que vinha se articulando – que o cinema na Argentina a partir de 1990 é fomentado. Note-se uma tríade na organização do NCA: formação pedagógica, políticas públicas e práticas de interação. Com formação sistemática e histórias de vida que cada cineasta se empenha em evidenciar, as concepções de mundo vão se formando e se transformando na tela do cinema.

Este chamado *Nuevo Cine Argentino* (NCA) com suas classificações tensionadas, logo viria sustentar controvérsias e debates complexos tanto no que

---

<sup>20</sup> Trad. nossa: “Aproveitando o apoio financeiro à produção promovida pelo INCAA, os jovens realizadores geram novas formas de produção e/ou financiamento para seus projetos, acompanhados de um novo marco de trabalho dominado pelas novas tecnologias (Aguillar, 2016, Amatriain, 2009; Ford, 2005). Inicialmente com orçamentos limitados, mas com um nível técnico importante para posicioná-los nos mercados internacionais, eles obtêm o apoio de fundações internacionais ou planejam um desenho de produção, mesclando o papel de diretor-productor para minimizar custos e maximizar recursos artísticos e de gerenciamento. Existe uma relação no acesso e consumo pelo público das produções fora dos cinemas, como circuitos não comerciais, em Buenos Aires o MALBA ou a Sala Leopoldo Lugones junto ao circuito do INCAA e, por outro lado, novas plataformas, como o *YouTube* ou cópias de DVD não originais” (DAICICH, 2015, p. 172-173).

se refere à sua admissão (ou não) como “movimento” cinematográfico no país quanto no que tange a seus arranjos cronológicos (VERARDI, 2009).

Estas proclamaciones deben ser tomadas con una mirada crítica: Christian Gudermann sostiene que el nuevo cine argentino reconfigura lo viejo de los años 60 y encuentra claros antecedentes en los experimentos vanguardistas y neorrealistas de Rodolfo Kuhn, David José Kohon y Leonardo Favio. Y Sergio Wolf aseve que “nunca hubo en la historia del cine argentino una generación de cineastas más originada en y desde el cine que la que surge a comienzos de los 90”. (VARAS; DASH; 2007, 193)<sup>21</sup>

Amparamo-nos, neste trabalho, em conceitos de teóricos como Gonzalo Aguilar e Jens Andermann – autores que consideram a filmografia produzida a partir dos anos 90, na Argentina, como integrante do NCA. Não ignoramos que outros teóricos descreveram a produção de fim de século com diferentes designações, como: *El Último Nuevo Cine Argentino de noventa*. Lucrecia Martel (2014a, p. 192) considera um absurdo a classificação *Nuevo Cine Argentino* de 90, iniciada pela crítica com o lançamento de *Histórias breves* (1995), levantando a seguinte questão: “¿por qué no podemos reconhecer la continuidad?”.

Apesar do necessário diálogo e possíveis tensionamentos entre as perspectivas temporais, escolhemos não nos posicionararmos profundamente nesta mirada, neste momento, enfocando nosso estudo nas concepções teóricas de um NCA de anos 1990/2000 que apesar de não se reconhecer como um movimento, conforme indica Daicich (2015), apresenta necessidades em comum, como a inserção de novas produtoras no mercado – a exemplo da *Matanza Cine*, fundada por Pablo Trapero e Martina Gusman, que em 2002 estreia *El bonaerense*, potencializando a continuidade cinematográfica no campo nacional.

Enfim, conscientes da complexidade dessa problemática em denominar apropriadamente determinado período cinematográfico e não desconhecendo as

---

<sup>21</sup> Trad. nossa: Estas declarações devem ser tomadas com um olhar crítico: Christian Gudermann argumenta que o novo cinema argentino reconfigura o antigo dos anos 60 e encontra antecedentes claros nos experimentos de vanguarda e neo-realistas de Rodolfo Kuhn, David José Kohon e Leonardo Favio. E Sergio Wolf afirma que “nunca houve na história do cinema argentino uma geração de cineastas mais original dentro e fora do cinema do que a surgida no início dos anos 90” (VARAS; DASH; 2007, 193).

condições históricas do cinema nacional argentino, o que almejamos no presente estudo não é relacionar as produções do cinema argentino dos anos 1990 com suas precursoras – da década de 1960<sup>22</sup> e do hiato resultante de tempos ditoriais dificultando os avanços cinematográficos entre as décadas de 1970 e 1980<sup>23</sup> – mas, sim, para além de esquematizações e aproximações estilísticas entre cineastas de uma determinada época, propomos refletir a respeito de uma geração de cineastas exposta ao neoliberalismo pós-ditadura civil-militar, contexto propício a um fazer cinematográfico que, se não se configura como propulsor do *nuevo*, afigura-se, no transcorrer dos anos, como revelador de um período marcado por lutas e cicatrizes que transformam e (por que não?) transtornam, no sentido de ‘modificar a ordem de...’, construindo e propondo formas de pensar e experienciar os “*nuevos cines argentinos*”. Nomenclaturas à parte, trata-se de “un cine que apuesta al país, apuesta al trabajo joven que tiene vocación de empuje, continuidad, compromiso” (DAICICH, 2015, p. 371)<sup>24</sup>.

Assim, pensando em um cinema produzido na Argentina a partir dos anos 1990 e desdobrando-se para a primeira década de 2000, identificam-se narrativas que com recorrência abordam dimensões sociais e geográficas surgidas nas fendas neoliberais de fim de século (ANDERMANN, 2015), período pós-ditatorial que, para a pesquisadora Andrea Molfetta (2012, p. 179), é dominado por um clima de “apatia, depressão e decadência, do pessoal ao nacional, em suma, falta de esperança”. Podemos considerar que o cinema da Argentina se depara com certa falta de respostas, motivadas por crises *sociais*, que incitariam produções *artísticas/poéticas*. Patricia Varas e Robert C. Dash (2007) consideram que para as sociedades e as culturas pós-ditaduras a palavra perdida é

<sup>22</sup> Conforme María Torre e Matías Zarlenga (2009, p. 104-105) o cinema da década de 1990 há sido lido em sintonia com o cinema de anos 1960, porém com significados diferentes à luz de uma nova realidade sociopolítica, pois, sabemos, após os anos ditoriais seria impossível um retorno inalterado – as formas de vida foram ressignificadas.

<sup>23</sup> O golpe de 1976 não somente suspendeu os subsídios ao cinema nacional, mas também aplicou a censura e a perseguição a figuras importantes do campo cinematográfico, levando-as ao exílio: “se puso fin a cualquier tipo de políticas de apoyo a producciones independientes y se otorgaron facilidades tanto a las películas de corte comercial como a los intermediarios extranjeros (distribuidoras y exhibidoras)” (AMATRIAIN, 2009, p. 78).

<sup>24</sup> Trad. nossa: “um cinema que aposta no país, aposta no trabalho jovem que tem vocação para impulsionar a continuidade e o compromisso” (DAICICH, 2015, p. 371).

resultante do trauma histórico e para recuperar o significado do “golpe” somente o mundo da arte teria a criatividade, por seu valor polissemântico de expressar as múltiplas conotações de significados. Nesta perspectiva, os autores demonstram que graças à alegoria, o inominável como resultado do “golpe” passa a ser reconstruído não meramente como problema exterior, mas também como parte de uma dor psicológica, um trauma pessoal – rompendo com as fronteiras entre o público e o privado não pela reconstrução de uma realidade, mas pela ênfase ao subjetivo e a descontinuidade.

A construção estética de uma sociedade argentina neoliberal pós-ditadura, parte da tentativa de expressar e questionar uma carência de ânimo que impregna as esferas sociais – do público ao privado – e que se dá em justaposição a uma “reconciliação amnésica”, manifesta pela considerada “moda do esquecimento”, proposta pelo presidente Menem: “as frases banais (“virar a página”, “reconciliar-se para construir o futuro”, “pacificar”) expressam o desejo utópico de igualar no esquecimento” (SARLO, 2016, p. 39) – um igualamento amnésico do passado que interfere no presente. Essa situação poderá acarretar numa inércia dos corpos enquadrados e *quadriculados* (FOUCAULT, 2014) num cinema que *re-apresenta*<sup>25</sup> os pactos que se estabelecem entre a sociedade e as políticas neoliberais, em que a família se torna a instituição que melhor expressa as diversas alternativas de sujeição, ou seja, os múltiplos trajes da violência (AMADO; DOMÍNGUEZ, 2004).

Consideramos que, em uma certa negação da “reconciliação amnésica”, a produção fílmica do NCA perfaz uma trajetória assinalada por imagens-potência, em que miradas novas apresentam, reflexivamente, a memória coletiva do que foi, e projetam, talvez profeticamente, o prenúncio do que viria a ser a Argentina e sua consequente cinematografia. Posicionamo-nos em consonância com a crítica de 1990 que elege identificar e definir os *nuevos cineastas* do período, em

---

<sup>25</sup> Para Sandra Fischer (2006, p. 108) “representar o mundo – apresentá-lo novamente – já é criticá-lo e sugerir, ainda que de maneira implícita, novas proposições, estruturações e leituras de realidade construída, o que viabiliza uma possibilidade de escape para fora do discurso que representa e de seu próprio discurso”.

geral estudantes formandos da *Universidad del Cine* (FUC)<sup>26</sup>, imersos em uma *nueva* cotidianidade e em então recentes leis de produção audiovisual, como integrantes – se não *do – de* um *Nuevo Cine Argentino* revitalizado pela redemocratização no país, agora livre da censura explícita e com investimentos da *Ley de Cine*, trazendo inovações técnicas e, consequentemente, a disseminação de críticos e revistas especializadas, assim como os novos espaços de formação cinematográfica (papel primordial desempenhado pela FUC) (TORRE; ZARLENGA, 2009, p. 108).

Os críticos protagonizaram a promoção de realizadores que começavam a circular num contexto qual seria denominado como *Nuevo Cine Argentino*, reconhecendo uma ruptura em relação ao cinema dos anos 1980 e destacando “películas que desarrollan temas que tienen relación con su contemporaneidad, que salen al encuentro de las calles y de historias de vida” (DAICICH, 2015, p. 255)<sup>27</sup>.

Note-se o que ressaltam as pesquisadoras Marina Moguillansky e Valeria Re (2009) a respeito de determinada capa publicada pela revista argentina de cinema *El Amante* (figura 01), surgida no início da década de 90, que contribuiu significativamente para desestabilizar o panorama da cinematografia dominante e imprimir renovado impulso ao cinema produzido no país:

La revista *El Amante* publicó una sintomática tapa en su número 40 del año 1995 inaugurando un dispositivo discursivo que aparecería reiteradas veces en la crítica local. El título de la tapa rezaba “Lo malo, lo nuevo”, mostrando a un lado una imagen de *No te Mueras sin decirme a dónde vas*, film de Eliseo Subiela, y del otro lado una foto de una de las *Historias breves*. Esta dicotomía, que implícitamente asociaba lo nuevo con lo bueno, sería un tropo organizador de la visión de muchos medios sobre el cine argentino en los siguientes años. (MOGUILLANSKY & RE; 2009, p. 127)<sup>28</sup>

<sup>26</sup> As autoras, Torre e Zarlenga, observam como as escolas de cinema ao passo que possibilitaram novas formas de pensar e fazer cinema, também sistematizaram práticas de um saber especializado objetivando a inserção dos novos profissionais em novos espaços laborais vinculados a publicidade, cinema industrial e televisão.

<sup>27</sup> Trad. nossa: “filmes que desenvolvem temas relacionados à sua contemporaneidade, que saem para conhecer as ruas e as histórias de vida” (DAICICH, 2015, p. 255).

<sup>28</sup> Trad. nossa: A revista *El Amante* publicou uma capa sintomática em seu número 40 do ano 1995, inaugurando um dispositivo discursivo que apareceria repetidamente na crítica local. O título da capa é “*Lo malo, no nuevo*”, mostrando de um lado uma foto de *No te Mueras sin decirme a donde vas*, filme de Eliseo Subiela e, do outro, uma foto de um dos curtas de

FIGURA 01

Capa da Revista *El Amante*; 1995.

A capa da Revista *El Amante*, apesar da problemática dicotomia “*lo malo*” e “*lo nuevo*”, parece-nos pertinente. Entretanto, para nós, o *nuevo* não seria a ‘negação de’ ou a ‘oposição a’, mas sim a própria condição de um cinema peculiarmente vinculado a um tempo presente que manifesta um *nuevo*, que se ainda não estabelecido por narrativas sociais que se encontram em suspensão<sup>29</sup>, pelas cicatrizes ditoriais e pelo abandono neoliberal, encontra-se pulsante de anseio, já clamado em sua denominação – *El Nuevo Cine Argentino* – as possibilidades oxigenadoras de criticar carências e falências que, ainda tristemente mantidas pelo governo então democrático, inscrevem-se na tela

*Historias Breves*. Essa dicotomia, que implicitamente associava o novo ao bom, seria um esquema organizador da visão de muitos meios de comunicação sobre o cinema argentino nos anos que se seguiram (MOGUILLANSKY & RE; 2009, p. 127).

<sup>29</sup> Rocío Gordon (2017) desenvolve uma reflexão a respeito daquilo que considera uma tendência do *nadismo*, em que as cotidianas perguntas “¿Cómo estás?” ou “¿Cómo andás?” seriam apaticamente respondidas pelos argentinos com “*Nada, bien, acá ando*” ou “*Nada, acá trabajando/estudiando/leyendo...*”. Esse *nada* que impregna o discurso de uma sociedade absorta em um mundo, supostamente, colocado em dúvida, para a autora apresenta na tela do cinema uma *narrativa da suspensão*, projetando sombras históricas por meio de tramas que, por vezes, tratam apenas de temas, imagens, instantes; concatenação infinita de ações, durações e casualidades, enclausurando personagens em uma promessa ou prenúncio contínuo sem que, efetivamente, nenhuma mudança ocorra.

cinematográfica como protesto. Um cinema argentino liberto, enfim, das amarras da censura militar. Um cinema que sai às ruas e, apesar do pessimismo latente, em suas imagens pregnantes desvela e revela enquadramentos, cenas, denúncias.

Malena Verardi (2009) observa no *Nuevo Cine Argentino* a busca por colocar em cena uma vinculação com o mundo – a inclusão de espaços físicos e sociais reconhecíveis cria uma tensão entre a representação e o representado que, entendemos, acaba por sugerir novas proposições, estruturações e leituras na justaposição entre o plano da expressão e o plano do conteúdo (FLOCH, 2001). Ana Amado (2009) adverte que o NCA, característico por experimentar uma estética atenta a significações de transcurtos históricos e suas consequências, não se consolida pelo vínculo obrigatório entre cinema e realidade política e/ou social, mas pela *construção* de uma *politicedade* pensada como um sintoma que permeia as esferas do pessoal e do social, assim entrelaçando a ordem do privado e a do público.

Trata-se, assim, de ordenamentos sociais que interferem arbitrária e decisivamente nas subjetividades. No NCA, visto dessa perspectiva, não há crítica explícita e direta às políticas públicas, mas perdura a presença enfática de personagens que vivenciam os efeitos de poderes excludentes, em cotidianos marcados por crises pessoais – os filmes revelam-se como metonímias de conflitos nacionais<sup>30</sup>.

Un denominador común a casi todos ellos fue la tematización de una cotidianidad desgarrada y una sociedad devastada; y por otro lado, el aprovechamiento de los recursos cinematográficos, con una recuperación característica de cierto cine contemporáneo, em forma más deliberada o inconsciente, de elementos de una tradición

---

<sup>30</sup> As formas de narrar o *Nuevo Cinema Argentino* podem também ser reveladas como marcas de um cinema mundial. No entanto, em consonância com o pensamento de Beatriz Sarlo (2008), que ao problematizar a obra de Jorge Luis Borges, considera sua universalização atrelada ao esquecimento de sua nacionalidade, jogando-a na vala do exotismo e da barbárie, priorizamos analisar os modos de se dar a ver as politicidades estéticas de um cinema nacional, preocupado com o contexto político/social/familiar que se faz latente no ‘(con)viver junto’ de uma argentina neoliberal pós-ditadura. Tão logo, olhamos para um cinema experienciado como campo do sintoma de uma Argentina em crise, em que personagens e espectadores buscam (com sucesso ou não) ressignificar paisagens anestésicas em espaços estéticos, vivenciando – aquém e além da tela – as pequenezas do cotidiano familiar.

cinematográfica modernista propia de la pasada generación de los años cincuenta y sesenta. (AMATRIAIN, 2009, p. 21)<sup>31</sup>

Ignacio Amatriain (2009) observa que os “*nuevos cines*” comunicam-se com a modernidade, estabelecendo uma noção de autoria com uma pulsão de novidade, identificando-se uma moral da imagem constituída tanto para fora de si mesma, pelo contexto além da tela do cinema, quanto no interior de seu sistema diegético, com experimentações no que tange às estratégias cinematográficas e suas rupturas com a tradição cinematográfica antecessora. Malena Verardi (2009) observa que as estratégias cinematográficas tendem a propor organizações chaves para decifrar mensagens ou alegorias que, em certa extensão, permitem interpretar o estado da sociedade argentina: os finais abertos, criação de personagens ambíguas e a opacidade das histórias buscam conduzir identificações com o espectador que pode construir proposições conectadas às experiências do lugar físico e social que ocupa.

Se o cinema em pauta tende a criar metonímias e metáforas da sociedade argentina, como já observado, a família<sup>32</sup> é a instituição que melhor pode expressar as diversas facetas sociais como condição e negação da sociedade (LÉVI-STRAUSS, 1984). Avós e avôs, mães e pais, filhas e filhos que tiveram suas famílias destroçadas durante os governos opressores na Argentina, buscam de diversas maneiras reconstruir suas memórias: as ações das *Mães da Praça de Maio*<sup>33</sup> (note-se que diversos filmes argentinos buscam narrar as mães em luta, é

<sup>31</sup> Trad. nossa: Um denominador comum a quase todos eles foi a tematização de uma vida cotidiana e uma sociedade devastada; por outro lado, a utilização de recursos cinematográficos, com uma recuperação característica de certo cinema contemporâneo, em forma mais deliberada ou inconsciente, de elementos de uma tradição cinematográfica modernista própria da geração passada dos anos cincuenta e sessenta (AMATRIAIN, 2009, p. 21).

<sup>32</sup> Tratamos aqui, a princípio, da família nuclear freudiana – composta por pai, mãe e filho. É esse nosso ponto de partida quando trazemos à tona a questão “família” neste trabalho. O modelo nuclear não é exclusivo na sociedade contemporânea, porém é a estrutura dominante (por vezes, desgastada, cambiante) que se apresenta nos filmes que analisamos.

<sup>33</sup> As *Madres de Plaza de Mayo* são mulheres que reivindicam notícias de seus filhos desaparecidos durante a ditadura militar na Argentina (1976-1983). Os filhos foram retirados do convívio dos pais biológicos e submetidos para a adoção durante os sete anos de ditadura – muitas crianças foram colocadas sob a guarda de militares. Contra uma possível amnésia da biografia coletiva, as *Madres de Plaza de Mayo* realizam até hoje as manifestações na Praça, localizada em frente à Casa Rosada – sede da presidência da república argentina.

notória a narrativa de *La historia oficial*<sup>34</sup>, filme de 1985, de Luis Puenzo) até as produções de filmes em primeira pessoa dos órfãos documentaristas<sup>35</sup> – por exemplo, Maria Inés Roqué<sup>36</sup> em seu filme *Papá Iván* (2004) e Albertina Carri<sup>37</sup> na película *Los Rubios* (2003) – possibilitam vislumbrar as presenças sensíveis provocadas pelas forçosas e violentas ausências familiares. Mediante esses fatos, podemos considerar que este cinema se revela como potência que re-apresenta na tela da sala escura a instituição família como restos e rastros, inferindo as cicatrizes de uma sociedade em crise, de uma nação potencialmente desamparada.

Os filmes ficcionais do NCA colocam em tela os acontecimentos trágicos que aludem em seus desdobramentos uma espécie de biografia coletiva, provavelmente, compartilhada pelas famílias argentinas. Os cineastas, assim, tensionam o vivido e o narrado, passado e presente, figuras de ausência, de morte, de desaparecimento e de exílios. As estratégias cinematográficas de um *nuevo* cinema que revela um novo tempo marcado pelas políticas neoliberais pós-ditaduras, buscando, intencionalmente, *re-apresentar* uma poética da sociedade e seus modos de interações artísticas, propondo e organizando uma estética com *nuevos corpos, nuevos discursos e nuevos espaços*,

<sup>34</sup> Primeiro filme argentino a conquistar o *Oscar de Melhor Filme Estrangeiro*, a película de Puenzo acompanha a história de Alicia, professora de história pertencente à classe média argentina, anestesiada pela política do “fingir não ver”, convenientemente omissa às tragédias geradas durante o período ditatorial que se coloca em abertura. Aos poucos a protagonista inicia um processo de desvendamento, chegando a descobrir que a filha adotada seria neta de uma ‘Mãe da Praça de Maio’ – logo, os pais biológicos da menina seriam presos políticos desaparecidos e o marido de Alicia cúmplice de atividades escusas junto à máquina repressora do país.

<sup>35</sup> Lembrando os 20 anos do golpe, em 1996 organizou-se o movimento “HIJOS” constituído por filhos de desaparecidos durante a ditadura militar. “Os integrantes de HIJOS, por seu lado, depositaram também no visual o peso da identidade e da memória, através de vídeos, filmes, fotografias e diversos modos de intervenção cênica (...) destinados a refigurar a perda, ou a tornar presente, diante da comunidade, as consequências inextinguíveis da violência do passado” (AMADO, 2004, p. 180, Trad. nossa).

<sup>36</sup> Maria Inés Roqué é filha de Juan Julio Roqué, membro fundador da organização guerrilheira *Fuerzas Armadas Revolucionarias* (FAR) e dirigente da organização *Montoneros*. Em seu filme testemunhal a diretora afirma: “preferiría tener un padre vivo a un héroe muerto”.

<sup>37</sup> Carri é filha de Ana María Caruso e Roberto Carri, sociólogo e ensaista argentino, fundador das “Cátedras Nacionales”. Seus pais foram militantes na organização *Montoneros*, sequestrados e desaparecidos quando Albertina teria 4 anos de idade.

[...] advierte una búsqueda por trabajar los personajes, los rostros, los cuerpos desde un punto cero, evidenciando que una nueva discursividad debía necesariamente anclar en un nuevo modo de organizar la materialidad significante (la corporalidad, el decir, el mirar, etc.). En conexión con lo anterior, muchas de las películas del nuevo cine por determinar a sus personajes con el mismo nombre que éstos llevan en su vida cotidiana (Freddy en Bolivia, el Rulo en Mundo grúa, Gabriel en Silvia Pietro), problematizando así la relación entre ficción y realidad, entre cine y sociedad. (VERARDI, 2009, p. 185-186)<sup>38</sup>

Esse elo comunicacional entre ficção e ditas realidades vai além da próxima relação entre a vida dos atores e suas personagens, atinge as correspondências entre *mise-en-scène* e territorialidades – as narrativas desenrolam-se em ambientes reconhecíveis, utilizando-se de um léxico familiar (VERARDI, 2009, p. 186), vindo o NCA, inclusive, a ser indicado por Jens Andermann (2015) como um cinema com características neorrealistas, devido, especialmente, às suas filmagens na cidade que se faz cenário, além das representações sociais e econômicas de certa contemporaneidade.

La cuestión temática del cine “realista” queda adherida además a la narración de ciertas historias, especialmente vinculadas con el abordaje de la precarización laboral, el universo de los pobres urbanos, etc., como si la puesta en escena de esos temas exigiese de por sí una “representación transparente” (es decir, una representación en la que se pretende establecer una relación directa e inmediata con lo representado, a través del borramiento de las operaciones, mediaciones y procedimientos inherentes al dispositivo cinematográfico). (VERARDI, 2009, p. 188)<sup>39</sup>

Apesar da afinidade realismo-artifício alcançar destaque consideráveis nas possíveis formas de análise dos filmes pertencentes ao NCA, a autora

<sup>38</sup> Trad. nossa: [...] busca trabalhar os personagens, os rostos, os corpos, de um ponto zero, evidenciando que uma nova discursividade devia necessariamente ancorar em um novo modo de organizar a materialidade significante (a corporalidade, o dizer, o olhar etc.). Em conexão com o anterior, muitas das películas do *nuevo cine* por nomear suas personagens com o mesmo nome que estes levam na vida cotidiana (Freddy em Bolivia, el Rulo em Mundo grúa, Gabriel em Silvia Pietro), problematizam assim a relação entre ficção e realidade entre cinema e sociedade (VERARDI, 2009, p. 185-186).

<sup>39</sup> Trad. nossa: A questão temática do cinema “realista” também é adicionada à narração de certas histórias, especialmente vinculadas com a abordagem da precarização laboral, o universo dos pobres urbanos, etc., como se o colocar em cena desses temas exigisse por si uma “representação transparente” (uma representação em que se pretende estabelecer uma relação direta e imediata com o representado, através do apagamento das operações, mediações e procedimentos inerentes ao dispositivo cinematográfico) (VERARDI, 2009, p. 188).

observa que não será a única opção, deixando em aberto diversas possibilidades de olhares, reflexões e buscas atinentes às narrativas de uma Argentina permeada de complexidades, suspensões e crises sociais. María Iribarren (2017, p. 13) observa que o cinema, ao criar as próprias imagens – as quais integram o plano do ficcional, mas que se elevam para o plano do social – torna-se capaz de contar suas histórias, forjar suas identidades, interagir com outras culturas, falar de quem são e quem querem ser.

Filmes que integram essa perspectiva viriam a ser consagrados como os iniciantes do *Nuevo Cine Argentino*, obras que perpassam toda a década de 90 e que dariam fomento aos filmes sucessores da primeira década do século XXI. Se há uma unidade que representa o referido momento do cinema de origem argentina são as menções e análises por diversos teóricos, muitos referidos na presente pesquisa, dos filmes *Rapado* (Martín Rejtman; 1992), *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano, Bruno Stagnaro; 1998), *Mundo grúa* (Pablo Trapero; 1999) e *Historias breves* (1995), a coletânea de curtas-metragens realizados por acadêmicos – premiados pelo concurso promovido pelo *Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais* (INCAA).

Assim, consideramos impraticável pensar um *Nuevo Cine Argentino* sem que dediquemos, ainda que brevemente, miradas aos filmes supracitados, obras que revelam em suas narrativas a presença da personagem que ocupa o lugar de sujeito anônimo, cujo enquadramento na tela do cinema se esboça pelas particularidades do individual e a homogeneidade do coletivo, do social – personagens oprimidas em uma sociedade que, por meio de suas políticas neoliberais pós-ditaduras, transforma as formas e os modos de vida. De tal modo, consideramos pertinente, ainda que brevissimamente, uma visada analítica aos filmes de Rejtman, Caetano, Stagnaro e Trapero, sendo que da coletânea *Historias breves* trataremos do curta-metragem *Rey muerto*, de Martel, considerando que a mesma será, junto a Trapero, a cineasta componente do *corpus principal*<sup>40</sup> do estudo dedicado aos filmes *La ciénaga* (Lucrecia Martel;

---

<sup>40</sup> É oportuno ressaltar que, não obstante o recorte definido neste trabalho, não excluímos a importância de outros cineastas para o estudo do cinema argentino, como a tríade formada pelos

2001) e *Leonera* (Pablo Trapero; 2008), selecionados a partir das potencialidades que apresentam no que tange a análises e reflexões críticas atinentes a noções de *família* e de *nação*. Os filmes de 2001 e de 2008, em suas ambiguidades e contraposições, permitem revisitá um contexto sociopolítico em estreita confluência com a memória de um país marcado por um sistema ditatorial violento, pela implementação de políticas neoliberais brutais e pelo vislumbre de uma esquerda peronista oportunizado pelos governos de Néstor Kirchner e de Cristina Kirchner.

### 1.1 RAPADO – quadriculamento às avessas: personagens emparedadas<sup>41</sup>

É com o lançamento de *Rapado* (1992) que Martín Rejtman integra um *Nuevo Cine Argentino* no início da década de 1990, um filme que nas transcritas palavras do cineasta “no pasa por el drama ni por la comedia. Simplemente cuenta una trama simple y pienso que se aparta del habitual contexto de nuestro cine” (diário La Nación, 1/08/96)<sup>42</sup>. Trata-se de um enredo que acompanha a vida trivial de um jovem que tem sua motocicleta subtraída e que tenta, sem muita competência, realizar o furto de um novo veículo em substituição daquele que lhe foi forçosamente retirado. A narrativa não apresenta grandes rupturas e movimentos agitados de transgressões (como veremos adiante em *Pizza, birra, faso*), segue o ritmo de um tempo que parece não oferecer nada além de seu transcorrer, mantido em suspensão, como um hiato, um momento de interrupção ao qual nada se espera, pois nada promete. Esse tempo evocado por Rocío Gordon (2017) como o dito *nadismo*, se apresenta como uma tendência que, em

exponenciais diretores Lisandro Alonso, Martín Rejtman e Mariano Llinás, cineastas que, entre outros (da mesma geração ou não), têm significativa expressão no panorama do cinema latino-americano. Futuramente será possível articular tais realizadores a partir da perspectiva da pesquisa que aqui se desenvolve.

<sup>41</sup> Uma versão preliminar deste tópico encontra-se em FISCHER, Sandra; VAZ, Aline. *Nuevo Cine Argentino: clausuras perambulantes, perambulações enclausuradas*. In: TEIXEIRA, Rafael Tassi; FISCHER, Sandra (Org.). *Espacialidades e narrativas audiovisuais*. Curitiba: Appris, 2020, p. 47-65.

<sup>42</sup> Trad. nossa: “não passa pelo drama ou pela comédia. Simplesmente conta um enredo simples e penso que se afasta do contexto habitual do nosso cinema (diário La Nación, 1/08/96)”.

certa medida, propõe uma renovação estética e uma reflexão-crítica sobre o momento vivido na Argentina neoliberal pós-ditaduras.

Verardi (2009, p. 179) indica *Rapado* como propulsor de um *nuevo cine*, gerador de significativa influência no trabalho de cineastas que surgiram na última década de século XX, como os trabalhos de Ezequiel Acuña, Rodrigo Moscoso e Juan Villegas.

La admiración que despertó Rapado tenía que ver con la historia contada por la película, con el modo de narrar, pero también como había sido hecha. La película marcó un estilo de producción que llevaría a muchos de los nuevos directores a iniciar su propio camino y encarar la producción de sus operas primas. (VERARDI, 2009, p. 179)<sup>43</sup>

Rejtman marca um modo de narrar que será observado, certamente, nos filmes ditos do *Nuevo Cine Argentino*, dado pelo apreço estético que zela pela simplicidade, sobretudo, em prol de estratégias contidas de discursividades, não como um jogo que se efetiva em esconder informações, mas que revela possíveis poéticas e percursos sensíveis: “(...) lo que sucede es que, más que indicar un tema, las historias trabajan con la indeterminación y abren el juego de la interpretación. ¿Cuál es el tema de *La libertad*, de *Silvia Prieto*, de *La niña santa*? ” (AGUILAR, 2006, p. 24)<sup>44</sup>. Há uma ambiguidade temática que coloca em suspensão os mecanismos morais, psicológicos e políticos. Esse modo de filmar e narrar será perceptível em *Rapado*, ao passo em que se estabelece a relação da personagem protagonista com o ambiente urbano de uma argentina dos anos 90, enquadrada pelas lentes de Rejtman de modo a nos possibilitar encontrar sentidos em uma narrativa permeada de textos, subtextos e contextos que, em certa medida, deliberam uma sociedade vulnerável aos efeitos de políticas neoliberais pós-ditaduras.

---

<sup>43</sup> Trad. nossa: A admiração que despertou *Rapado* teria relação com a história contada pela película, com o modo de narrar, mas também como havia sido realizada. A película marcou um estilo de produção que levaria a muitos dos novos diretores a iniciar seu próprio caminho e encarar a produção de suas obras primas (VERARDI, 2009, p. 179).

<sup>44</sup> Trad. nossa: (...) o que acontece é que, mais que indicar um tema, as histórias trabalham com uma indeterminação e abrem o jogo para a interpretação. Qual é o tema de *La libertad*, de *Silvia Prieto*, de *La niña santa*? (AGUILAR, 2006, p. 24).

Integrante de uma classe média atormentada pela opressão e carente de oportunidades Lucio, o protagonista de cabeça raspada, jovem e contaminado pela mediocridade que caracteriza o lugar social em que se insere, possivelmente sem nenhuma ocupação (não há no filme indícios de que estude ou trabalhe), em uma de suas costumeiras perambulações noturnas pelas ruas da capital argentina tem a motocicleta roubada. Então, caminha descalço por Buenos Aires; utilizando dinheiro falso tenta, sem sucesso, embarcar num ônibus; planejando deixar a cidade, também ele furta, por sua vez, uma motocicleta que acaba apresentando problemas mecânicos; frustrado e novamente a pé, vê-se obrigado a recuar para a casa dos pais – que parecem anestesiados pela política do ‘fingir não ver’, ignorando as atitudes transgressoradas do filho, automatizados pela carência comunicativa familiar.

Como se a vida caminhasse em círculos ou se instalasse em becos sem saída, não há redenção possível em *Rapado*, não há a possibilidade transformadora de *fraturas* ou de *escapatórias*<sup>45</sup>. Há diversos planos<sup>46</sup> que reiteram a situação de “no way out” em que se encontram as personagens frequentemente emparedadas (figura 02) na forma a que chamaremos de *quadriculamento às avessas*<sup>47</sup>: no lado externo aos ambientes privados, o

<sup>45</sup> Em termos greimasianos (2002) as fraturas se efetivam por momentos de alumbramentos, que possibilitam experiências estéticas. Já as escapatórias apresentam uma possibilidade do estético e estésico que, diferente da fratura, não é um efeito acidental, mas construído. É o esforço para uma construção do sensível e uma busca dinâmica pela desautomatização do cotidiano.

<sup>46</sup> Os planos que destacamos na figura 02, construindo o *quadriculamento às avessas*, remete as formas de *planos recessivos* e *planimétricos*, sendo que no espaço recessivo “tanto as figuras como a arquitetura apresentam diagonais que cortam o espaço do primeiro plano ao plano de fundo” (BORDWELL, 2008, p. 219). Segundo David Bordwell os neo-realistas e o cineasta Michelangelo Antonioni utilizaram o plano recessivo, situando o primeiro plano a uma distância razoável da câmera. O plano recessivo seria contestado pelo que Bordwell chama de plano planimétrico, em que “o plano de fundo é decididamente perpendicular ao eixo das lentes e as figuras ficam totalmente frontais, em silhueta ou totalmente de costas para nós” (p. 219-220). Para o autor os primeiros exemplos viriam a aparecer já em Antonioni, mas seria evidenciado nas novas correntes de final dos anos 50, associando-se à imagem modernista.

<sup>47</sup> A partir de Michel Foucault (2014) entende-se o *quadriculamento* como organizador de trânsitos e espaços físicos que se evidencia em composições arquitetônicas projetadas para interditar ou viabilizar canais de comunicação que garantam estruturas de poder pré-convencionadas, definindo e regulando modalidades de atuações de corpos ‘protetores’ e de corpos ‘protegidos’ – o que assegura, quase sempre, relações regidas pelo binômio dominador/dominado. Esses quadriculamentos são observados por Foucault em lugares encerrados, como presídios, conventos, escolas, a casa familiar. Ao propormos a noção de

protagonista, ‘à margem de ...’, não escapa dessa perversão que *quadricula*. O avesso, aqui, não é oposição aos sistemas de clausuras típicos de ambientes fechados, encerrados por paredes físicas, mas o lado que revela as imperfeições de um sistema falido – tal como costuras mal feitas, remendadas e desconexas, que no tecido esgarçado não mais podem ser mantidas ocultas. A figura de Lucio é presença clandestina, vitimada por simultâneo pertencimento/despertencimento a uma conjuntura estrutural. As paredes, edificações físicas e simbólicas que podem, virtuosamente, propiciar acolhimentos e salvaguardar aconchegos e intimidades, privilegiando regimes de privacidade e segurança, prestam-se também a viciosamente criar e implantar barreiras, contendo – *emparedando* – aquilo que não pode ser impunemente compartilhado no ambiente público. Segredos e atrocidades são perpetuados, embalados em uma estética arquitetônica que opriime e esconde – prevenindo possibilidades de abertura, interrompendo linhas de fuga e instalando regimes de confinamentos.

FIGURA 02



Frames do filme *Rapado*: as personagens encontram-se emparedadas, solitariamente encerradas em enquadramentos e *quadriculamentos* excludentes que se configuram e ressignificam-se no ambiente público.

---

*quadriculamento às avessas* estamos observando o fenômeno em ambientes urbanos externos, abertos, de trânsito e de passagem.

A dinâmica que articula muros, paredes e subterrâneos que perfazem os calabouços – aqueles típicos dos centros de detenção – é passível de se estender também a edificações que não se constituem como tais. Há casas (“familiares” ou nem tanto) que abrigam violências domésticas, repressões e tiranias as mais variadas. Concilia-se, essa dinâmica, ao *princípio do quadriculamento* (FOUCAULT, 2014), atrelado à relação do sujeito que ocupa ambientes físicos categorizados e organizados em prol da ordem e da dominação, nos quais as experiências são ‘achatadas’ e diluídas. Na diegese filmica a personagem Lucio, em reiterados enquadramentos, não se mostra ‘quadriculada’ nos interiores de edificações: ao contrário, encontra-se emparedada do lado de fora. Paradoxal, essa situação remete e configura, pelo avesso, interdições comunicacionais entre os “corpos protegidos” e “corpos excluídos” – todos os corpos oprimidos – por construções arquitetônicas e normativas advindas, em geral, de sistemas autoritários.

O corpo de Lucio perfila-se entre os “corpos à deriva” relegados ao não pertencimento, à marginalidade consequente de um sistema excludente. Mesmo fora de ambientes fechados, particularizados por paredes protetoras e limítrofes, a personagem não se encontra despida dessa estrutura: seu corpo perambulante veste-se dela pelo avesso. Também no espaço da cena pública os quadriculamentos se fazem presentes, ressignificados no filme pelas fronteiras sociais que simulam ilusórias possibilidades de movimentação, guardiãs sempre atentas a controlar ‘para onde’ tenta ir e ‘para que’ iria, se o conseguisse, o corpo monitorado, mortificado. Impõe-se sempre, ao fim e ao cabo, o eterno retorno ao quadriculamento estruturado por labirínticos ordenamentos hierárquicos. Vertigem, paralisia e estagnação.

## 1.2 PIZZA, BIRRA, FASO – desterritorialização ‘à margem de...’: personagens à deriva<sup>48</sup>

A terminologia *Nuevo Cine Argentino* foi atribuída ao cinema realizado a partir dos anos 1990 na Argentina; a crítica especializada denominou e classificou essa produção que tinha lugar em tempos de um governo neoliberal pós-ditaduras<sup>49</sup>. Moguillansky e Re (2009), observam que para a crítica o momento de ruptura que viria a consolidar o NCA se fez efetivo com a estreia de *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano; Bruno Stagnaro), no *Festival Internacional de Cine de Mar del Plata* de 1997. As autoras ressaltam texto da crítica veiculado no jornal *La Nación*: ““inteligente, sincera, acaso con errores – esos tan bienvenidos en esta cinematografia, identificados con los mayores momentos de su trayectoria –, la realización responde al cine del que los argentinos quieren tener noticia: el que habla de lo que nos pasa (15/01/98)”” (MOGUILLANSKY; RE, 2009, p. 134)<sup>50</sup>. A partir dessa visibilidade dada ao filme de Caetano e Stagnaro, com a participação em importantes festivais e repercussão da crítica denominando a obra como pertencente a um *Nuevo Cine Argentino*, encontrou-se também filmes antecedentes que traziam traços desse *nuevo* período da cinematografia, como *Rapado* já verificado neste estudo, além de inúmeras manifestações estéticas que se proliferavam no período em negação ao cinema industrial de entretenimento que invadira as salas de cinema com produções internacionais.

*Pizza, birra, faso* filma uma Buenos Aires ‘à margem de...’, recebendo tradução em português: *Pizza, cerveja, cigarro* – consumo que no contexto do filme pode ser observado pela ótica do marginal, já que cerveja e cigarro são

<sup>48</sup> Vide nota 41.

<sup>49</sup> Moguillansky e Re ressaltam que a esta altura não seria a primeira vez que a crítica argentina saudaria um *nuevo cine*. As autoras falam de um cinema anterior constituído por uma *nueva* geração de cineastas dos anos 1970, com características autorais, que se posicionaram contrários às propostas estéticas do cinema industrial da época: Fernando Birri, Rodolfo Kuhn, Simón Feldman, entre outros, ocuparam um lugar marginal no cinema argentino, encontrando novos espaços de exibição, como nos cineclubes.

<sup>50</sup> Trad. nossa: ““inteligente, sincera, talvez com erros – esses tão bem-vindos nesta cinematografia, identificados com os maiores momentos de sua trajetória –, a realização responde ao cinema que os argentinos querem ter notícia: o que fala do que nos passa (15/01/98)”” (MOGUILLANSKY; RE, 2009, p. 134).

produtos passíveis de serem enquadrados no consumo de drogas (mesmo quando legalizadas) e pizza seria um alimento relativamente barato, acessível a (quase) todos na Argentina. Em Buenos Aires, nas proximidades do Obelisco pode-se encontrar diversas pizzarias, das mais tradicionais até as mais transitórias, recebendo turistas, trabalhadores e, também, moradores de rua, que por ali pedem dinheiro para alimentar-se; na cidade do filme, as personagens – frequentemente reunidas em torno do famoso monumento – não têm recursos financeiros para sentar-se à mesa em um estabelecimento e pedir que lhes seja servida uma pizza, mas, podem comprar um pedaço e ali mesmo degustá-lo em pé ou nos arredores ('à margem de', podem consumir, mas não efetivamente inserir-se). Ocupando lugares reconhecíveis da cidade de Buenos Aires, que no filme é inundada pelo ritmo da *cumbia*<sup>51</sup> e ruídos de sirenes policiais, a agitação das fugas e a predominância pelo escuro na tela, personagens excluídas, que transitam na sombra da noite, tendem a ser familiares aos espectadores que reconhecem as formas de vida que estão sendo expressas.

Si los chicos de *Pizza, birra, faso* tienen que filmar una persecución de autos en la calle, salen e se meten entre los autos que ya están allí. En el cine de ficción sale carísimamente reproducir esas escenas. Estos jóvenes filman una historia de ficción totalmente en escenarios reales y esta actitud los conecta con el documental. (STANTIC, 2013, p. 26;182)<sup>52</sup>

Vale recordar que o filme conta com uma cena inicial qual os diretores Stagnaro e Caetano estão incluídos na paisagem noturna da cidade, inesperadamente detidos pela polícia – este momento pertencente a realidade vivida pela equipe do filme é incluído na narrativa ficcional. Ouvimos áudios de rádios policiais e vemos os realizadores abordados por portarem armas sem permissão – os revólveres eram para a gravação, estavam descarregados; entretanto, a filmagem no espaço físico e social, realizada sem as formalidades

<sup>51</sup> Ritmo musical popular da Argentina, a *cumbia* é ouvida nos guetos portenhos, nas residências, dos centros urbanos até os lugares mais distantes.

<sup>52</sup> Trad. nossa: Se os jovens de *Pizza, birra, faso* precisam filmar uma perseguição de carros na rua, saem e se colocam entre os automóveis que ali estão. No cinema de ficção sai caríssimo reproduzir essas cenas. Estes jovens filmam uma história de ficção totalmente em cenários reais e esta atitude os conecta com o documental (STANTIC, 2013, p. 26;182).

de aviso prévio, propicia o advento de certa ‘desorganização’ na ordem entre ‘real e ficção’.

[...] la historia de los cuatro amigos se desarrolha delante del espectador a modo de cuarta pared anulada, la misma técnica que usa el teatro especialmente el naturalista y el costumbrista. Ellos deambulan por Buenos Aires, la usan, la padecen, la viven, y el habla, los modos de moverse, los espacios transitados acercan lo real al espectador, los problemas, la historia puede que los aleje, pero es lo mismo, se trata de un verosímil ajustado, un juego para el final tenga sentido. (DAICICH, 2015, p. 126)<sup>53</sup>

Ao filmar o espaço urbano de Buenos Aires, Caetano e Stagnaro adentram o espaço social da crise vivenciada pela Argentina daquele momento. As personagens trabalham com construções de identidades e tentativas de organização social. Gustavo Aprea (2008, p. 71), nesta perspectiva, considera que há uma ordem social que apaga os limites morais e o lugar das personagens dentro de um sistema coeso e estável. Não há um lugar fixo que defina a identidade e a delimitação do espaço social. “Al mismo tiempo que muestran como los roles sociales se confunden, las películas argentinas contemporáneas narran la disolución del mito del trabajo como ordenador social” (APREA, 2008, p. 71)<sup>54</sup>.

Elina Tranchini (2007, p. 123) observa como este *nuevo cine* filma a cidade globalizada da década de 90 e as condições de pobreza causadas pela marginalização econômica, cultural e simbólica, o desemprego, a falta de segurança, a impotência do desprivilegiado frente ao abuso policial, a violência cotidiana motivada pela ausência de perspectivas. E a mais grave condição: a pobreza considerada como anomalia social e a sua criminalização – “equiparación grave porque, al identificar criminal com pobre, hace que el

<sup>53</sup> Trad. nossa: [...] a história dos quatro amigos é desenvolvida diante do espectador com uma quarta parede anulada, a mesma técnica usada pelo teatro, especialmente o naturalista e de costume. Eles andam por Buenos Aires, a usam, sofrem, vivem e falam, os modos de se mover, os espaços movimentados aproximam o real do espectador, os problemas, a história pode afastá-los, mas se trata de um verossimil ajustado, um jogo para que o final faça sentido (DAICICH, 2015, p. 126).

<sup>54</sup> Trad. nossa: Ao mesmo tempo em que mostram como os papéis sociais se confundem, os filmes argentinos contemporâneos narram a dissolução do mito do trabalho como um ordenador social (APREA, 2008, p. 71).

círculo de la pobreza se cierre sobre el pobre como uma trampa sin salida”<sup>55</sup>. Este *cine*, para Tranchini, busca descriminalizar a pobreza, representando sua cotidianidade como um mundo vivido (sobrevivido?):

[...] Al describir el proceso por el que estos jóvenes van siendo descalificados, quedando desposeídos de la posibilidad de formular sus necesidades y producir sus identidades, *Pizza, birra, faso* inaugura un modo de tratamiento fílmico de descriminalización de la pobreza [...]. En *Pizza, birra, faso* la cruenta criminalidad de los personajes aparece desculpada por las imágenes de una pobreza que está siempre presente, que ocupa el centro de la escena, en las cosas que pasan en la calle, en los personajes, sus sueños y deseos, en su desaliento y su desmoralización, en sus vestimentas sucias e las bocas desdentadas, en los escenarios mismos. A media cuadra del Obelisco, los amigos comen pizza y después de un rato alguien pasa y come de los restos. (TRANCHINI, 2007, p. 124)<sup>56</sup>

Neste contexto diegético temos o grupo de amigos encabeçado pela personagem que carrega um apelido peculiar, Córdoba, que inscreve as marcas da intolerância e da violência de seu local de origem<sup>57</sup>. Revelando os restos e rastros da realidade de uma Argentina oprimida, em especial aludindo a uma Córdoba que por meio do trânsito migratório se comunica com a capital Buenos Aires, os enquadramentos do filme *Pizza, birra, faso* revelam a personagem desprovida de vínculos familiares passíveis de serem encaixados nos moldes da família nuclear freudiana composta pela tríade pai, mãe e filho<sup>58</sup>. Sem nunca

<sup>55</sup> Trad. nossa: comparação grave porque, ao identificar o crime com o pobre, faz com que o círculo da pobreza se feche sobre os pobres como uma armadilha sem saída.

<sup>56</sup> Trad. nossa: [...] Ao descrever o processo pelo qual esses jovens vão sendo desqualificados, privados da possibilidade de formular suas necessidades e produzir suas identidades, *Pizza, birra, faso*, inaugura um modo de tratamento fílmico de descriminalização da pobreza [...]. Em *Pizza, birra, faso* a sangrenta criminalidade dos personagens aparece desculpada pelas imagens de uma pobreza que está sempre presente, que ocupa o centro da cena, nas coisas que passam na rua, nos personagens, seus sonhos e desejos, no desânimo e na desmoralização, em suas vestimentas sujas e bocas desdentadas, nos próprios cenários. A meio quarteirão do Obelisco, os amigos comem pizza e depois de um tempo alguém passa e come os restos (TRANCHINI, 2007, p. 124).

<sup>57</sup> O jornalista e escritor argentino Ceferino Reato, observa a província de Córdoba como laboratório para a ditadura civil-militar que teve início na Argentina em 1976 e perdurou até 1983. Lá, sabe-se, aconteceram os primeiros conflitos: “Essa província sempre teve um poder de antecipar e de alguma maneira mostrar o que depois ocorreria em todo o país” (REATO, 2013, s/p).

<sup>58</sup> Após o violento período ditatorial que teve lugar na Argentina, as famílias viram-se duramente fragmentadas; pais e filhos tendo sido violentamente separados, uma nova organização familiar acaba por ser instituída provocando, inclusive, uma crise do patriarcado –

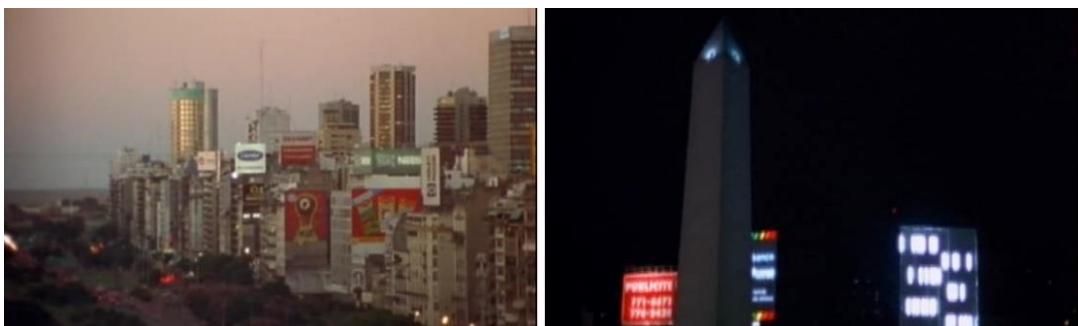
aludir aos pais, o jovem Córdoba limita-se a mencionar apenas uma tia da qual se recorda com carinho. Na cidade de Buenos Aires, desempregado, ele vive de aplicar pequenos golpes. Trata-se de uma personagem desterritorializada, que deixa sua cidade natal, certamente em busca de novas oportunidades, e acaba marginalizada por uma metrópole que não lhe garante inclusão. Em torno do *Obelisco*, ponto tradicional de Buenos Aires, Córdoba e os amigos fazem planos de assaltos à mão armada e tentam sobreviver – em já prenunciada falência de sucesso.

Se em *Rapado* não há planos abertos da cidade de Buenos Aires, em *Pizza, birra, faso*, é possível vislumbrar a metrópole a estender-se no horizonte em agitada movimentação, a famosa *Avenida 9 de Julio* ornada pelo emblemático *Obelisco* (figura 03), com sua forma fálica retentora dos resquícios de um poder patriarcal outrora magnificado, quase absoluto, e que hoje se vê decadente, praticamente falido. Não obstante a amplitude, os planos não inserem as personagens nos interiores dos múltiplos enquadramentos urbanos exibidos: poderiam constituir-se como imagens de apropriações, mas funcionam meramente como simples expositores de imagens contemplativas, a que as personagens não pertencem. Sempre ‘à margem de...’, quando não estão cometendo delitos, mostram-se frequentemente estiradas ao chão (figura 04). Cena corriqueira, diga-se, no cotidiano de moradores de rua, oprimidos pela rotina de grandes cidades nas quais vigora o  *fingir não ver* aquilo que *se dá a ver*: a exclusão social inerente a cenários urbanos, econômicos e políticos de natureza segregacionista e excludente. Postadas aos pés da imponente arquitetura do *Obelisco*, as personagens em situação de explícita impotência reclamam da fome. Quando uma delas – Sandra – expressa o desejo de comer sentada à mesa, Córdoba retruca apontando-lhe a impossibilidade: não podem pagar para sentar-se em um estabelecimento. São apequenadas e excluídas, vistas tão somente quando necessitam ser punidas pela prática de delitos motivados pelo próprio abandono social.

---

note-se a concepção freudiana em que a família é a “célula germinal da civilização” (FREUD, 1997, p. 07).

FIGURA 03



*Frames* do filme *Pizza, birra, faso*: os planos que evidenciam/privilegiam as paisagens urbanas não incluem as personagens.

FIGURA 04



*Frames* do filme *Pizza, birra, faso*: os corpos das personagens exibem-se, recorrentemente, acomodados diretamente no solo, como se excluídos/diminuídos pela cidade.

Desterritorializado, alijado de seu local original, o jovem cordobês pretende realizar nova migração, agora em movimento transnacional: planeja embarcar para o Uruguai, acompanhado da namorada grávida. A movimentação de Córdoba é interrompida por meio de uma bala disparada por um policial, pondo fim a seu projeto de partir mar adentro com a mulher amada e o filho que ela carrega no ventre. Não somente menção a violência urbana, o tiro alude aos governos militares, considerando que foram responsáveis pelo esfacelamento de

diversas famílias e pela crise da tríade pai-mãe-filho pós-ditaduras. Com a morte do companheiro ao final da película, a jovem mulher, sem que possa divisar com clareza o que se passou, alijada (ou poupada?) da consciência da brutalidade que abrevia abrupta e prematuramente a vida do macho desempoderado, embarca no navio com seu bebê na barriga, o qual nascerá órfão de pai em terras estrangeiras. Assegura-se à figura feminina, nesse momento, o lugar privilegiado de progenitora de possibilidades: longe dali, o futuro poderá vir à luz. O movimento de sua saída desolada é sublinhado pela movimentação de distanciamento da câmera que se afasta lentamente junto com o navio, focada no sítio que vai sendo deixado para trás (figura 05). Imagem alegórica, a revelar a nostalgia antecipada da terra natal na partida *solo* de uma noiva-viúva exilada e obrigada a abandonar seu amado (ou o que resta dele) sob o domínio de forças contrárias a suas vontades?

FIGURA 05



*Frame* do filme *Pizza, birra, faso*: juntamente com o barco que se põe a navegar a caminho do Uruguai, a câmera se distancia do cais, deixando o local de origem, enfatizando a partida.

### 1.3 REY MUERTO – HISTORIAS BREVES: personagens figurativizando lugares sociais marcados por dominações opressivas/patriarcais

Lucrecia Martel é uma notória cineasta argentina nascida em Salta que, aos 20 anos, em 1986 deixa a cidade natal para ingressar em uma Instituição de Ensino Superior. Primeiramente, almeja estudar Publicidade; acreditando que a

experiência lhe acrescentaria o criativo e o mercado, o *marketing* e a ciência, dirige-se para a *Universidade de Salvador* – o único local que na época ofertava o curso. Porém, logo que adentrou o local para inscrever-se, deparou-se com uma foto do Papa, governante maior da igreja católica, fazendo-lhe desistir dos estudos ali pela ausência de laicidade. Assim, objetivando estudar os fenômenos comunicacionais durante a ditadura, Martel viria a inscrever-se no curso de Comunicação Social na *Universidade de Buenos Aires* – UBA. Considerando-se um desastre, sem um perfil ideológico com fortes bases para prosseguir, a carreira tornou-se nebulosa, vindo a desdobrar-se no abandono desses estudos formais. Logo a cineasta iria cursar animação na *Escola de Cinema de Avellaneda*, sendo que em 1988 ingressaria no *Centro Experimental de Realização Cinematográfica* (CERC) – a atual *Escola Nacional de Experimentação e Realização Cinematográfica* (ENERC) –, vinculada ao INCAA (PEÑA; FÉLIX-DIDIER; LUKA, 2003).

Martel participou do primeiro concurso *Historias breves* promovido pelo INCAA – que se efetiva até os dias atuais angariando oportunidades para novos cineastas estudantes. Em 2017, durante a pré-estreia do *Historias breves* 14, o presidente do INCAA, Ralph Haiek, proferiu:

Como política pública de Estado, *Historias Breves* es un concurso que desde sus comienzos ha sido muy virtuoso, con grandes directores que han comenzado su camino a través de estos cortometrajes. Es un síntoma de crecimiento que para este concurso se hayan presentado más de quinientos proyectos, porque demuestra que en nuestro país hay una inquietud y un ímpetu para hacer y ver cine argentino, que se plasma en los diferentes concursos que llevamos adelante, y en el público que se acerca a las salas a verlo (HAIEK, 2017, s/p)<sup>59</sup>.

Em mesma ocasião o coordenador de produção de *Historias breves*, Bebe Kamin, apresentou as estatísticas do concurso: 14 edições em que se filmaram 132 curtas-metragens, totalizando 30 horas de projeção.

---

<sup>59</sup> Trad. nossa: Como política pública de Estado, *Historias breves* é um concurso que desde seus começos tem sido muito virtuoso, com grandes diretores que começaram seus caminhos a partir desses curtas-metragens. É um sintoma de crescimento que para este concurso se tem apresentado mais de 500 projetos, o que demonstra que em nosso país há uma inquietude e um ímpeto para fazer e ver cinema argentino, que se projeta nos diferentes concursos que levamos adiante, e no público que se reúne nas salas para vê-los (HAIEK, 2017).

Retornando, então, para a edição de estreia do concurso, entre os curtas-metragens que integram a coletânea *Historias breves I, Rey Muerto* (1995), de Lucrecia Martel, revela a narrativa de um pequeno povoado estruturado por valores opressivos, dado por uma violência que se expressa pelos desdobramentos advindos de um ‘moralismo’ e ‘cultura’ patriarcal – dando-se a ver nas faces do machismo (violência doméstica e práticas omissas da ‘cômoda’ e problemática sentença “*em briga de marido e mulher não se mete a colher*”).

O argumento do curta-metragem, propulsor na carreira de Martel, é inspirado na discussão entre um casal, presenciada em frente à residência da cineasta: certa manhã, uma mulher ameaçava um homem com uma faca, enquanto ele tentava defender-se com um caixote de maçãs; apesar de empunhar a faca, a mulher parecia ser a vítima e algumas pessoas tentavam ajudá-la. Ela, porém, fazia questão de realizar o confrontamento sozinha, ameaçando também aqueles que se aproximavam (MONTEAGUDO, 2002).

O título do filme pode evocar o ditado “rei morto, rei posto”, utilizado para assinalar a queda de um com a imediata substituição de outro, indicando desponhar a derrubada de um poder masculino substituído pela força feminina literal e simbólica. O filme chega a ser classificado, por muitos, como um *faroeste feminista*, já que Martel apropria-se deliberadamente do *western*, subvertendo o gênero intrinsecamente marcado por protagonistas homens e mocinhas coadjuvantes indefesas. Martel evoca e critica questões de gênero e de classe, entre outros debates possíveis, em uma narrativa que se desenvolve a partir de uma mãe que tenta e consegue escapar do marido carrasco; levando os filhos consigo, a mulher sobrepuja ao algoz patriarcal, deixando-o com os olhos feridos (facilmente alusivo à obra de teatro: *Édipo rei*, de Sófocles), olhos vigilantes e opressores que agora não podem mais manter o controle de suas vítimas no campo visual – ou seja, ao cegar o marido, a personagem feminina promove uma espécie de castração do poder tirânico.

Logo no início da narrativa a personagem masculina e opressora, cujo nome atribuído é *El Cabeza*, espécie de “machão” bajulado por seus comparsas, com sua caminhonete atropela um ciclista. Todos descem apressados do veículo

e contrariando as expectativas que seriam de socorro à vítima, o homem estatelado e ferido ao chão sofre golpeadas – vemos um corpo em situação de fragilidade que mais uma vez tem sua corporalidade atingida pela violência. Aqui, Cabeza é aquele que está acima (figura 06), que detém o poder e o apoio popular (os cúmplices que acompanham a personagem autoritária) e aproveita-se para abusar da posição do desprivilegiado, batendo em quem já não pode revidar ou ao menos se defender. Martel observa esses acidentes envolvendo pedestres/ciclistas e automotivos como conflito de classes, não gratuitamente, isso vai se dar brevemente aqui, em *Rey muerto*, e futuramente conduzirá a narrativa de *La mujer sin cabeza* (2008)<sup>60</sup>:

(...) nos anos 1990, houve um aumento incrível do número de carros na sociedade argentina. Consequentemente, aumentou o número de acidentes, principalmente atropelamentos nos quais o acusado fugia. Em Salta, se atropelavam muitos ciclistas (...) – era visível um conflito de classes nessa situação. Os carros são cada vez mais como uma bolha que possui seu próprio ar, seu próprio som, descolando-se totalmente do contexto da realidade. (BARRENHA, 2011, p. 124-125)

A cena que se desenvolve na tela do filme *Rey muerto* pode aludir, então, às lutas de classes que acabam por definir quem bate e quem apanha, sendo as minorias, aquelas já em situações de vulnerabilidade, agredidas fisicamente (por grupos de ódios) de forma explícita ou dissimuladamente, vitimadas por governos que em suas redomas sustentam as injustiças sociais, subtraem dos mais pobres para dar aos mais ricos.

---

<sup>60</sup> O título do longa pode resgatar uma lembrança ao curta-metragem realizado 13 anos antes. Em *Rey muerto* a ‘mujer de Cabeza’, rebela-se contra a tirania do marido e começa uma caminhada para longe dali, sem o esposo autoritário é a ‘mujer sin cabeza’.

FIGURA 06



Frame do filme *Rey muerto*: Cabeza em posição superior agride o ciclista acidentado e estatelado ao chão.

Não apenas ocupando o lugar de marido violento, Cabeza é também o *colonizador*, todos no povoado semelham estar submissos aos seus mandos: na terra que um dia fora colonizada por espanhóis, as ordens de subordinações são reiteradas e ressignificadas pelo tempo que não renova, mas desgasta, insistindo em manter uma tradição opressora em um cenário de ruas empoeiradas, de velhos carros, pequenos armazéns e brigas de galo. Em uma sociedade em que nitidamente o Estado não garante bons feitos, uma figura de carrasco grotesco toma a posição de governança, de autoritarismo, tipicamente conhecido no que se configura o coronelismo peculiar de áreas rurais. A submissão dos moradores é notória no trânsito da esposa que atravessa o povoado junto aos filhos, levando seus alguns pertences organizados em modestas sacolas e um botijão de gás, o qual venderá no pequeno armazém. Persistem, assim, as sociedades que sofrem com o desgaste de poderes autoritários: no filme, durante o movimento desertor da família, alguns se omitem (apenas observam, silenciados pelo medo do que poderá acontecer), outros, discreta e receosamente, tentam ajudar (comprando o botijão de gás e garantindo o dinheiro necessário ao deslocamento); outros, por seu turno, denunciam a fuga, buscando garantir privilégios com o algoz, demonstrando fidelidade ao que se consolida como mais perverso no contexto em

que estão inseridos. Isso remete aos “mecanismos de defesa” dados durante os governos ditoriais: alguns são omissos, alguns são militantes/oposição, e outros são delatores.

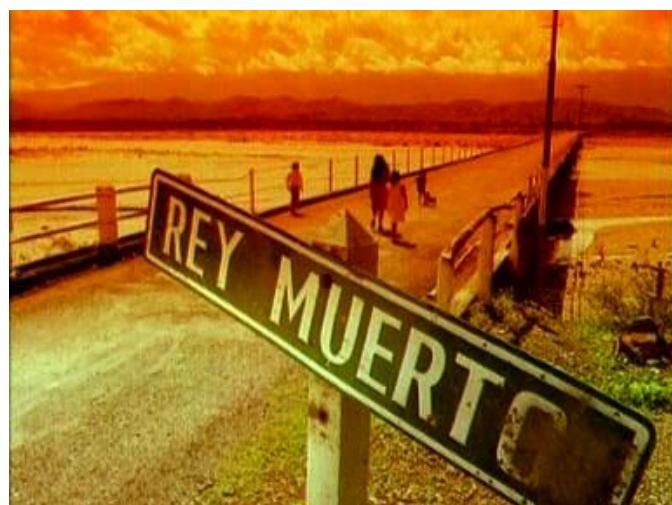
Após o embate derradeiro entre Juana e Cabeza todos tombam, os pais e os filhos – porém, ao levantar-se, após o confrontamento que se impulsiona contra o violento conservadorismo, rompe-se uma tradição opressiva, marcada por agressões de diversas ordens. O homem é o único ferido, com os olhos sangrando agora encontra-se vulnerável, abandonado pela família que atravessa a fronteira. No movimento de travessia a filha questiona “e se ele voltar?”. Esta pergunta é uma questão que se revela em uma sociedade que tanto sofreu golpes ditoriais<sup>61</sup> e apesar da democracia (assim como a família de *Rey muerto*) ter se reerguido no combate contra uma ordem opressiva ditatorial, cotidianamente questiona-se: “e se ela voltar?”, “e se a ditadura voltar?”.

Logo, em *Rey muerto* a câmera posicionada no “entre” fronteiras do povoado homônimo, evidenciando a placa que adverte a morte do soberano – o ‘rei morto’ – (figura 07), se torna testemunha de uma saída incerta, ainda temida pelo retorno de uma violência abrupta – sentimento de insegurança comum em períodos “entre” ditaduras e aberturas. Esse movimento de travessia irá de certo modo dialogar com a também sequência final de *Pizza, birra, faso*, em que vemos *uma mãe* carregando seu filho (no ventre) fugindo de um governo autoritário responsável por construir e manter um sistema de marginalização e violência, com o diferencial de que o distanciamento da câmera conduz o olhar do espectador ao sítio de origem, que vai sendo abandonado. Revela-se, no filme de Caetano e Stagnaro, a nostalgia da partida: temos uma noiva desolada que deixa seu parceiro sob o jugo de forças militares – sentimento típico de exilados que acabam por separar-se dos entes queridos que permanecem e padecem em terras opressoras.

---

<sup>61</sup> A população da Argentina sofreu seis golpes de Estado: em 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 e 1976. Os quatro primeiros estabeleceram ditaduras provisórias, enquanto os dois últimos impuseram ditaduras de tipo permanente, segundo o modelo de estado burocrático-autoritário; direitos humanos foram violados, muitos argentinos foram dados como desaparecidos, diversas famílias sofreram fraturas (apartações, desintegrações, violações).

FIGURA 07



*Frame do filme Rey Muerto: a câmera evidencia a finitude de uma soberania – o rei morto: a imagem em justaposição com o diálogo da família remete as transições (e sentimentos inquietantes) entre os governos ditatorial e democrático.*

É assim, então, que Lucrecia Martel integra a coletânea de *Historias breves I* e desde lá ocupa e constrói um lugar de destaque para as mulheres no *Nuevo Cine Argentino* – como Juana de *Rey muerto*, a cineasta percorre e abre caminhos no campo da realização cinematográfica. No plano da narrativa, em seus três primeiros longas<sup>62</sup>, Martel dá protagonismo a imagens de personagens femininas que em suas nuances revelam erros, acertos e desassossegos, formas e modos de viver que implicam os lugares enquadrados e quadriculados.

#### 1.4 MUNDO GRÚA – precarizações atinentes ao neoliberalismo pós-ditadura

Pablo Trapero ocupa lugares de visibilidade no *Nuevo Cine Argentino* atinentes a seus trabalhos enquanto diretor, roteirista e produtor, o que derivará sua particular trajetória:

En sus primeros proyectos, vive la esforzada épica de la independencia, y procura una distinción merced a su tarea de director y consagración en los festivales europeos. Esta institución de su figura como referente de la heterodoxia (“monopolio de la transgresión simbólica”, según la

---

<sup>62</sup> É importante observar as mudanças estéticas que se dão entre o filme *Rey muerto* e seus longas-metragens. No curta tudo acontece: violência gráfica, sequências de ação e muitos cortes; nos filmes *La ciénaga*, *La niña santa* e *La mujer sin cabeza* a suspensão cotidiana é tomada por sutilezas, narrativas fluídas que se diferem da ação montada em *Rey muerto*.

acertada expresión de Algranti), abre una segunda etapa, en su nuevo rol de productor, que le permite encarar proyectos de mayor proyección comercial, garantizando sin embargo una diferencial “mirada de autor” (AMATRIAIN, 2009, p. 45-46)<sup>63</sup>.

É neste contexto cinematográfico, dirigindo e produzindo com certa autonomia, que a filmagem de *Mundo grúa* (1999) se dá durante um ano e meio com financiamento próprio até vir a contar com o apoio do INCAA e da produtora *Lita Stantic*:

La ventaja de este esquema es la libertad para trabajar el guion y la estética de la obra a medida que avanza el rodaje. Sin embargo, aquello que aparece como una condición de libertad puede leerse también como la expresión de la esclavitud y la construcción del campo, porque en el circuito restringido existir equivale a diferenciarse. (ALGRANTI, 2009, p. 93)<sup>64</sup>

Trapero, então, conquistou uma fortuna crítica com o lançamento de seu primeiro longa-metragem, inspirado em seu trabalho inicial, o curta-metragem *Negocios*<sup>65</sup>, de 1995; considerada, por Joaquín M. Algranti (2009), sua obra prima, *Mundo grúa* viria se distinguir no campo do cinema, consagrando o cineasta como um diretor/produtor de destaque em festivais, rendendo-lhe desde o prêmio de melhor diretor no BAFICI, em 1999, até a nomeação como melhor filme estrangeiro de idioma hispânico no prêmio *Goya*. As autoras Moguillansky e Re (2009, p. 130) selecionam e destacam texto da revista de crítica de cinema *El amante*, que na época assinalou sobre *Mundo grúa*: “debería servir de ejemplo frente a un cine anquilosado que se manifesta a través de sus clisés declamatórios

<sup>63</sup> Trad. nossa: Em seus primeiros projetos, vive a esforçada época da independência, e procura uma distinção graças a sua tarefa como diretor e consagração nos festivais europeus. Esta instituição de sua figura como referência de heterodoxia (“monopólio da transgressão simbólica”, segundo a acertada expressão de Algranti”), abre uma segunda etapa, em sua nova função de produtor, que lhe permite encarar projetos de maior projeção comercial, garantindo sem embargo uma diferencial “mirada de autor” (AMATRIAIN, 2009, p. 45-46).

<sup>64</sup> Trad. nossa: A vantagem deste esquema é a liberdade para trabalhar o roteiro e a estética da obra à medida que avança a rodagem. Entretanto, aquilo que aparece como uma condição de liberdade pode se ler também como a expressão da sujeição e da construção do campo, porque no circuito restringido existir equivale a diferenciar-se (ALGRANTI, 2009, p. 93).

<sup>65</sup> No curta-metragem Trapero trabalha com o ator profissional Luis Margani interpretando Rulo, trabalhador em um negócio de autopeças. No longa-metragem *Mundo grúa*, Margani continua interpretando Rulo, porém, buscando emprego entre as grúas, figuras totêmicas, icônicas no cinema clássico.

y de sus emociones subrayadas (...), culmina con la derrota de una forma pueril y avejentada de hacer (y pensar) el cine en nuestro país (10/07/99)”<sup>66</sup>.

*Mundo Grúa* (1999), de Pablo Trapero, describe la realidad de los sectores medios bajos, pequeños comercios, una proliferación de quioscos y talleres, formas de solidaridad barrial que hacen la vida posible. Allí vive Rulo, un obrero que hace changas en la mecánica y la construcción, y que después de quedar desocupado se ve obligado, sin mejor opción, a buscar trabajo en el sur patagónico, donde el panorama es desolador: trabajadores chilenos ilegales, hacinamiento, el trabajo y el aislamiento en medio del desierto sin que llegue la vianda diaria obligatoria, el pago con bonos, la impotencia de los reclamos. Cuando Rulo está volviendo a Buenos Aires, la imagen se vuelve oscuridad como el futuro próximo de Rulo. (TRANCHINI, 2007, p. 123)<sup>67</sup>

Não só o filme de estreia de Trapero rompe com os clichês cinematográficos, inaugurando novas formas de fazer e pensar um cinema nacional, como também os filmes que trabalhamos até aqui (*Rapado; Pizza, birra, faso; Rey muerto*), que não gratuitamente integram um conjunto de obras que viriam a consagrarse como o *Nuevo Cine Argentino*. Em *Rapado* e *Pizza, birra, faso* revela-se uma urbanidade da capital argentina marginalizada, resultado da falência neoliberal pós-ditadura; em *Rey muerto* desdobra-se uma territorialidade interiorana permeada por ordenamentos opressores tipicamente ditatoriais. Todas as personagens principais de alguma maneira são mantidas ‘à margem de...’, de alguma maneira são oprimidas ou expulsas pela dinâmica social.

Ao passo que Rulo busca inserir-se no mercado de trabalho, ele é banido, demitido do emprego – em situação de treinamento – devido ao peso, julgado, excessivo. Contrariando a lógica da migração do campo para a cidade, em busca

<sup>66</sup> Trad. nossa: “deveria servir de exemplo diante de um cinema cristalizado que se manifesta através de seus clichês declamatórios e de suas emoções sublinhadas (...), culmina com a derrota de uma maneira pueril e antiquada de fazer (e pensar) o cinema em nosso país (10/07/99)”.

<sup>67</sup> Trad. nossa: *Mundo Grúa* (1999), de Pablo Trapero, descreve a realidade dos setores médios, pequenos negócios, uma proliferação de quioscos e oficinas, formas de solidariedade de bairro que tornam a vida possível. Ali mora Rulo, trabalhador que faz pequenos serviços em mecânica e construção, e que depois de estar desempregado é forçado, sem melhor opção, a procurar emprego no sul da Patagônia, onde o panorama é devastador: trabalhadores chilenos ilegais, superlotação, trabalho e isolamento no meio do deserto sem a obrigatoriedade da refeição diária, pagamento de bônus, impotência de reinvindicar. Quando Rulo está voltando para Buenos Aires, a imagem se torna sombria como o futuro próximo do Rulo.

de oportunidades, a personagem de *Mundo grúa* realiza o movimento da capital para o interior da Argentina. O protagonista – que na juventude integrara uma banda na posição de baixista, cujas mãos ressoavam sons musicais e hoje estão sempre a manusear máquinas, em geral, consertando-as, buscando soluções para o motor do carro enguiçado ou realizando movimentos mecânicos e repetitivos, como conduzir a grua – sofre com a falta de inserção social como trabalhador. Nota-se que Trapero reitera as mãos das personagens a realizarem trabalhos que operacionalizam máquinas industriais ou tarefas domésticas (figura 08). As mãos estão sempre trabalhando, enquadradas sem um rosto, são elas que em sociedades capitalistas (aqui, em especial, neoliberais) são protagonistas: a mão de obra da classe operária que coletiviza o sujeito como produtor de bens, estes que lhe são recorrentemente suprimidos, já que se trabalha em troca de pequenos salários que nas melhores hipóteses correspondem ao direito à alimentação e à moradia (quando busca emprego no campo, Rulo abandonará tudo e todos em troca de alimentação e de um teto em condições precárias).

FIGURA 08



*Frames do filme Mundo grúa: As mãos trabalhadoras são enfatizadas pelos enquadramentos de Trapero.*

O protagonista e a família são frequentemente enquadrados à mesa de jantar (figura 09) – diferente das personagens de *Pizza, birra, faso*, em *Mundo*

*grúa* garante-se o lugar para acomodação e alimentação, porém, em planos que nada mostram além da mesa, nada que ultrapasse o plano destinado às personagens que vivem encerradas na crise econômica argentina, uma classe média que entra em decadência, sofre com o desemprego e não consegue/é impedida de se apropriar de um local mantido por reiteradas exclusões e encarceramentos/clausuras (crise essa que aborta, inclusive, os convívios familiares). Se em Buenos Aires Rulo partilha a mesa com amigos e família – a mãe, o filho e a namorada –, com o movimento migratório em busca de trabalho, é enquadrado alimentando-se sozinho: evidenciando a precariedade e a solidão da nova vida, desfruta com as mãos o que parece ser um pedaço de frango (último *frame* da figura 09).

FIGURA 09



Frames do filme *Mundo grúa*: a mesa, lugar de alimentação e partilha, é enquadrada por Trápero como elo familiar e afetivo, mas também como limítrofe extensão de apropriação dos espaços físicos que são por vezes clausuras – se não arquitetônicas, simbólicas.

Na busca de um lugar no mercado de trabalho, Rulo vive o trânsito territorial e o deslocamento de posição social ao decidir vender o carro. A venda de seu automóvel irá marcar, na narrativa, a falta de opção na sociedade das falências. Como já sinalizado, aqui, ao tratarmos do curta-metragem *Rey muerto*, o veículo marca uma posição social e uma maneira de estar no mundo,

possibilitando o ir e vir. Trapero, em *Mundo grúa*, enquadra muitas estradas ocupadas pelos automóveis, nas ruas não há o predomínio de pedestres, pertencer ao espaço urbano é estar dentro, encerrado em seus bens de consumo (figura 10). Ao desfazer-se de seu carro, Rulo perde o rumo: já não tem como e nem para onde ir. Sem emprego, sem sucesso, desloca-se e conhece uma nova realidade em Comodoro Rivadavia (outra, porém, tão problemática quanto a vida que deixara), no lugar do sentimento de pertença que busca, encontra a precarização trabalhista.

FIGURA 10



*Frames* do filme *Mundo grúa*: as ruas são escuras, inóspitas e desérticas, os carros são os únicos a habitar esse lugar que já não acolhe o pedestre – não deter de poder aquisitivo automotivo é uma situação de não-pertencimento.

Durante o filme, seja em Buenos Aires ou em Comodoro Rivadavia, os enquadramentos evidenciam as impossibilidades de apropriações topológicas que vitimam Rulo: os *closes* que Trapero destina à personagem revelam uma face cabisbaixa e desanimada (figura 11); ela apoia-se em muros, como se não pudesse mais manter-se em movimento, parecendo procurar por sustentação. As muralhas, que ligeiramente amparam o seu corpo, também erguem barreiras, impossibilidades de acesso ao outro lado. Alusão ao Estado que por meio de promessas de amparo acaba por oprimir e excluir formas e modos de vida? Na promessa de assegurade, o sujeito é destinado a um sistema que se beneficia da

mão de obra (barata) que a qualquer momento pode ser descartada, substituída por *novas* mãos objetificadas em instrumentos de trabalho. Os *closes* de Rulo, em certa medida, expressam as condições dos trabalhadores: abatidos e descontentes, maculados por situações de trabalho que acabam por sugar a vivacidade humana.

FIGURA 11



*Frames* do filme *Mundo grúa*: os enquadramentos aproximados a face de Rulo sugerem uma falta de saída, encarcerado em uma redoma estrutural que não produz oportunidades, mas impregna uma atmosfera de desânimo latente.

Em síntese, podemos verificar que em *Mundo grúa* temos uma personagem marginalizada – agora não mais da nova geração, como em *Rapado* e *Pizza, birra, faso*, mas um homem de meia idade – que com a crise neoliberal pós-ditadura, em busca de emprego e sem grandes perspectivas, primeiramente, vende o carro; em seguida, deixa casa e família em Buenos Aires para submeter-se a uma ocupação que lhe vai propiciar uma moradia precária, em que diversas pessoas dividem o mesmo cômodo para dormir e recebem alguma comida para manter-se trabalhando. Rulo consegue uma ocupação, porém, como não conquista lugar de pertença, precisa realizar o retorno migratório, incerto, sem perspectivas, apenas para alcançar novamente seu lugar de origem. A personagem que buscava um emprego percebe que as aflições e o mal-estar que impregnam a sociedade não podem ser minimizados com a exploração do corpo trabalhador; se não se efetivam os direitos, trabalhistas e humanos, o sujeito não

pode acomodar-se em lugares de marginalização da *mão de obra*, que em circunstância alguma poderá reduzir-se somente como a *mão* que opera, pois a força de energias e subjetividades não pode ser reduzida a mãos que meramente integram corpos: são corporeidades que sentem, sofrem e reagem.

### 1.5 CONSIDERAÇÕES BREVES SOBRE O *NUEVO CINE ARGENTINO*

A *focalización* e a *simbolización* são pensadas por Ana Laura Lusnich (2017, p. 40) como uma perspectiva de ordem moral ou social, em que o centro dos relatos ocupam os conflitos econômicos e sociais, produzindo uma memória textual, uma rememoração e uma identificação, operando no plano da expressão e do conteúdo elementos que se comunicam aquém e além da tela do cinema.

Recordamos Lita Stantic (2013, p. 25) ao afirmar que se de alguma maneira quiséssemos encontrar o reflexo do momento histórico, do contexto que se conduziu os dez anos de menemismo, crê ela que nem a literatura nem outra expressão artística expressaria algo similar que *Pizza, birra, faso* e *Mundo grúa* fizeram ao narrar os problemas de fim de milênio da Argentina. Se as histórias desses filmes não são documentais, Stantic destaca que suas configurações por si – envolvendo suas produções e seus efeitos de sentidos narrativos – se conectam com o documental, comunicando-se com uma realidade que os cercam e isso seria um cinema político.

Nas linguagens artísticas, em específico, aqui, no *Nuevo Cine Argentino*, se articulam propostas estéticas com posturas políticas. Adrián Pérez Llahí (2017, p. 73) observa que o cinema moderno não só potencializa a carga dramática da dimensão espacial do filme, mas também incorpora um diálogo assíduo com os lugares físicos da cidade. A urbe no cinema não é a do arquiteto ou do urbanista, do passante ou do andarilho, é a cidade filmada: “de um lado, temos um espaço plano para qual é preciso desenvolver a ilusão de profundidade; de outro, um relevo que deve ser desenvolvido ao plano” (COMOLLI, 1995, p. 150). A cidade no cinema é, portanto, a cidade do cineasta:

Desde que o cinema filma a cidade – depois dos irmãos Lumière – as cidades terminaram por se assemelhar ao que elas são nos filmes. Que uma cidade ou outra nunca tenha sido filmada, hipótese pouco provável, mesmo absurda, isto não impede a representação do viver na cidade, de organizá-la. Socialmente, politicamente, culturalmente, a cidade se desenvolveu na história segundo sistemas de representações variáveis e determinadas. O momento da história das cidades, que é contemporâneo ao cinema, adota um modo de representação que coincide com modelos cinematográficos, ou se inspira neles. [...]. (COMOLLI, 1995, p. 153)

Nessa convivência de um século e de muitos filmes entre o cinema e a cidade, uma aliança firmou-se, uma dependência. Assim um dia, o sonho da cidade se confundiu com a cidade sonhada pelo cinema, a cidade começou a encenar o filme, sem película nem máquina, mas como todo o resto, com o olhar, os olhares, os movimentos, os planos fixos, *plongés* e *contra-plongés*, os claros-escuros, os contraluzes. A partir deste momento, tudo ou quase tudo que se mostra da cidade, ou, sobretudo, da representação que ela nos dá de si mesma, se parece mais com aquilo que desfila na tela de cinema do que com o que se vê da janela de um ônibus de turismo. Doravante, todo olhar sobre a cidade, toda luz, todo ângulo, todo ponto de vista, nos chega como um eco, um piscar de olhos, uma citação, uma referência, um traço, um plano filme... Filmar a cidade é, no final das contas, filmar o que na cidade se parece com o cinema, ou melhor, fazê-la parecer com cinema. (COMOLLI, 1995, p. 154)

A projeção da cidade no cinema extrapola aquilo que é exibido na tela, atingindo o que se passa na tela mental do espectador. “Cada *mise-en-scène* cinematográfica inventa seu espectador, não apenas para filmar do ponto vista deste olhar imaginário e de seus avatares, mas para incluir este espectador imaginário no olhar dos espectadores reais” (COMOLLI, 1995, p. 165). Para Jean-Louis Comolli, o cinema viria (re) pensar o mundo por meio do olhar e do poder, o cinema como sistema de pensamento: “(...) o livro da história, a memória crítica do mundo-como-olhar, tendo precisamente experimentado em um século toda ou quase todas as forças, todos os poderes e todas as imposturas do olhar” (COMOLLI, 1995, p. 182).

Os modos de se dar a ver as cidades no NCA, trazendo reflexões de um cinema político que se coloca em cena, já vinham se desenhando com a *Geração de 60*, porém, com as censuras e as violências que se fizeram efetivas, o cinema viria a se fragmentar e se organizar novamente com a redemocratização, fortalecido com a Ley 23052, sancionada pelo Poder Executivo Nacional em 22 de fevereiro de 1984, colocando fim ao sistema vigente de censuras – ano que se

publicaria o relatório *Nunca más*<sup>68</sup>. Assim, reforçando e consolidando as relações entre imagem (não somente aquelas de arquivos ou documentais, mas também as ficcionais) e memória (subjetiva e coletiva) numa Argentina pós-ditadura, neoliberal.

As novas expressividades políticas no cinema argentino são descritas, à sua maneira, por Gonzalo Aguilar (2017), ao levantar a questão em seu artigo “*¿Qué fue el Nuevo Cine Argentino?*”, relatando a exibição de *Pizza, birra faso* durante o *Festival de Mar del Plata* de 1997:

Enseguida, los espectadores, críticos y gente de cine compredieron que algo nuevo se estaba gestando. La confirmación llegó al año siguiente, con el estreno de *Mundo grúa* de Pablo Trapero en el BAFICI de 1998 y la aparición poco después, de *Silva Prieto* (1998) de Martín Rejtman, *La ciénaga* (2000) de Lucrecia Martel, y *La libertad* (2001) de Lisandro Alonso. La denominación nuevo cine argentino no se hizo esperar, y si al principio fue usada con titubeos y dudas, en los años iniciales de la primera década del siglo XXI ya era un término instalado y un brand para circular en el mercado interno, por los festivales y por las muestras de cine de todo el mundo. (AGUILAR, 2017, p. 197)<sup>69</sup>

Daicich (2015) cita os cineastas Pablo Trapero, Israel Adrián Caetano, Bruno Stagnaro e Lucrecia Martel como realizadores que propõem histórias próximas de sua geração e de seu país, comprometendo-se desde a seleção do tema, a abordagem estética e os modos de produção das obras. Martel manteria uma coerência temática e de gênero; Trapero e Caetano, por sua vez, beberiam da fonte de diferentes gêneros; e Stagnaro decidiria explorar a linguagem televisiva, realizando diversas séries para canais como *Telefé* e *Encuentro*. Para Aguilar, o

<sup>68</sup> A *Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas* – CONADEP, criada pelo presidente da Argentina Raúl Alfonsín em 15 de dezembro de 1983, objetivando esclarecer os fatos ocorridos no país durante a ditadura militar instaurada em 1976, resulta no relatório *Nunca Más*, conhecido também como relatório Sabato, em menção ao escritor Ernesto Sabato que presidiu a comissão.

<sup>69</sup> Trad. nossa: Em seguida, os espectadores, críticos e gente de cinema compreenderam que algo novo se estava articulando. A confirmação chegou no ano seguinte, com a estreia de *Mundo grúa* de Pablo Trapero no BAFICI de 1998 e a aparição pouco depois de *Silva Prieto* (1998) de Martín Rejtman, *La ciénaga* (2000) de Lucrecia Martel, e *La libertad* (2001) de Lisandro Alonso. A denominação *Nuevo Cine Argentino* não se fez esperar, e se em princípio foi usada com hesitações e dúvidas, nos anos iniciais da primeira década do século XXI já era um termo instalado e uma marca para circular no mercado interno, por festivais e por mostras de cinema em todo o mundo (AGUILAR, 2017, p. 197).

cinema argentino havia transformado o regime criativo nacional – não apenas no eixo estético, mas também como fenômeno no âmbito da indústria, do laboral e do comercial – e alcançado relativa estabilidade.

Em resumo, Aguilar (2017) destaca as características notáveis deste *Nuevo Cine Argentino*: 1) modos não convencionais de produção e distribuição sem fórmulas traçadas previamente, que viriam a ter consequências estéticas, a exemplo de *Bolivia* (Adrián Caetano, 2001), película realizada de modo independente, aos fins de semana entre amigos; 2) aparição de uma *nueva* geração de realizadores, produtores e técnicos, formados em escolas de cinema; 3) instituições internacionais de financiamento, as recorrentes coproduções; 4) uma *nueva* política de atores – reflexão sobre o estatuto dos rostos, dos nomes e dos corpos, escalando atores não profissionais ou jovens atores que desempenharam atuações mais despojadas e menos teatrais, muitas vezes intentando um laço com a realidade social, utilizando os nomes próprios dos atores no contexto ficcional; 5) o retorno do ‘real’ dado pelos efeitos indiciais gerados por imprevistos accidentais – quase todas as películas se desenrolam a partir de um acidente sofrido pelas personagens; 6) ruptura com o cinema argentino político dos anos 1960 e identificação com a década de 1980; 7) personagens fora do social: começam a se construir personagens amnésicas, que não vêm de nenhum lugar e nem se dirigem para outro; 8) retorno de uma realidade transmitida pela televisão; e 9) signos do presente processando os impactos das mudanças de um mundo que já não é o mesmo.

A partir desses apontamentos o autor enfatiza a importância de Lucrecia Martel e Pablo Trapero para o *Nuevo Cine Argentino*:

Lucrecia Martel con *La mujer sin cabeza* se reafirmó como la maestra de las zonas ciegas y de las zonas casi inaudibles. Estructurada, como *La ciénaga* y muchas otras películas del nuevo cine, abrededor de un accidente (la protagonista, interpretada por María Onetto, aparentemente atropelló a un niño), *La mujer sin cabeza* traza una alegoría de un sector de la burguesía provinciana pero que tiene exos más amplios. El juego de negaciones y incubrimientos (hacia sí misma y hacia los otros) no remite directamente a la dictadura militar y a otros momentos históricos adquiriendo un relieve siniestro cuando el espectador los pone en relación. Pero Martel mantiene la brecha – las equivalencias alegóricas no son inmediatas ni atomáticas – y evita las correspondencias fáciles:

La mujer sin cabeza no es sobre un trauma en particular (el accidente nunca se aclara totalmente) sino sobre su funcionamientos y sus mecanismos. (AGUILAR, 2017, p. 207)<sup>70</sup>

Pablo Trapero, con Leonera (2008) y Carancho (2010), además de consolidar sus dotes de narrador, profundizó la combinación de investigación y realismo, de película de acción y reflexión trágica. Sin embargo, después de la experiencia falida de Nacido e criado (también abrededor de un accidente automovilístico), Trapero retorno con una nueva estética a los temas de sus primeras dos películas, Mundo grúa y El bonaerense: el destino de las vidas precarias, marginales, en su contacto con la institución y em su relación ambivalente con la ley. Como en El bonaerense, Trapero siguió reescribiendo los géneros derrapándolos; con Leonera reescribe el género de las películas de cárcel de mujeres (de flerte tradición en América Latina), con Carancho, el film noir, y con Elefante blanco los films sobre las villas misérias que, en la Argentina, comienzan con Suburbio (1951, León Klimovsky) y Detrás de un largo muro (1958, Lucas Demare). (AGUILAR, 2017, p. 208)<sup>71</sup>

É a partir das articulações de Aguilar e de outros teóricos, alguns vistos até aqui, outros ainda a serem mais adiante postos em reflexão, que consideramos Martel e Trapero como realizadores basilares de nosso *corpus*. Primeiramente selecionamos manifestações verbais dos cineastas, amplificando ideias e conceitos de suas respectivas concepções artísticas, para em seguida

<sup>70</sup> Trad. nossa: Lucrecia Martel com *La mujer sin cabeza* se reafirmou como especialista de zonas cegas e de zonas inaudíveis. Estruturada, como *La Ciénaga* e muitas outras películas do *nuevo cine*, em torno de um acidente (a protagonista, interpretada por María Onetto, aparentemente atropela uma criança). *La mujer sin cabeza* traça uma alegoria de um setor da burguesia provinciana, mas que tem eixos mais amplos. O jogo de negações e encobrimentos (para si e para os outros) não remete diretamente à ditadura militar e a outros momentos históricos adquirindo um alívio sinistro quando o espectador os coloca em relação. Entretanto, Martel mantém a brecha – as equivalências alegóricas não são imediatas ou automáticas – e evita correspondências fáceis: *La mujer sin cabeza* não é sobre um trauma em particular (o acidente nunca se esclarece totalmente), mas sobre seus funcionamentos e seus mecanismos (AGUILAR, 2017, p. 207).

<sup>71</sup> Trad. nossa: Pablo Trapero, com *Leonera* (2008) e *Carancho* (2010), além de consolidar suas habilidades de narrador, aprofundou a combinação de pesquisa e realismo, filme de ação e reflexão trágica. No entanto, após a experiência fracassada de *Nacido y criado* (também em torno de um accidente automovilístico), Trapero retorna com uma nova estética aos temas de seus dois primeiros filmes, *Mundo grúa* e *El bonaerense*: o destino de vidas precárias e marginais, em seu contato com a instituição e em sua relação ambivalente com a lei. Como em *El bonaerense*, Trapero continuou reescrevendo os gêneros: com *Leonera*, reescreve o gênero de filmes prisionais femininos (flerte tradicional na América Latina), com *Carancho*, o *film noir*, e com *Elefante blanco*, os filmes sobre as misérias que, na Argentina, começam com *Suburbio* (1951, León Klimovsky) e *Detrás de un largo muro* (1958, Lucas Demare) (AGUILAR, 2017, p. 208).

focalizarmos nossas lentes analíticas em *La ciénaga* (2001) e *Leonera* (2008), filmes que em certa extensão consolidam as características observadas em um *Nuevo Cine Argentino*, comunicando-se com as obras apresentadas no presente capítulo, consideradas, aqui, produtoras de um *nuevo* momento na cinematografia da argentina neoliberal pós-ditaduras.

**LUCRECIA MARTEL, PABLO TRAPERO E O (NUEVO)  
CINE ARGENTINO**

---

Pensando que nosso lugar de fala não é o lugar de quem nasceu e viveu na Argentina, mesmo que uma linha semiótica sugira afastar-nos de informações outras sobre o autor que não estejam contidas no objeto significante em análise, nos desviamos desta prescrição, pois trataremos de expor enunciados explicitados por Martel e Trapero em entrevistas e outras manifestações, objetivando dar algum destaque às visões de um mundo, de um cinema e de uma Argentina que lhes pertencem (ainda que brevemente, considerando as possíveis delimitações e deficiências inerentes ao trabalho de pesquisa, especialmente, em termos de tempo e espaço)<sup>72</sup>. Assim, propomos justapor a declarada visão de mundo dos realizadores a suas respectivas imagens cinematográficas, à moda do que diz Martel (2014b), considerando a importância de se pensar o fazer fílmico como advindo de alguém que vive em determinada comunidade e que detém uma maneira peculiar de utilizar a diversidade de linguagens que interagem no cinema, uma forma particular de manipular as experiências de mundo, transformá-las em imagem e *re-apresentá-las* na tela do cinema:

Martel e Trapero convivem com a *memória pós-ditatorial* que permeia suas histórias pessoais e coletivas, partilham o cinema com uma geração que procura reestabelecer uma democracia em que persistem dores e efeitos de feridas ainda mais ou menos abertas. Em suas manifestações verbais, os cineastas em estudo evidenciam pregnante preocupação com a organização da realidade. Para Martel, uma realidade construída: aquilo que se manipula como incontestável dentro dos mecanismos de ordens institucionais, mas que de fato trata-se de uma construção social, uma taxonomia que determina o correto e o não-correto, entendendo a família como uma das mais eficientes metodologias de conformação. Trapero, por sua vez, encara a reflexão concernente à realidade como um elo comunicacional entre as experiências narrativas e o espaço físico e social. Para o cineasta a *re-apresentação* da instituição familiar na tela do cinema tende a proporcionar identificação universal com a obra: os convívios familiares funcionam como metonímia dos aparelhos opressores inerentes aos sistemas que definem, modulam e regulam a sociedade. (FISCHER; VAZ, 2019a, p. 152)

---

<sup>72</sup> Em certa medida, dialoga-se aqui com os enfoques da Teoria de Cineastas, qual propõe receber e interpretar de modo sistemático fontes primárias, provenientes da reflexão crítica dos cineastas em relação ao ato criativo. Dentre as fontes sugeridas pela Teoria dos Cineastas está o contato com entrevistas, depoimentos, manifestações verbais do cineasta, possibilitando encará-lo “como um teórico in fieri, capaz de, também ele, através do que diz e escreve sobre o cinema, assim como com os próprios filmes, contribuir para o panorama mais vasto da teoria do cinema” (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015, p. 31).

Para ambos os cineastas na organização da imagem “familiar” se constitui significativos fragmentos de uma sociedade que estabelece, organiza e compartilha uma *memória pós-ditatorial*: nas lentes de Lucrecia Martel, enquadrando diversas instâncias de encarceramentos familiares e sociais; nas telas de Pablo Trapero, delineando escapatórias de regimes fechados que, inicialmente, parecem sem saída. Os cineastas, neste contexto, ao comprometerem-se com questões cuja espessura condensa instâncias de natureza e dimensões sociológicas, geográficas e psicológicas, imprimem marcantes *restos e rastros* de cotidianidades em suas cinematografias.

## 2.1 LUCRECIA MARTEL: A REALIDADE COMO CONSTRUÇÃO SOCIAL

Nascida em 1966 na província de Salta, na Argentina, Lucrecia Martel é tida por Marcos Vieytes (2009) como a cineasta do NCA que mais conta com recursos técnicos e deles dispõe para representar um marco social sem que, na totalidade de sua obra, tal procedimento resulte em gratuidade e rarefação de sentido.

Martel hace uso del sonido, arma un mundo sonoro que va parejo al mundo de las imágenes, de los parlamentos, de los mismos terribles escondrijos. Hay un interés y un saber realizar la exploración de ese mundo sonoro que resulta a la vez elemento dramático y núcleo narrativo. Mientras que la dirección de actores tiene una puntualidad exacerbada. La directora retrata un sector del mundo salteño, filma todas sus películas en esa provincia. (DAICICH, 2015, p. 139)<sup>73</sup>

Filmando sua cidade natal, a diretora saltenha denuncia os efeitos da profunda centralização de investimentos estatais que acontecem especificamente em Buenos Aires, vindo a interferir nas formas de produção cinematográfica que acabam por concentrar-se, ao menos em termos de divulgação e acesso, em um

---

<sup>73</sup> Trad. nossa: Martel faz uso do som, constrói um mundo sonoro que acompanha o mundo das imagens, das convenções, dos terríveis esconderijos. Há um interesse e sabe como explorar esse mundo sonoro que é um elemento dramático e um núcleo narrativo. Enquanto a direção dos atores tem uma pontualidade exacerbada, a diretora retrata um setor do mundo de Salta, filma todos os seus filmes naquela província (DAICICH, 2015, p. 139).

cinema urbano especificamente de classe média – prevalecendo o olhar branco e privilegiado para as coisas do mundo e suas representações no cinema.

“Sou argentino, mas não nasci em Buenos Aires.” Antonio Di Benedetto, mendocino exilado em Madri durante a ditadura militar, incluiu essas oito palavras em sua autobiografia. Sentada em uma sala barroca da Casa de América de Madri, Lucrecia Martel concorda que o mais importante nesta frase é o “mas”, sinal claro da distância entre o interior argentino e a capital. Martel também não é portenha. Nasceu em Salta em 1966 e sabe do que Di Benedetto falava, projetando em *Zama* essa tensão entre periferia e centro. “A Argentina centralizou a cultura e a economia e legitimou tudo que acontece em Buenos Aires. Todas as medidas são tomadas com um desconhecimento enorme do que acontece no resto do país. Para qualquer escritor ou cineasta que more em sua província é difícil ter acesso a outros circuitos.” Esse “desenvolvimento desparelhado” tem também uma consequência: a homogeneidade estética. Por isso, a estreia em 1995 do primeiro curta de Lucrecia Martel — *Rei morto*, uma história de resistência antimachista — causou tanta impressão que muitos não deram crédito. “Me perguntavam se eu era colombiana”, lembra ela, com meio sorriso. “Na América Latina é enorme o descalabro de representação de grandes setores sociais. Na televisão os indígenas não estão presentes. O mundo audiovisual é tão classe média e branco... É uma pobreza que nosso cinema carrega”. (MARCOS, 2018)<sup>74</sup>

Os fragmentos de fala de Martel, supracitados, revelam-se em entrevista cedida para Javier Rodrigues Marcos, em divulgação do novo filme da cineasta: *Zama*, lançado em 2018, seu primeiro filme sem a peculiaridade das piscinas e o enfoque central nos convívios familiares e na religiosidade.

Queria deixar a Igreja de fora porque em nossa história, desde a Independência, é fácil atribuir todos os males ao colonizador e não detectar o que quisemos abolir quando já éramos independentes porque implicava perder um monte de privilégios para as famílias que governaram. (...) Uma ficção não tem a obrigação do documental, mas tem de incitar a reflexão, se não para que serve? Apesar de ter buscado também o entretenimento. (MARTEL, 2018a<sup>75</sup>)

---

<sup>74</sup> A região do povoado de Rey Muerto (filmada no curta-metragem homônimo) é a mesma em que se localiza Salta, mais próxima de Santiago, Assunção e La Paz, ou seja, das capitais do Chile, do Paraguai e da Bolívia, que de Buenos Aires. A cultura saltenha é muito mais andina que portenha. Nota-se que depois do curta-metragem de *Historias Breves*, em seus próximos três longas, Martel continuará a filmar em Salta, no entanto, enfocando seu olhar para a classe média, ainda com traços da cultura saltenha, mas aproximando suas personagens da cultura globalizada das grandes capitais.

<sup>75</sup> Entrevista concedida para Javier Rodríguez Marcos (*El País*).

O tema da religiosidade nasce na centralidade de seus três primeiros longas, em *La ciénaga* (2001), com as aparições da Virgem em caixas d'água, em *La mujer sin cabeza* (2008) potencialmente no sentimento de culpa, e amplamente marcado em *La niña santa* (2004), filme produzido por Pedro Almodovár e comprado pela HBO, que em seu site oficial ([www.laninasanta.com](http://www.laninasanta.com)) apresenta-se com a seguinte sinopse:

Es invierno en la ciudad de La Ciénaga. Después de los ensayos de coro las chicas se reúnen en la iglesia a discutir temas doctrinarios. Por esos días las conversaciones giran en torno a la vocación. ¿Qué quiere Dios de mí? ¿Cómo distinguir entre la tentación del Diablo y el llamado de Dios? Las adolescentes Amalia y Josefina, cuando no participan acaloradamente de la discusión, hablan en secreto de los besos de lengua.

Josefina viene de una típica familia de clase media de provincia, Amalia en cambio, vive en el Hotel Termas, que pertenece a su familia y donde vive con su madre Helena y su tío Freddy.

Durante esos días se está llevando a cabo un congreso de otorrinolaringología. El hotel está lleno de médicos. En la calle, la gente se arremolina para ver a un hombre que ejecuta un instrumento extrañísimo: un thereminvox. Entre la multitud está Amalia. Un hombre, detrás, se apoya sexualmente sobre ella. Más tarde, en el hotel, descubre que ese hombre es el Dr. Jano, uno de los prestigiosos otorrinolaringólogos del congreso.

Amalia durante días espía al médico. Jano jamás advierte su presencia, pero sí la de la madre, Helena, a quien en la adolescencia admiró por ser una gran nadadora, y por la que se ha sentido nuevamente atraído. Helena disfruta enormemente de la pudorosa atención que le prodiga este hombre, sin muchas esperanzas. Sabe que está casado y que tiene una familia.

Amalia anuncia a su amiga Josefina que ya tiene una misión: salvar a un solo hombre.

El mundo de este respetado médico de provincia, atrapado en una trama de buenas intenciones, está a punto de desplomarse. (LA NIÑA SANTA: SINOPSIS)<sup>76</sup>

<sup>76</sup> Trad. nossa: É inverno na cidade de La Ciénaga. Depois dos ensaios do coral, as meninas se reúnem na igreja para discutir questões doutrinárias. Naqueles dias as conversas giram em torno da vocação. O que Deus quer de mim? Como distinguir entre a tentação do diabo e o chamado de Deus? As adolescentes Amalia e Josefina, quando não participam acaloradamente na discussão, falam em segredo dos beijos de língua. Josefina vem de uma típica família de classe média na província, Amalia, no entanto, vive no Hotel Termas, que pertence a sua família e onde mora com sua mãe Helena e seu tio Freddy. Durante esses dias, um congresso de otorrinolaringologia está sendo realizado. O hotel está cheio de médicos. Na rua, as pessoas se agrupam para ver um homem tocando um instrumento peculiar: um thereminvox. Amalia está entre a multidão. Um homem, atrás, inclina-se sexualmente para ela. Mais tarde, no hotel, ela descobre que esse homem é o Dr. Jano, um dos prestigiados otorrinolaringologistas do congresso. Amalia por dias espiona o médico. Jano nunca nota sua presença, mas sim a da mãe, Helena, que em sua adolescência admirava por ser uma grande nadadora, e por quem ele se sente atraído novamente. Helena gosta muito da modesta atenção que esse homem lhe dá, sem

No texto de apresentação (e na narrativa fílmica) conferem-se dois planos que se tensionam: o da medicina e o da santidade, ambas esferas que pretendem curar e salvar os doentes. A menina protagonista está entre os dois mundos e anseia, por meio da fé, curar o corpo promíscuo do médico. Ao ser assediada, acredita receber um chamado divino, esse fato cria uma linha tênue entre o profano e o sagrado, reiterando a incerteza e o desamparo típico das “narrativas da suspensão” e das políticas neoliberais.

Las chicas de *La niña santa* intentan relacionar la enseñanza religiosa que reciben con la experiencia propia, y las vemos luchar por separar cuerpo de alma para después unirlos en una perspectiva coherente sobre el mundo. La fe sencilla que se les enseña no parece adecuada para transitar el camino entre las ambigüedades que tienen que enfrentar todos los días. Una de ellas, confundida por tanto hablar de la llamada de Dios, se pregunta como distinguir entre esta voz y la del Diablo. Para Inés, líder del grupo de reflexión, éstas son tonterías infantiles. Dice: “No creo que alguien pueda confundirse algo feo com algo lindo, algo que te llena de felicidade con algo horripilante, ¿no?”. Martel, sin embargo, se interessa justamente por estos terrenos de experiencia que son difficilmente clasificables como “feo” o “lindo”, como intenta hacerlo Inés en esta escena: experiencia a la vez tan mística y tan prosaica. (PAGE, 2007, p. 163)<sup>77</sup>

Lucrecia Martel, ainda, discorre a respeito de um sistema religioso que ao ser questionado revela os mistérios da injustificada existência:

Y es el desamparo divino, el abandono de las criaturas a su suerte, sobre lo que he preferido construir mi propio pensamiento. La Ciénaga, La Niña Santa, giran en torno a eso. Lo religioso es una cuestión extremadamente actual para mí. Nos obliga a pensar en nosotros, abandonados en esta tierra a nuestras propias guerras, a nuestras propias

muita esperança. Ela sabe que é casado e que tem uma família. Amalia anuncia para sua amiga Josefina que ela já tem uma missão: salvar um solitário homem. O mundo deste médico provincial respeitado, preso em uma rede de boas intenções, está prestes a entrar em colapso (LA NIÑA SANTA, SINOPSIS).

<sup>77</sup> Trad. nossa: As meninas de *La niña santa* tentam relacionar o ensino religioso que recebem com a própria experiência, a vemos lutar por separar o corpo da alma para depois uni-los em uma perspectiva coherente sobre o mundo. A simples fé que lhes ensinam não parece adequada para transitar o caminho entre as ambigüedades que precisam enfrentar todos os dias. Uma delas, confundida por tanto falar do chamado de Deus, se pergunta como distinguir entre esta voz e a voz do Diabo. Para Inés, líder do grupo de reflexão, estas são bobezas infantis. Diz: “Não creio que alguém possa confundir algo feio com algo lindo, algo que te preencha de felicidade com algo horripilante, não?”. Martel, sem embargo, se interessa justamente por estes terrenos de experiências que são difficilmente classificáveis como “feio” ou “lindo”, como tenta fazer Inés nesta cena: experiência mística e prosaica (PAGE, 2007, p. 163).

cárceles, sin embargo, capaces de ser inmensamente libres. (MARTEL, 2004<sup>78</sup>)<sup>79</sup>

A religiosidade filmada nas narrativas *lucrecianas* é enquadrada em ambientes privados, locais domésticos que em geral priorizam os ambientes de dormir, mais do que um refúgio seguro, configurando-se pela atmofesta perturbadora, sinistra e decadente.

En el caso de *La niña santa*, un marco alegórico está indicado por la decisión de filmar en el famoso hotel Termas, que se construyó a fines del siglo XIX como hotel de lujo para la élite nacional y dignatarios extranjeros. Quedan muy pocos rastros en el film del *glamour* original del hotel, que se encuentra en un estado de abandono: por razones de economía, la gerencia está obligada a pasar por alto la pintura descascarada y los problemas de cañerías. El hotel representa el brusco descenso de la Argentina desde la época de la construcción del hotel, cuando ocupó una posición entre los países más ricos del mundo, hasta la ruina económica del presente del film. Así como en *La ciénaga*, el mundo de *La niña santa* gira en torno a esas apariencias frágiles que apenas logran contener el caos. El miedo a la contaminación o a la catástrofe moviliza las pocas fuerzas que le quedan a la clase media provincial: se aplica un líquido a las cabezas para matar los piojos; los cuartos del hotel se someten a la aplicación repetida de un desodorante; a Amalia de dicen que no llore, “porque te llena los ojos de microrganismos”; y Josefina busca una manera de preservar su pureza virginal, respetando la letra de la ley pero nada de su espíritu. (PAGE, 2007, p. 159)<sup>80</sup>

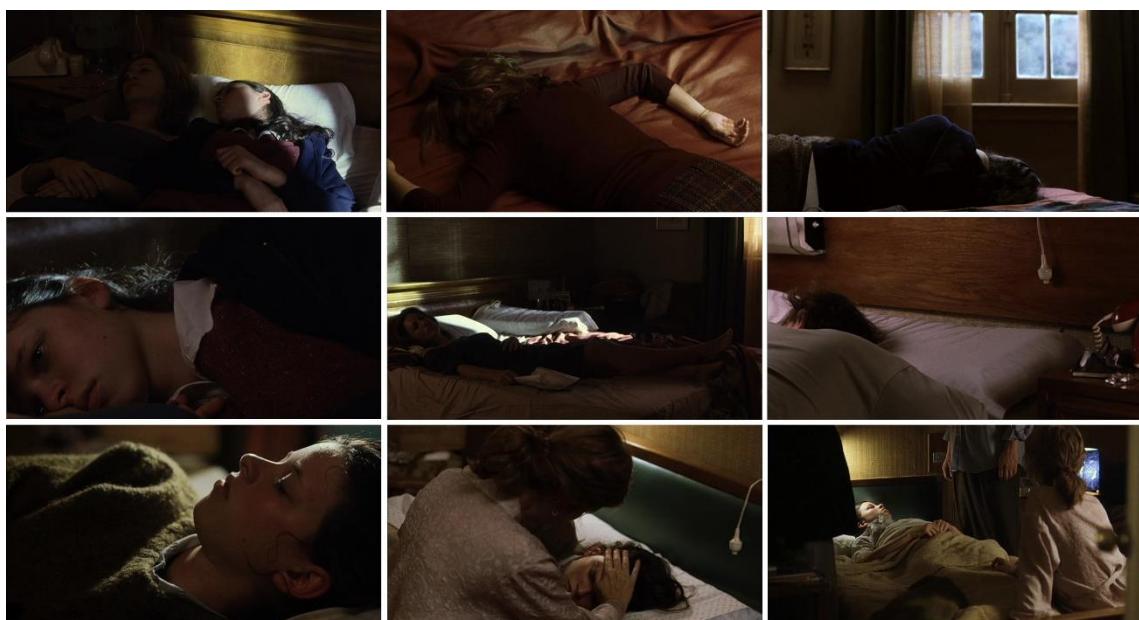
<sup>78</sup> Entrevista disponível no site oficial do filme *La Niña Santa*.

<sup>79</sup> Trad. nossa: É o desamparo divino, o abandono das criaturas a própria sorte, sobre o que tenho preferido construir o meu próprio pensamento. *La Ciénaga*, *La Niña Santa*, giram em torno disso. O religioso é uma questão extremamente atual para mim. Obriga-nos a pensar em nós mesmos, abandonados nesta terra para nossas próprias guerras, para nossas próprias prisões, mas capazes de ser imensamente livres (MARTEL, 2004).

<sup>80</sup> Trad. nossa: No caso de *La niña santa*, um marco alegórico está indicado pela decisão de filmar no famoso hotel Termas, que se construiu ao fim do século XIX como hotel de luxo para a élite nacional e estrangeiros de prestígio. Existem poucos vestígios no filme do *glamour* original do hotel, que se encontra em estado de abandono: por razões económicas, a gerência é obrigada a ignorar a pintura descascada e os problemas com encanamentos. O hotel representa o acentuado declínio da Argentina desde a época da construção do hotel, quando ocupou uma posição entre os países mais ricos do mundo, até a ruína económica do presente diegético. Assim como em *La ciénaga*, o mundo de *La niña santa* gira em torno dessas aparências frágeis que apenas tentam conter o caos. O medo da contaminação ou da catástrofe mobiliza as poucas forças que mantêm a classe média provincial: se aplica um líquido nas cabeças para matar os piolhos; os quartos do hotel são submetidos a repetidas aplicações de desodorantes; à Amalia lhe dizem que não chore, “porque encherá seus olhos de microrganismos”; e Josefina busca uma maneira de preservar sua pureza virginal, respeitando a letra da lei, mas nada do seu espírito (PAGE, 2007, p. 159).

Consequentemente, resta a clausura caracterizada no *quadriculamento* do lugar de morada (a casa/hotel) – o quarto primeiramente visto como lugar de descanso, pode tomar formas sombrias, onde o sujeito defronta-se “com a tentação e talvez com a severidade de Deus” (FOUCAULT, 2014, p. 141). Foucault apresenta a imagem do dormitório associada ao sepulcro e ao leito fechado por cortinas, tornando possível, assim, emparedar os segredos e as enfermidades físicas e sociais. Nos filmes de Martel podemos perceber que as escolhas estéticas capturam cômodos diminutos e escuros, juntamente, aos corpos horizontalizados, desanimados, feridos e doentes (figura 12). Esses enquadramentos abrigam a religiosidade: note-se nos noticiários televisivos acerca da aparição da Virgem em caixas d’água, na narrativa de *La ciénaga*; e nas orações da “menina sagrada”. Porém, abrigam suas controvérsias morais, em geral, os desejos socialmente censurados, sugeridos nas interações de irmãos que beiram o incesto, na relação edipiana entre Mecha e José (*La ciénaga*) e nas interações homoafetivas entre as jovens mulheres que integram as narrativas – Momi e Isabel (em *La ciénaga*), Josefina e Amalia (em *La niña santa*).

FIGURA 12



Frames do filme *La Niña Santa*: os cômodos de dormir enquadram a horizontalidade dos corpos e suas mazelas.

Como se por uma espécie de punição/penitência, os corpos encontram-se feridos ou adoentados:

Em *La ciénaga*, a matriarca, Mecha, confina-se no cômodo do quarto, esperando a cura das feridas provocadas pela queda à beira da piscina; e o filho primogênito, José, após uma briga e machucado, é acomodado no quarto. Em *La niña santa* a jovem menina, religiosa e molestada, adoece na cama do quarto de hotel e é atendida pelo médico profano. Portanto, ao passo que as paredes dos quartos abrigam desejos e escondem sentimentos considerados inapropriados para uma moral familiar-social-religiosa, os corpos sofrem repressões, talvez, divinas, por intermédio de doenças do corpo – e por que não da alma? [...] A tradição anestésica se instaura nos corpos das personagens, que, no atordoado movimento entre o querer e o não poder, vivem implosões e acabam por assentar-se na paisagem da horizontalidade. (VAZ; FISCHER, 2019, p. 279)

Para Joanna Page (2007, p. 164), essa ênfase na corporalidade encerrada no ambiente privado (como ponto de contato entre o ser humano e o mundo que o norteia – sensações de calor e dor, imersão do corpo na água, a febre, a infecção, a inércia, os temores e os prazeres secretos) parecem indicar uma significação política:

La importancia, tanto temática como estética, de las fundiciones entre lo privado y lo público, lo literal y lo simbólico, y lo material y lo transcendente en las películas, nos conduce a plantear la posibilidad de que, lejos de un renunciamiento de lo político, registran una crisis en las estructuras de significación que insertan lo individual y lo privado en el contexto de lo general y lo público. Y en estas estructuras mismas están basadas los modos más convencionales de hacer cine político. (PAGE, 2007, p. 165)<sup>81</sup>

A experiência pessoal e política se justapõe – Page (2007, p. 166) relembra Giorgio Agamben ao citar que há uma indefinição de fronteiras desde os campos de concentração, a cidade e a casa tornaram-se indistinguíveis, invadidas, violáveis, o que é comunicável e o que é mudo nos foi quitado para sempre.

---

<sup>81</sup> Trad. nossa: A importância, tanto temática como estética, das fusões entre o privado e o público, o literal e o simbólico, o material e o transcendente nas películas, nos conduzem a formular a possibilidade de que, longe de um renúnciamento do político, registram uma crise nas estruturas de significação que inserem o individual e o privado no contexto do geral e do público. E nestas estruturas estão baseados os modos mais convencionais de fazer cinema político (PAGE, 2007, p. 165).

Martel subverte a linha tênue entre o privado e o público para a realização de sua obra e parece construir mecanismos de acesso a uma memória por intermédio da elaboração sensível do espaço fílmico:

Los largometrajes de Martel se basan en recuerdos de su adolescência y están construídos con imágenes discontinuas, emociones y afectos sensoriales, que son vehículos a través de los cuales rememora esa etapa de su vida. Sus películas representan la memoria no sólo en el relato mismo sino de manera muy enfática a través de sus formas diegéticas y de la técnica de montaje. La memoria para Martel es un proceso orgánico de recuperación que no sigue una progresión lineal, sino que irrumpé de manera errática e incoherente. Así, “pervierte las ideas de espacio, pervierte las ideas de tiempo, perversa la idea de causa-consecuencia”, y esa medida desestabiliza una construcción de la realidad basada en estas estructuras organizativas. (JAGOE; CANT, 2007, p. 171)<sup>82</sup>

A gravação de seu primeiro longa-metragem, *La ciénaga* (2001), segundo a realizadora, ocorre em um período que ainda detinha pouca experiência em relação à produção cinematográfica; recorda, porém, que em muito se beneficiara das memórias da infância em que ouvia histórias contadas pela avó. No noroeste montanhoso da Argentina, ela vivenciou a tradicional crença popular referente à aparição da imagem da Virgem Maria em diversos lugares; e relata que menções a supostas aparições da Virgem em tanques de água eram muito comuns: “trata-se de uma sociedade muito conservadora que tem esse contato tão incrível com o sobrenatural, no entanto não é uma sociedade que muda facilmente” (MARTEL, 2014b<sup>83</sup>). Há, simultaneamente, encontro e conflito entre a dita realidade, considerada por muitos como concreta e eficiente, e as invenções e crenças humanas. Para a realizadora o cinema se apropria dessas indefinições entre “realidades” e “ficções”:

---

<sup>82</sup> Trad. nossa: Os longas-metragens de Martel se baseiam em memórias de sua adolescência e estão construídos com imagens descontínuas, emoções e afetos sensoriais que são mecanismos por meio dos quais rememora essa etapa de sua vida. Suas películas representam a memória não somente no próprio relato, mas de maneira muito enfática por intermédio de suas formas diegéticas e da técnica de montagem. A memória para Martel é um processo orgânico de recuperação que não segue uma progressão linear, mas que irrompe de maneira errática e incoerente. Assim, “perversa as ideias de espaço, perversa as ideias de tempo, perversa a ideia de causa-consequencia”, e essa medida desestabiliza uma construção da realidade nestas estruturas organizativas (JAGOE; CANT, 2007, p. 171).

<sup>83</sup> Fala proferida no evento *Harvard at the Gulbenkian*.

(...) a realidade não é algo tão sólida, ao contrário, nós como comunidade humana investimos uma fortuna de dinheiro em convencermos-nos de que a realidade é algo eficiente, observável, mensurável. Pensamos que a fantasia é outra coisa, e na verdade a fantasia não é nada mais que poder viver no mundo, não é distinta ao mundo. (MARTEL, 2014b<sup>84</sup>)

Nesta perspectiva os filmes de Martel acabam por valorizar a experiência, vindo a superar a tradicional proeminência que se projeta no argumento fílmico:

Eu faço o esforço de filmar imersivamente. Depois acontece de algumas pessoas falarem que meus filmes são intelectuais, quando, na verdade, é tudo o contrário. A ideia é que sejam uma experiência em si. Não percebem que muito mais intelectuais são os filmes mainstream, onde o tempo todo você corre atrás do argumento. (MARTEL, 2018b<sup>85</sup>)

Essa experiência imersiva surge também quando Martel fala da cidade natal. A cineasta, que filma Salta em seus filmes, a região em que nasceu e cresceu com a família, diz que o local de origem, quando rememorado por seus habitantes, parece não ser um espaço definido no planeta, mas uma quantidade de tempos vividos que sobrepõe um território:

Hay un geógrafo que se llama Milton Santos, que ya murió, que tiene un libro que se llama *La naturaleza del espacio*. Allí define el espacio como un palimpsesto donde se superponen, por un lado, todas las cosas que han sucedido en ese espacio, pero también todos los deseos, las frustraciones, todas las otras cosas con las cuales uno ha construído ese espacio. Y la ciudad natal es claramente el enunciado de esa situación, de como se enuncia ese proceso. Uno disse “ciudad natal” y no es realmente ningún lugar. Porque la ciudad natal no existe. Digamos, no existe de esa manera turística, sino que es un espacio que uno construye, para salvársela, me parece. Para salvársela de ese mismo lugar y para salvársela de un montón de cosas. Para huir. (MARTEL, 2014a, 189)<sup>86</sup><sup>87</sup>

<sup>84</sup> Ver nota 83.

<sup>85</sup> Entrevista concedida a Emiliano Goyeneche (*Revista Trip*).

<sup>86</sup> Entrevista em BETTENDORFF, Paulina. RIAL, Agustina Pérez. *Tránsito de la mirada: mujeres que hacen cine*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Libraria, 2014, p. 179-196.

<sup>87</sup> Trad. nossa: Há um geógrafo que se chama Milton Santos, que já morreu, que tem um livro que se chama *La naturaleza del espacio*. Ali define o espaço como um palimpsesto onde se justapõe, por um lado, todas as coisas que aconteceram naquele espaço, mas também todos os desejos, as frustrações, todas as outras coisas com as quais se construiu esse espaço. E a cidade natal é claramente o enunciado dessa situação, de como se enuncia esse processo. Um diz “cidade natal” e não é realmente nenhum lugar. Porque a cidade natal não existe. Digamos, não existe dessa maneira turística, mas é um espaço construído, para salvar-se, me parece. Para salvar-se desse mesmo lugar para salvar-se de várias coisas. Para fugir (MARTEL, 2014a, 189).

Mais do que a existência de um lugar, Martel pensa na existência das sensações. E ao ser indagada pela repórter Sabrina D. Marques (2018) sobre construir uma obra de sensações, Martel relata a pertinência em observar as coisas do mundo fixando o olhar para os pequenos detalhes:

A nossa percepção está de tal forma acostumada a fazer leituras rápidas e a prosseguir a partir delas que, quando uma pessoa presta verdadeira atenção aos detalhes, começa a ver a realidade de outra maneira. E começa a ver a arbitrariedade da realidade – e este é um conceito, para mim, muito importante. O meu motto: fazer filmes para ver a arbitrariedade da realidade. Porque senão a realidade parece ser uma coisa que o cinema deseja imitar e eu penso que não é assim. Pelo contrário: o que o cinema pode fazer – caso os realizadores assim o queiram – é desactivar essa naturalização da realidade e encarar a realidade como algo construído. E chegamos a isso através da micro-construção de detalhes e de um movimento aproximado de observação. (MARTEL, 2018c<sup>88</sup>)

Pensando, assim, na arbitrariedade da realidade, outro aspecto questionado por Martel, constitui-se na exaltação de uma certa nostalgia de algo que não foi, de uma dita realidade construída – talvez, não vivenciada (ou ao menos compreendida) por aqueles que exaltam os tempos perdidos.

Acho que ninguém realmente acredita que houve um passado melhor. Em que momento? Não sei que ano foi melhor! Se queremos que haja um tempo melhor, precisa ser um tempo em que pensemos mais generosamente sobre o nosso país. A Argentina pensa muito sobre si mesma, e quando digo “Argentina” estou falando de uma porção mínima, porque o resto da população tem outros problemas, assim como aqui no Brasil. Toda essa história heróica do século 19, essas coisas da independência, todas essas ideias...acreditamos nelas, mas elas não são corretas. Os índios seguem igual ou pior do que antes. Os negros não são escravos, mas quase são. Acreditamos e contamos uma história que não se reflete na realidade. (MARTEL, 2018d<sup>89</sup>)

Dos modos de olhar, pensar, questionar e criticar esse mundo nostálgico e por vezes fictício, Martel focaliza os pequenos detalhes dessa sociedade, permitindo que as metáforas prosperem de suas histórias. Marques (2018) descreve a última cena de *Zama* como uma alegoria: “remete-nos para a barca

---

<sup>88</sup> Entrevista concedida a Sabrina D. Marques (*À Pala de Walsh*).

<sup>89</sup> Entrevista concedida a Luísa Pécora (*Mulher no Cinema*).

mitológica que atravessa o Limbo até ao Reino da Morte – ou quiçá – até ao Reino da Vida”, e pergunta a Martel se seria o significado um estado de esperança ou de desencantamento. A diretora, por sua vez, diz não pensar em um símbolo ou uma metáfora para filmar:

Zama está naquela barca e os índios levam-no para outro lugar, que será onde eles vivem. Agora, se encarasse aquilo como uma metáfora, nem sequer saberia filmar. Filmo aquilo que eu acho que se está a passar: dois índios conduzem Zama numa barca através de uma paisagem aquática, num cenário cheio de árvores e a perder de vista que me encantava precisamente pela sua indefinição. Mas nunca fixei sobre esta cena uma ideia simbólica concreta. É importante que assim seja porque é exactamente isso que deixa ao espectador todas as possibilidades interpretativas, como a interpretação que acabou de fazer. Se eu vinco uma “função metafórica” num determinado momento, o espectador verá e dirá: “é isto.” E isso seria roubar ao espectador uma parte do jogo, seria mandá-lo sentir e pensar desta ou daquela maneira, impedindo-o de desempenhar o seu próprio papel nesta troca. (MARTEL, 2018c<sup>90</sup>)

Se Martel afirma não construir, necessariamente, imagens intencionalmente simbólicas, o fantasmagórico assola suas narrativas, constituindo-se a partir da definição do *monstro* que para a cineasta irá permitir a criação de suas personagens, então, possivelmente alegóricas – para Page (2007) ‘alegorias’ (?) que não se valem de elementos externos, mas de interpretações reflexivas, sensíveis (respostas estéticas frente à questão: “*?Qué se ve o no se ve?*”):

Eu acho que só existe uma coisa e essa coisa é o corpo. Todas as nossas loucuras advêm da separação artificial dos dois: para um lado o espírito, para o outro lado o corpo. Para mim só há uma coisa e que tem esse componente material – é matéria invisível, mas é parte do corpo. Desta forma, quando antecipo um filme e refleto sobre personagens ou conflitos, trato de ultrapassar essa ideia, em que também fui educada, da separação corpo-alma. E faço um esforço muito grande para sacudir de mim essa divisão, para poder observar as pessoas na sua integridade. Ajuda-me muito encarar cada um dos meus personagens como monstros: não existe nenhum homem adulto, não existe nenhum rapaz jovem. Eles são monstros. Esta forma de pensar permite-me fugir do imenso cliché. O único objectivo claro do monstro é que ele deseja. Agora, o que é que ele deseja? Nada em concreto. Algo indefinível, difícil de compreender ou de dar a ver. Então, Zama é como que um alien que deseja algo que não se pode delimitar concretamente. E todos

---

<sup>90</sup> Ver nota 88.

nós somos assim. Estamos em permanente desejo de algo que não é exactamente o amor, não é exactamente o êxito, não é exactamente o dinheiro. Estamos sempre a desejar mas isso que nós desejamos é, fundamentalmente, um enorme ponto de interrogação. E, pelo meio, surgem coisas que não desejámos mas que nos produzem imensa satisfação, precisamente por não serem aguardadas. Porque a existência é mesmo muito misteriosa. (MARTEL, 2018c<sup>91</sup>)

O monstruoso em Martel tem uma corporeidade atentamente marcada/enfocada, é o corpo que está ferido, doente, que (se) machuca. É o desejo que excita, mas acima de tudo imobiliza: a cada tentativa de ultrapassar os limites arquitetônicos e simbólicos, as personagens são reprimidas, pois o monstro, o desconhecido e o transgressor está sempre a ocupar uma posição/situação de inimigo que desestabiliza a ordem social, a dita “normalidade” imposta – é punido por seus desejos, por configurar-se como desconhecido, surpreendente e impulsivo. Seu objetivo declarado, ao inscrever nas imagens do cinema as inter-relações entre aquilo que entende como inerente ao plano da “realidade” – compreendida, por nós, como uma anunciada normativa social – e ao plano da “fantasia” – aqui, apreendida como uma atmosfera de prenúncio incerto – consiste na busca de revelar/sugerir, cinematograficamente, as fissuras intrínsecas aos métodos disciplinares que podem ser observados nas estruturas planificadas e hierarquizadoras da instituição familiar:

Se tivesse que dizer que há um único real, diria que é o desejo, essa é a complexidade do real, o desejo não é algo que permanece permanente, nem facilmente identificável. Nas relações humanas todo o tempo estamos ultrapassando barreiras do correto e não correto, é muito difícil que um ser humano possa ajustar-se a todos os métodos de organização de uma sociedade. Nas relações familiares isso é muito identificável, porque nas relações familiares temos um cenário que se comparte por um grupo de homens e mulheres durante 20, 25, 30 anos – são pessoas diferentes, de distintas idades, em que a proximidade está permitida. (MARTEL, 2014b<sup>92</sup>)

Assim, “todos os problemas, as dores e as felicidades da família têm a ver com isso, com essa organização, os pais pressupõem que protegem as crianças”

<sup>91</sup> Ver nota 88.

<sup>92</sup> Ver nota 83.

(MARTEL, 2014b<sup>93</sup>). Nas palavras de Fischer (2006, p. 22) predomina nas instituições familiares sistêmicas relações topológicas e ordenamentos hierárquicos que promovem e mantêm uma “dinâmica paralisadora” que opera apoiada em recursos de “submissão a parâmetros especificamente estabelecidos, modelagem para o aperfeiçoamento de tal sujeição e contenção em posições e lugares determinados”. Observa-se, na casa familiar um quadriculamento

organizador de trânsitos e espaços físicos que se evidencia em composições projetadas para interditar ou viabilizar canais de comunicação que garantam estruturas de poder pré-convencionadas, definindo e regulando modalidades de atuações de corpos ‘protetores’ e corpos ‘protegidos’ – o que assegura, quase sempre, relações regidas pelo binômio dominador/dominado: por aqueles que estabelecem e aqueles que obedecem a ordenações domésticas investidas ou não de afeto. Uma realidade coercitiva, corriqueiramente vivenciada nos convívios familiares e que tem origem em uma construção normativa advinda de sistemas autoritários e opressores. (FISCHER; VAZ, 2019a, p, 146)

Neste sentido, há um NCA que revela cotidianos familiares constantemente assolados por interdições, por ordens hierárquicas que estabelecem o aceitável dentro de um sistema que assegura limites em nome da proteção, seja ela a familiar ou a estatal/social, sendo os convívios afetivos também estimulados por convenções de poder. Martel propõe colocar em dúvida a dita solidez dessas normativas.

#### 2.1.1 A obra de Martel: *trilogia familiar* – quartos e piscinas

QUADRO 03

FILMOGRAFIA: LUCRECIA MARTEL
<i>La ciénaga</i> (2001)
<i>La niña santa</i> (2004)
<i>La mujer sin cabeza</i> (2008)
<i>Zama</i> (2018)

<sup>93</sup> Ver nota 83.

Conforme se apresenta em destaque no quadro 03 Lucrecia Martel inaugura sua obra de longas-metragens logo no início do século XXI, talvez, com seu hoje mais conhecido filme: *La ciénaga* (2001). A narrativa ocorre numa cidade conhecida pelas extensões de terra que se alagam com as chuvas repentinas e fortes, formando pântanos, armadilhas mortais para os animais da região. No povoado de Rey muerto localiza-se o sítio La Mandrágora, onde são cultivados pimentões vermelhos. Na casa dos patrões, lugar onde se instaura uma família assolada pelo forte calor, que sufoca a todos em um ambiente cinzento que prenuncia temporais, o convívio é caótico e os corpos inertes. Os cômodos de dormir e o entorno da piscina (cuja água é poluída demais para a prática do nado) são os lugares em que as presenças das personagens são enfatizadas. Geralmente, os corpos encontram-se horizontalizados, caídos, deitados nesses lugares que por meio da composição cinematográfica parecem inóspitos, abrigando membros de uma família (de classe média) visivelmente decadente. Ou seja, nota-se que “en esos espacios los personajes se encuentran se demoran, se duermen, discuten, se delizan al igual que insectos lentos bajos el calor, todo ello junto a la decadencia social que es decadencia personal” (DAICICH, 2015, p. 139)<sup>94</sup>.

Três anos depois a diretora lança *La niña santa* (2004), que tensiona novamente uma atmosfera que se esforça em se dar a ver como disciplinada e dentro da ‘normalidade’ social, porém esconde desejos interditados, em ambientes por vezes escuros (os quartos – ‘impessoais’ de hotel). Assim, como *La ciénaga* quartos e piscinas<sup>95</sup> também se reiteram nesses enquadramentos, colocando a menina santa, vítima do assédio do médico, em posição de *voyeur*, se no primeiro

<sup>94</sup> Trad. nossa: “Nesses espaços as personagens adormecem, discutem, desaceleram como insetos lentos sob o calor, tudo junto com a decadência social que é decadência pessoal” (DAICICH, 2015, p. 139).

<sup>95</sup> A piscina azul de *La niña santa* é interpretada por Eva-Lynn Jagoe e John Cant (2007, p. 178) como uma forma de vida, um elemento feminino, símbolo da sexualidade – logo, se a tela do filme de Martel é o espaço da expressividade corporal e nosso corpo é 70% água, a piscina torna-se importante elemento na diegese. No entanto, o uso positivo da água em *La niña santa* contrasta com o valor simbólico da piscina de *La ciénaga*, uma piscina escura – se a primeira água azul em que as jovens meninas terminam o filme flutuando alude à fluidez da vida, a segunda prenuncia a morte, imprópria para o nado, poluída, deletéria.

momento ele viola seu espaço (o da corporeidade), agora ela ‘toma o poder’ da situação por meio do olhar vigilante (remetendo ao *panóptico*, especialmente nas cenas da piscina) até adentrar o quarto do homem e deixá-lo ciente de sua situação de vulnerabilidade. Eva-Lynn Jagoe e John Cant (2007) observam que ao despertar para o mundo das experiências sensoriais, dando forma à própria sexualidade, a jovem protagonista está aprendendo a interagir com a linguagem dos corpos humanos e como eles se comunicam por meio do som, do tato e do olfato.

La sensibilidad de Amalia para percibir las vibraciones que se transmiten en el mundo de los adultos que la rodean le permite intuir más que comprender los deseos y los temores que los dominan. Su madre, el doctor Jano, su maestra de religión, todos parecen estar inhibidos por una serie de códigos morales y de comportamiento, tanto religiosos como sociales y familiares, que a la joven le parecen si no inescrutables, por lo menos irrelevantes. Las experiencias de Amalia en esta película se insertan en una dialéctica del lenguaje y el deseo, de los dictados morales y de los afectos que se inscriben en el cuerpo. (JAGOE; CANT; 2007, 170)<sup>96</sup>

Jagoe e Cant notam que as questões de *La niña santa* podem ser consideradas filosóficas ou éticas por meio de uma representação do corpo e do sensorial em que a resposta do espectador será afetiva. A mesma experiência que acontece no que chamam os autores de “espacio corporalizado” se dará em seu próximo filme *La mujer sin cabeza* (2008) – no filme lançado ao fim da década de 2000, a narrativa desencadeia-se por meio de um acidente na estrada em que a motorista atropela um ‘corpo’. Sem prestar socorro, a mulher passa a viver atormentada com a incerteza: era um humano ou um animal? Estaria vivo ou morto? O retorno para casa, após o acontecido, é marcado por um estado traumático amnésico, enquanto a família segue a rotina ‘sem notar’ coisa alguma. Salientamos que a protagonista de *Leonera*, de Trapero, filme de mesmo ano,

---

<sup>96</sup> Trad. nossa: A sensibilidade de Amalia para perceber as vibrações que se transmitem no mundo dos adultos que a norteiam lhe permite intuir mais que compreender os desejos e os temores que os dominam. Sua mãe, o doutor Jano, sua professora de religião, todos parecem estar inibidos por uma série de códigos morais e de comportamento, tanto religiosos como sociais e familiares, que para a jovem lhe parece se não inescrutáveis, pelo menos irrelevantes. As experiências de Amalia nesta película se inserem em uma dialéctica da linguagem e do deseo, dos ditames morais e dos afetos que se inscrevem no corpo (JAGOE; CANT; 2007, 170).

como veremos, também vivencia a amnésia traumática – essas personagens amnésicas no NCA podem aludir ao governo de Carlos Menem e à conformação de uma sociedade alienada diante de políticas neoliberais.

(...) la posible amnesia de Vero o su estado fuera de sí, su locura, y el encubrimiento constituyen la mirada crítica que no solo cuestiona la falta de reacción y memoria por parte de ciertos sectores de la sociedad, sino que pone en evidencia como la indiferencia funcionó como parte de todo un sistema represor sustentado por la conspiración del silencio. (GORDON, 2017, p. 200)<sup>97</sup>

Após o acidente e sua consequente ‘amnésia’ a protagonista Vero tinge os cabelos, a única mudança concreta que se pode considerar indicativa da perturbação pelo fato trágico, pois todo o entorno esforça-se para manter as aparências: uma classe média alta, que vive entre assuntos triviais, uma vez mais frequentando piscinas (lugares que marcam a presença de pessoas abastadas?). A atmosfera inebriante do “*fingir não ver*” os conflitos *do cotidiano*, ignorados *no cotidiano*, para Gordon (2017) seria o estar “sem cabeça”, tal como sugere o título:

(...) Martel expone las relaciones de poder intrincadas en la sociedad misma evitando la referencia al sistema político y económico que la sostiene porque no hay necesidad de hacerlo: estas relaciones ya son en sí productos de la construcción del poder. Si el sistema menemista-neoliberal funcionó en la sociedad argentina fue, justamente, gracias a este tipo de relaciones de complicidad que se creaban dentro de las diferentes esferas de la vida cotidiana. (GORDON, 2017, p. 204-205)<sup>98</sup>

A cumplicidade se dá pelo silêncio social, pela incomunicabilidade. Silencia-se parte da população que “anestesiada” e calada parece estar de acordo com os demandos de um sistema governamental perverso:

<sup>97</sup> Trad. nossa: a suposta amnésia de Vero ou seu estado fora de si, sua loucura e a ocultação constituem o olhar crítico que não só questiona a falta de reação e memória por parte de certos setores da sociedade, mas coloca em evidência como a indiferença funcionou como parte de todo um sistema repressivo sustentado pela conspiração do silêncio (GORDON, 2017, p. 200).

<sup>98</sup> Trad. nossa: Martel expõe as relações de poder emaranhadas na sociedade mesmo evitando a referência ao sistema político e econômico que a sustenta, pois não há necessidade de fazê-lo: essas relações já são em si produtos da construção de poder. Se o sistema menemista-neoliberal funcionou na sociedade argentina foi, justamente, graças a este tipo de relações de cumplicidade que se criavam dentro das diferentes esferas da vida cotidiana (GORDON, 2017, p. 204-205).

Vero queda bajo un *síndrome confusional*: está desorientada y no puede pensar claramente, pero, conserva algunos reflejos que le permiten continuar como si nada hubiera pasado. Es una mujer zombie que regresa a sus quehaceres cotidianos. No participa de los encuentros, solo circula por ahí. Casi no habla. No es necesario. Los demás le hacen preguntas y las responden por ella. En seguida se advierte que todo podría seguir de esta manera. Vero no precisa estar consciente ni tener voluntad ni manifestar emociones o deseos, mientras se deje guiar por quienes la quieren bien. Dice Martel: “Creo que hay un punto en que las conversaciones te contienen aunque vos no responde. Hay una cosa armada, sobre todo en ciertas clases sociales, donde casi no hay posibilidad de contradecir ese diálogo [...]. Sencillamente, es como dejar que el río siga. Hay una disolución de la responsabilidad que es, para mí, el gran invento de las clases sociales: una red donde se diluye tu responsabilidad individual” (Panizzo, 2008: 17). (OUBIÑA, 2014, p. 76-77)<sup>99</sup>

As classes privilegiadas, reiteradamente, impõem que as presenças incômodas ocupem ‘as margens’. O acidente causado por Vero pode desestabilizar a suposta ‘harmonia’ doméstica. Logo, silenciando os acontecimentos e automatizando as ações cotidianas, busca-se “varrer para debaixo do tapete”. Como salienta David Oubiña (2014, p. 77) “el episodio de la ruta es expulsado de la memoria. Desaparece. Se borra. No há sucedido. Stalinismo de los personajes en el film de Martel [...]. No hay cuerpo, no hay evidencia. Y no habrá rastros en la memoria de Vero”<sup>100</sup>. Todos se convencem que não há nada para interagir além das trivialidades, *nada se passa*, nada além do convencional (automatizado).

Assim como em seus outros dois filmes, em *La mujer sin cabeza* a realizadora não oferece resolução final alguma: deixa o espectador em suspense.

<sup>99</sup> Trad. nossa: Vero está sob uma *síndrome confusional*: está desorientada e não pode pensar claramente, mas, conserva alguns reflexos que lhe permitem continuar como se nada tivesse acontecido. É uma mulher *zombie* que regressa às suas tarefas cotidianas. Não participa dos encontros, apenas circula por ali. Quase não fala. Não é necessário. Os demais lhe fazem perguntas e as respondem por ela. Em seguida se adverte que tudo podia seguir desta maneira. Vero não precisa estar ciente, disposta, nem expressar emoções ou desejos, contando que ela deixe-se guiar por aqueles que a amam. Diz Martel: “Creio que há um ponto em que as conversas falam por você ao passo em que não as responde. Há uma coisa armada em certas classes sociais, onde quase não há possibilidade de contradizer esse diálogo [...]. Simplesmente, é como deixar que o rio siga. Há uma dissolução da responsabilidade que é, para mim, o grande invento das classes sociais, uma rede onde se dilui sua responsabilidade individual” (Panizzo, 2008: 17) (OUBIÑA, 2014, p. 76-77).

<sup>100</sup> Trad. nossa: “o episódio da rua é expulso da memória. Desaparece. Se borra. Não há sucedido. Stalinismo dos personagens no filme de Martel [...]. Não há corpo, não há evidência. E não haverá rastros na memória de Vero”.

As narrativas se constituem pelo sentimento de incerteza, em que nada se resolverá facilmente ou brevemente, pois não é apenas a experiência de Vero que emerge da narrativa, mas a história a que a sociedade está circunscrita, aterrada numa experiência neoliberal, prolongação de vivências que se iniciam nos anos ditatoriais, estendendo-se durante os anos menemistas, em certa medida, ainda, sem resoluções (GORDON, 2017, p. 206).

Martel es consciente del peligro que conlleva este grado de fragmentación narrativa. En su entrevista con Wood, cuando se refiere a la importancia de lo que se elide de un relato, anota también que “no como un juego para hacer más difícil, [...] para molestar al espectador”. Sin embargo, para poder definir su propia forma de creación de la narración cinematográfica, Martel parece estar dispuesta a tomar el riesgo de que se pierda la atención del espectador. Pues su obra en esta fase busca también aproximarse a relaciones sociales y familiares profundamente perturbadas, las cuales a su vez remiten a experiencias de su propia adolescencia en la Argentina de provincias, y en esa medida coinciden con el período traumático de la dictadura. Los riesgos son de diversas órdenes, ya que son varios los niveles en los que se efectúa la operación de significación. (JAGOE; CANT, 2007, p. 174)<sup>101</sup>

Os autores Jagoe e Cant observam em *La ciénaga* os traumas sociais e individuais expressos numa família que para Martel se encontra enferma. As três películas da cineasta têm muito em comum, pois revelam uma ordem social e uma visão de mundo estabelecendo fusões entre teologia e sexo, natureza e cultura, corpo e abstrato. *La ciénaga*, *La niña santa* e *La mujer sin cabeza*, criam um elo comunicacional que se dá sobretudo, segundo Gordon (2017), pela tensão, incerteza, inquietude e pela ociosidade das personagens como forma de evidenciar o estado de uma sociedade (nestes termos, para nós, associando-se a formas de vidas que se acomodam nas paisagens anestésicas, automatizadas,

---

<sup>101</sup> Trad. nossa: Martel está ciente do perigo desse grau de fragmentação narrativa. Em sua entrevista com Wood, quando se refere à importância do que é eliminado de uma narrativa, nota também que “não é como um jogo para fazer mais difícil, [...] para incomodar o espectador”. Porém, para poder definir sua própria forma de criação da narração cinematográfica, Martel parece estar disposta a correr o risco de perder a atenção do espectador. Sua obra nesta fase busca também aproximar-se das relações sociais e familiares profundamente perturbadas, que por sua vez se referem a experiências de sua própria adolescência na província da Argentina, e nessa medida coincidem com o período traumático da ditadura. Os riscos são de várias ordens, uma vez que existem vários níveis nos quais a operação de significância é operada (JAGOE; CANT, 2007, p. 174).

quadriculadas, paralisadas por sentimientos interditos/implodidos): “de esta manera, la pasividad de los personajes refleja el vaciamiento próprio de esse presente neoliberal que las desliza a construirse como seres inanimados” (GORDON, 2017, p. 171)<sup>102</sup>.

Mientras todo lo además sigue su ritmo, Mecha, Helena y Vero está en un estado reposado, abismal, inerte, casi fantasmal en algunos casos: están pausadas con respecto al mundo que las rodea. Por otro lado, la pausa es la pausa informativa, es decir, la ausencia de información com respecto a ciertas situaciones o al argumento en general. Las películas se mueven a través de lo sugerido y de lo oculto. (GORDON, 2017, p. 190)<sup>103</sup>

As sugestões ocultas (e suspensas) se colocam em cena entre os ambientes domésticos e suas estratégias cinematográficas, provocando os efeitos de sentidos no cotidiano das personagens que se encontram incômodas, acomodadas nesses lugares que prevalecem as relações de poder, entre pais e filhos, patrões e empregados, que como campo do sintoma da sociedade, conserva o tradicional autoritarismo ditatorial e as marcas de uma política neoliberal, por vezes, ‘mais simpática – simulada’, mas que reitera incertezas, imobilizando e encerrando possibilidades de interações sociais e afetivas.

Por fim, *Zama*, coprodução entre Brasil e Argentina (com mais oito países), primeira adaptação literária da diretora, que se faz baseada na obra homônima de Antonio Di Benedetto, é lançada em 2018, dez anos após a estreia de *La mujer sin cabeza*. Zama, o protagonista, é um oficial da Coroa Espanhola nascido na América do Sul que aguarda uma carta do Rei autorizando sua transferência. No quadro 03, diferente dos outros filmes, o título da obra não é inserido em negrito, justamente, por considerarmos desassociado da trilogia anterior (*La ciénaga*, *La ninã santa*, *La mujer sin cabeza*); esta obra, como apontado anteriormente, já não prioriza o enfoque de quartos e de piscinas, da

<sup>102</sup> Trad. nossa: “assim, a passividade das personagens reflete o vazio desse presente neoliberal que se move a constitui-las como seres inanimados” (GORDON, 2017, p. 171).

<sup>103</sup> Trad. nossa: Enquanto tudo também segue seu ritmo, Mecha, Helena e Vero estão em um estado de repouso, abismal, inerte, quase fantasmagórico em alguns casos: estão pausadas em relação ao mundo que as norteia. Por outro lado, a pausa é a pausa informativa, ou seja, a ausência de informação sobre determinadas situações ou o argumento em geral. As películas se movem através do sugerido e do oculto (GORDON, 2017, p. 190).

religiosidade e da instituição familiar como em seus outros longas-metragens. Em *Zama*, observa-se a articulação em primeiro plano do sentimento da espera<sup>104</sup> – teremos nós, os espectadores, de esperar a consolidação de um *nuevo cine lucreciano* e quem sabe aguardar também por um *novo nuevo cine argentino* que já se encontra em processo de ruptura e novidade? Esperar novas políticas inclusivas de mobilização social numa possível América Latina unida e cooperativa (espera ou utopia)?

## 2.2 PABLO TRAPERO: O CINEMA COMO ESPAÇO DE COMUNICAÇÃO

Pablo Trapero nasceu em 1971, em San Justo na Argentina – sua obra é considerada pelo pesquisador Sergio Wolf (2009) como constituinte de um cinema pensado em um universo social: uma mostra extraída de determinada classe e de um setor específico da sociedade. Na época de lançamento do filme *El clan* (2015)<sup>105</sup>, Trapero é inquirido pela repórter Flavia Guerra a respeito dos subtextos políticos e históricos que se verificam na narrativa fílmica e remetem a Argentina; a repórter, em seu questionamento, utiliza a palavra subtextos, vocábulo que escolhemos substituir pela expressão *rastros de realidades*, potência de significação inscrita nas imagens que revelam marcas da história. Na resposta do cineasta é possível constatar que em seu trabalho criativo a instituição familiar é tomada como metonímia do sistema ditatorial:

É importante dizer que, antes de um thriller sobre sequestradores, O Clã é um filme sobre a família. E por meio do retrato da família, principalmente da relação entre o filho mais velho e seu pai, esta história tão distante da gente, torna-se mais universal. Isso porque todos entendem as questões de família, de pais e filhos. Não importa de que

<sup>104</sup> Em *La ciénaga*, Luciano busca encontrar respostas no outro lado do muro, enquanto Momi busca a imagem da Virgem, eles não esperam, vão até lá, porém, as tentativas são frustradas. Em *La niña santa* a jovem busca penitenciar e salvar o médico. Em *La mujer sin cabeza* busca-se esconder um fato simulando certa normalidade. São corpos que em certa extensão mobilizam-se, mas são reprimidos. Em *Zama* intensifica-se a passividade e a busca por mudança castrada se torna espera amputada.

<sup>105</sup> *El Clan* inspira-se numa narrativa dada no espaço físico e social argentino de anos 1980: a família Puccio, liderada pelo patriarca Arquimedes – ex-membro da *Secretaría de Inteligencia del Estado* – SIDE, sequestra e assassina vizinhos do aristocrático bairro de San Isidro, em Buenos Aires, dividindo com os reféns o espaço doméstico de convívio familiar.

país você é, o vínculo familiar é algo que todos nós temos. Por meio disso, pude narrar, de alguma maneira, o contexto do que se passava com a Argentina em um momento histórico muito particular, sobre o qual há poucos filmes feitos. Filmamos muito a ditadura argentina e também muito a chegada à democracia, mas há poucos filmes que retratam esta transição, dos últimos anos da ditadura até que se chegue à democracia. Então, o filme conta uma etapa pouco vista no cinema. (TRAPERO, 2015<sup>106</sup>)

Nota-se o lugar da casa de *El clan* (2015) como um ambiente cuja estrutura pode ser facilmente associada aos modelos de sistemas ditoriais, a ideias de repressão e submissão, posto que ali cada membro da família – pais e filhos, homens e mulheres, crianças e adultos, jovens e idosos – é hierarquicamente posicionado em categorias: há os que estipulam as ordens e detêm o poder, e há aqueles que devem obedecê-las e assim são dominados, disciplinados.

O filme inaugura a narrativa com imagens de arquivos da televisionada entrega do informe final (o conhecido livro *Nunca más*) realizado pela *Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas* – CONADEP. Na ocasião o Presidente Raul Alfonsín discursou o referido trecho inserido no filme de Trapero:

Sr. Presidente da Comissão Nacional sobre o desaparecimento de Pessoas, Dr. Ernesto Sabato. Senhoras... Senhores... Acredito que o que fizeram tenha entrado para a história de nosso país. É uma contribuição fundamental para que, a partir de agora, nós, argentinos, possamos saber exatamente ao menos, que caminho não devemos seguir novamente no futuro. Para que nunca mais o ódio, para que nunca mais a violência perturbe, transtorne ou degrade a sociedade argentina. (ALFONSÍN, 1984 apud EL CLAN, 2015)

O discurso, um testemunho da realidade enfrentada pela sociedade argentina, tem a intervenção na tela da seguinte afirmação em caixa alta: “BASADA EN UNA HISTORIA REAL”, tendo em sua sequência a menção: TRAS MÁS DE 7 AÑOS DE LA DICTADURA MÁS MONSTRUOSA, LA ARGENTINA RETORNA A LA DEMOCRACIA”.

Todos esses elementos contextualizam acontecimentos históricos em uma narrativa ‘ficcional’; a utilização de imagens de arquivos, típica estratégia de

---

<sup>106</sup> Entrevista concedida a Flavia Guerra (*Carta Capital*).

filmes documentários, é uma tática que indefine fronteiras entre realidade e ficção: temos imagens documentais inseridas no plano ficcional, em geral construindo efeitos de sentido por meio da montagem. Outro arquivo audiovisual, testemunho da realidade argentina, é ressignificado na narrativa de *El clan*: o discurso do presidente (o “Tenente General” Leopoldo Fortunato Galtieri), proferido da Sala Sul do Palácio do Governo, invade o plano do privado, a casa da família *Puccio*. Acomodado no sofá da sala de estar, Arquimedes, o chefe da família e da organização criminosa que realiza sequestros e consequentes assassinatos, assiste ao pronunciamento do então Presidente que, em 15 de junho de 1982, anuncia a rendição argentina na Guerra das Malvinas. Todos esses elementos inserem na narrativa ficcional rastros de realidades, contextualizando fatos que marcam a história argentina neoliberal pós-ditaduras.

As cenas que prenunciam ou ligam-se às tragédias sociais e familiares reiteram-se com membros dos Puccios enquadrados em frente ao aparelho televisor (figura 13): inicia-se com o já descrito pronunciamento de rendição da Argentina nas Malvinas; na sequência narrativa teremos a cena do filho mais jovem, assistindo à televisão em total desalento com o fato de um refém habitar sua casa, para em seguida viajar decidido a nunca mais regressar ao convívio doméstico em uma habitação que se faz lar e cativeiro; a família reunida em frente à tela da TV recebe uma chamada telefônica de alguém que se mantém silencioso na linha, e a partir desse ponto há um ambiente tomado pelo prenúncio de uma tragédia; por fim, o desfecho de tais crimes se dá no momento em que Alejandro e a noiva, que namoram no sofá frente à tevê ligada, são surpreendidos pelo ataque policial e a prisão dos familiares.

FIGURA 13



*Frames* do filme *El clan*: As fraturas no cotidiano familiar são precedidas por planos que enquadram os membros da família entre o privado e público: o sofá da sala e as imagens do aparelho televisivo.

Nota-se que a tevê, aparelho que então exibe imagens da ordem do público, em transmissões disponíveis para muitos argentinos, apresenta notícias que interferem nas rotinas particulares e aparece no filme em momentos nos quais a família não apenas vive o privado, mas em situações que revelam o incomum na ordem doméstica, que abriga também o cárcere, lugar de práticas ilegais, delitos que interferem no íntimo das casas de famílias destroçadas e fraturadas pelo desaparecimento de vítimas sequestradas, cruelmente mortas – crimes que mais tarde seriam julgados pelas instituições jurídicas do Estado.

Na arquitetura desse peculiar ambiente doméstico vemos o lugar revestido por grades. Não apenas os sequestrados estão presos, mas, toda a família, aprisionada à omissão daquilo que acontece sob o próprio teto, presa na ordem hierárquica instituída pelo pai autoritário, que submete a família a aceitar as condições criminosas a que vivem no quadriculamento da casa. Nesse quadriculamento há a reiteração do sufocamento que vive o filho Alejandro: no espaço da loja, o jovem revela sua falta de ar, numa primeira vez simulando respirar com a ajuda de um aparelho de mergulho; e na segunda, reiterando esse efeito de sentindo, durante a agressão que sofre brutalmente pela força física do pai que lhe aperta a garganta – um ar castrado pelo patriarca que insere a família em uma prisão física e afetiva. Na figura 14, Trapero enquadra o filho mais

jovem olhando para a garagem do ambiente doméstico. Enquanto um novo refém adentra a casa/cativeiro, ele tem o rosto triste, enquadrado no interior da casa, numa janela ‘gradeada’ pelas persianas – há um novo ‘hóspede’ chegando, o filho já conhece esta rotina de encarceramento. Mais tarde a família é retirada do ambiente doméstico/privado para o ambiente carcerário/público, ambos ambientes efetivamente gradeados – pai e filho permanecem presos aos laços familiares e criminosos que os unem desde sempre, entre a ordem do privado (o lugar do lar) e a ordem do público (o lugar da cela) (figura 15).

FIGURA 14



*Frame* do filme *El clan*: Os membros da família e os reféns sequestrados estão enclausurados no mesmo ambiente doméstico, a casa lar/cativeiro.

FIGURA 15



*Frame* do filme *El clan*: Seja no espaço privado da casa, no ambiente de trabalho da loja ou no espaço público da cela, a família encontra-se encarcerada entre as grades da arquitetura da segurança.

Para que possamos reconhecer as imagens de Trapero aquém e além da tela do cinema não é preciso que vivenciemos, necessariamente, as realidades dos sistemas de governos autoritários e repressores ou, por analogia, as rotinas tradicionalmente características do cotidiano de sequestradores e sequestrados,

carcereiros e encarcerados: basta observarmos os convívios familiares e, entre outras, as estrutura das escolas, das igrejas e/ou associações religiosas, dos hospitais e asilos; e, obviamente, a dos quarteis.

Na mesma entrevista cedida para Flavia Guerra, Trapero é indagado a respeito da costumeira abordagem, peculiar em seus filmes, de assuntos que fazem parte da vida “real” e que trazem em suas imagens detalhes do mundo de tal forma que acabam constituindo-se como obras de ficção capazes de afetar a realidade e de interferir, em certa extensão, em processos e situações sociais em que os espectadores estão inseridos. Nos filmes de Trapero podemos observar que, na justaposição entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, suas imagens carregam significados socioculturalmente compartilhados, de modo que se espera que o espectador seja capaz de decodificar as estratégias fílmicas.

Em entrevista concedida por Trapero ao repórter Tarik Khaldi, durante o *Festival de Cannes*, em 2014, esse último observa que o filme *Leonera* (2008) teria originado debates sobre os cárceres argentinos que são geridos pelo Estado. Notamos que a cinematografia do diretor, qualificada por Khaldi como militante, evoca a indefinição das fronteiras entre a tela do cinema e as experiências do cotidiano além da sala escura; há rastros de realidades inscritos nas imagens de Trapero e vestígios de suas imagens no lugar físico e social do mundo dito “real”: ambas as esferas se interpenetram e se ressignificam:

Lo que más me atrae en la ficción es esa frontera tan difusa que comparte con la realidad. O dicho al revés, lo que tiene de ficción la realidad. La vida cotidiana puede contener una aventura, como en el caso de *El Bonaerense* o como en el caso de la mujer de *Leonera*, que es una chica que empieza a vivir una vida que no parece ser la suya propia y esto es casi una ficción para ella. Y al mismo tiempo son personajes que son superhéroes de sus propias vidas. Eso me gusta. La idea de encontrar grandes aventuras en estas situaciones cotidianas. (TRAPERO, 2014<sup>107</sup>)<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> Entrevista concedida para Tarik Khaldi (*Festival de Cannes*).

<sup>108</sup> O que mais me atrai na ficção é essa fronteira, tão difusa, que compartilha com a realidade. Ou dito ao contrário, o que tem de ficção a realidade. A vida cotidiana pode conter uma aventura, como no caso de *El Bonaerense* ou como no caso da mulher de *Leonera*, que é uma menina que começa a viver uma vida que não parece ser sua e isso é quase uma ficção para ela. E ao mesmo tempo são personagens que são super-heróis de suas próprias vidas. Eu gosto disso. A ideia de encontrar grandes aventuras nessas situações cotidianas (TRAPERO, 2014).

Seguindo a tradição cinematográfica que constitui uma fronteira difusa entre os temas da família e os conflitos políticos da Argentina, em 2018 Trapero lança o filme *La quietud*<sup>109</sup>. Em exibição durante o *Festival do Rio* o cineasta, presente na ocasião, em entrevista a Alessandro Giannini, declara que o filme potencializa uma relação “simbiótica, com duas irmãs que se necessitam, e a das duas irmãs que vivem a mesma vida em países diferentes”. Apesar de *El clan* não se colocar como ponto de partida para a nova película, Trapero reconhece alguns pontos de diálogos entre elas:

São como imagens refletidas um do outro. Em “O clã”, trata-se de um patriarcado; em “A quietude”, é um matriarcado. O primeiro tem os irmãos; o novo, tem as irmãs. Em um, o pai é o vilão; em outro, a mãe é a vilã... O contexto político, que tem a ditadura argentina como pano de fundo, está nos dois. O lindo é que fui descobrir isso como espectador. (TRAPERO, 2018a<sup>110</sup>)

Uma vez mais a família como instituição social e afetiva acomoda tessituras de uma realidade que se inscreve no cinema ficcional argentino de Trapero. Durante o *Festival de Veneza*, o cineasta advertiu:

Como qualquer retrato de família, está sempre marcado pelo passado e o passado neste filme é marcado por histórias muito dolorosas, não apenas pessoais, mas também das que vivemos na Argentina há muitos anos (...). É difícil falar do presente sem falar do passado. 'La Quietud' é a reconstrução do passado no tempo presente. (TRAPERO, 2018b)

O diretor admite a dificuldade de sua posição – enquanto homem – em narrar o universo feminino das ‘irmãs simbióticas’<sup>111</sup>, protagonistas de uma cena

<sup>109</sup> Na trama, Eugenia (Bérénice Bejo), que mora na França, volta para a fazenda da família, numa área rural da Argentina, ao saber que o pai entrou em coma. Ao chegar, reencontra a única irmã, Mia (Martina Gusman), com quem tinha uma relação próxima antes de partir. Além disso, também retoma os laços com a mãe, dona Esmeralda (Graciela Borges), uma mulher manipuladora e muitas vezes cruel. O que se segue é um mergulho na intimidade dessa família, que se revela cheia de relações escondidas e segredos que remontam a ditadura argentina (GIANNINI, 2018).

<sup>110</sup> Entrevista concedida a Alessandro Giannini (*O GLOBO*).

<sup>111</sup> *La quietud* não foi a primeira narrativa em que Trapero realiza um ‘cinema feminino’ (note-se, feminino não se iguala à feminista): ao olharmos para *Leonera* verificaremos esse enfoque do diretor, em ambos os filmes aqui citados, protagonizados pela atriz Martina Gusmán.

de masturbação, que não objetiva revelar um incesto<sup>112</sup>, mas é “pretexto para revelar as cumplicidades durante a ditadura e contar como algumas fortunas foram obtidas: tomando posse das propriedades dos desaparecidos, entre elas a fazenda 'La Quietud'” (TRAPERO, 2018b).

Se *El clan* e *La quietud* se aproximam eles também se tensionam:

*O Clã* apontava para criminosos com quem ninguém queria se identificar, ou ser identificado. Era fácil ver todo aquele horror como algo que não nos pertencia. Aqui, os crimes são mais silenciosos. Têm a ver com cumplicidade. Na Argentina, tivemos uma diretora, Maria Luisa Bemberg. Fez um filme chamado *De Eso no Se Habla, Disso não Se Fala* – porque ninguém quer saber. (TRAPERO, 2018c<sup>113</sup>)

Os rastros de uma realidade ditatorial se manifestam em *La quietud* comunicando-se com uma narrativa que se deu durante o período em que presos políticos assinavam procurações em troca de possível redução de pena ou até mesmo de liberdade. Os procuradores eram muitas vezes advogados ligados ao regime que usufruíam dos documentos para se apossar de bens, geralmente, imóveis ou terras (GIANNINI, 2018). Numa referência ao passado, Trapero parte da necessidade de refletir sobre aquilo que foi para que possa seguir adiante, ao menos tentar e lutar para que a história não venha a se desenhar em traços repetitivos, que novas histórias se proliferem:

Tenho um filho de 16 anos, Mateo, que sabe da ditadura pelos livros de História — diz ele. — E espero que continue assim. Outras gerações têm essas feridas ainda abertas, e deve levar tempo até que fechem completamente. Sou otimista, acho que isso não volta mais. Não da mesma maneira, pelo menos, tão violenta. Para evitar, é preciso que as novas gerações leiam e revisem o que aconteceu. (TRAPERO, 2018a<sup>114</sup>)

Em tempos nos quais dolorosamente vemos exaltar-se um ‘retorno’ neoliberal com sintomas fascistas assolando as sociedades, inclusive na América Latina, Trapero nega o pessimismo: “Talvez seja ingenuidade de minha parte, já que temos hoje o juro mais caro do mundo, mas tenho por natureza ser otimista.

<sup>112</sup> O incesto é re-apresentado como já citamos na obra de Martel e ainda poderemos lembrar de *Geminis* (Albertina Carri; 2005), que focaliza toda sua narrativa na relação afetiva sexual de um casal de irmãos, tragicamente, flagrada pela matriarca da família.

<sup>113</sup> Entrevista realizada por Luiz Carlos Merten (*Estadão*).

<sup>114</sup> Entrevista concedida a Alessandro Giannini (*O GLOBO*).

Creio muito que, a despeito de toda crise, teremos um futuro” (TRAPERO, 2018c<sup>115</sup>). Seu otimismo não lhe torna irresponsável – como demonstrado, o diretor expõe as feridas de seu país e afirma ver o cinema como um espaço de comunicação, revelando sua preocupação em instalá-lo no espaço social como uma instância de diálogo com a sociedade, como testemunho e registro de determinada época (TRAPERO, 2018<sup>116</sup>). Em suma, percebe-se no intercâmbio dialógico que se estabelece entre as manifestações verbais e imagéticas do cineasta, a opção deliberada por estratégias cinematográficas que 1) indefinem as fronteiras entre realidade e ficção; 2) tomam essas instâncias como universos inter-relacionados e intercomunicantes; 3) propiciam experiências estéticas que re-apresentam e questionam situações inerentes ao mundo reconhecido pelo espectador.

### 2.2.1 A obra de Trapero: re-apresentações de classes – implicações políticas

QUADRO 04

FILMOGRAFIA: PABLO TRAPERO
<i>Mundo grúa</i> (1999)
<i>El bonaerense</i> (2002)
<i>Familia rodante</i> (2004)
<i>Nacido y criado</i> (2006)
<i>Leonera</i> (2008)
<i>Carancho</i> (2010)
<i>Elefante blanco</i> (2013)
<i>El clan</i> (2015)
<i>La quietud</i> (2018)

<sup>115</sup> Entrevista concedida a Luiz Carlos Merten (*Estadão*).

<sup>116</sup> Entrevista realizada por Marcelo Hessel (*Omelete*).

Como podemos observar no quadro 04, sem a intenção de realizar comparações qualitativas, mas apenas no sentido de constatar em termos quantitativos, Pablo Trapero produz uma obra mais extensa que a de Lucrecia Martel. O cineasta totaliza até o momento (2021) nove longas-metragens, sendo que inicia sua produção em 1999, com *Mundo grúa*, filme já destacado em análise no primeiro capítulo do estudo, como representativo do *Nuevo Cine Argentino*, trazendo traços peculiares do dito movimento carrega elementos biográficos de Luis Margani, eletricista de automóveis, baixista do grupo musical da Sétima Brigada nos anos 1970 e ator. No filme, Rulo, não mais integrante de banda alguma, busca reincorporar-se ao mundo do trabalho, enquanto inicia um romance e tenta organizar a vida familiar (atentando especialmente à relação com o filho).

Seu próximo filme viria corresponder às expectativas criadas após a produção de *Mundo grúa* – entre os filmes mais conhecidos do diretor, *El bonaerense* (2002) “está narrativamente centrado em Zapa, que será obrigado a migrar de um povoado para a região periférica de uma metrópole. A trajetória do protagonista será narrada através de uma estética que recorre a elementos do neorealismo italiano” (GILLONE; FACHEL, 2016, p. 100). Assim, os rastros de realidades se manifestam tanto em termos estéticos, quanto no plano temático da obra:

O plano-sequência tão característico neste cinema é um dos recursos que sustentam a abordagem da trajetória de Zapa, pois ele expressa uma narrativa que não se baseia numa concepção tão controladora de produção, e que busca introduzir o acaso e o fluxo contínuo, elementos que estariam mais próximos da manifestação da própria vida. Assim, a realidade cotidiana do protagonista é apresentada tendo como cenário locações reais que são apresentadas quase que documentalmente. Tematicamente, Trapero apresenta a história de um personagem comum e ordinário, contada sobre o pano de fundo de fatos políticos e sociais reais, dando visibilidade a situações que estão muito próximas à realidade e fomentando, assim, um olhar crítico sobre a realidade social. (GILLONE; FACHEL, 2016, p. 100)

Em certa medida podemos aproximar *El bonaerense* de *Leonera* (2008), considerando que ambos os filmes de Trapero articulam reflexões atinentes aos operadores morais nos modos e nas formas de vivenciar o mundo ocidental, em

que o cárcere (tanto do lado que zela pela lei, quanto daquele que a subverte) entrelaça estética e ética, de acordo com as apropriações físicas e afetivas do sujeito que em prol de uma suposta ordem coletiva tem sua subjetividade aprisionada. Podemos considerar que nesses filmes a instituição policial – policialesca – se faz soberana, como campo do sintoma, metonímia e metáfora da sociedade argentina, marcada por rastros e restos ditoriais e políticas neoliberais, que dificultam e sabotam saídas, escapatórias e rupturas, minimizando oportunidades do devir e impondo sempre um valor de troca, solicitando a obediência em prol de uma certa ‘liberdade’: a mão de obra trabalhadora pela inclusão social, assegurando, assim, por meio das relações da boa vizinhança, a opressão do Estado.

*Familia rodante* (2004) é um *on the road* guiado por um *Chevrolet Viking*, que se inicia nas zonas urbanas da Argentina até a província de Misiones, fronteira com o Brasil. A jornada começa após a avó Emilia<sup>117</sup> receber o convite para amadrinhar o casamento de uma sobrinha que vive distante; a senhora da casa faz questão da companhia de todos os familiares próximos (filhas, genros, netos e bisnetos) – vão todos juntos – desencadeando conflitos durante a viagem.

[...] Hay una familia disfuncional, donde cada uno tiene un problema con otro, y todo ello mientras recorren distintas provincias en la casa rodante intentando llegar, superando peleas, contratiempos, inconvenientes. El tono de la película va virando, a medida que avanza el viaje, hacia la tragicidad, con lo encubierto y el secreto eu van tomando estado público, y con el agotamiento que causa el viaje que equivale al agotamiento de los personajes con suas propias vidas [...]. (DAICICH, 2015, p. 147)<sup>118</sup>

Malena Verardi observa como a narrativa coloca em cena uma viagem rumo ao interior da estrutura familiar:

---

<sup>117</sup> A personagem é interpretada por Graciana Chironi, avó de Trapero, que também atua em *Mundo grúa* e *El bonaerense*.

<sup>118</sup> Trad. nossa: Há uma família disfuncional, onde um tem problema com o outro, tudo isso enquanto viajam passando por distintas províncias na ‘casa rodante’, superando brigas, contratempos, inconveniências. O tom do filme muda à medida que a jornada avança em direção à tragicidade, com o encoberto e o secreto assumindo status público e com o esgotamento causado pela viagem que equivale ao esgotamento das personagens com suas próprias vidas [...] (DAICICH, 2015, p. 147).

Lo que se devela en el trayecto son los distintos aspectos de la crisis que afecta a este grupo. Hipocresía, frustración, resignación, violencia – reprimida y explícita – son algunos de los ejes a través de los cuales se materializa dicha crisis. Aquí también (como en *La ciénaga* y en *La niña santa*) la familia es representada como un espacio cruzado por la tensión y la incomunicación, una estructura en vías de disolución. En este caso la representación apunta a una familia de clase media o clase media baja, inscripta en un ambiente popular (que se configura a partir de la presencia de signos en el discurso – en el habla de los personajes –, la vestimenta, los espacios que habitan, las costumbres relativas a las celebraciones –el cumpleaños, el casamiento –, entre otros). (VERARDI, 2007, s/p)<sup>119</sup>

Observa-se a viagem como um período de catarse em que os pensamentos, os sentimentos e os desejos até então silenciados, portanto, reprimidos, são expostos – a violência contida é explicitada: “La canción de León Gieco que acompaña el inicio de la travesía expresa: ‘Somos como una gran familia que rueda. Rueda y rueda para sacarse las penas’” (VERARDI, 2007, s/p)<sup>120</sup>.

Em *Nacido y criado* (2006) Trapero estreia seu filme num cenário harmonioso de uma jovem família de classe média alta, até que um acidente na estrada transforma a narrativa (importante reiterar que os acidentes são situações que assolam as narrativas do NCA). Santiago, o marido e pai, agora, sem a família, convive com o trauma, trabalhando em um pequeno aeroporto de uma cidade isolada. A imagem da família fraturada é reiterada neste *Nuevo Cine Argentino* que evoca uma ilusão perdida, nada se sonha e nada vai bem, seja no âmbito dos afetos ou das condições trabalhistas, tudo parece não ter saída. Como em *Mundo grúa*, em *Nacido y criado* acontece a migração interna de uma rotina urbana para um cenário aparentemente inóspito representado em territórios da Patagônia. Santiago, o protagonista, primeiro em sua dita “vida feliz” dedica-se

<sup>119</sup> Trad. nossa: O que é revelado na jornada são os diferentes aspectos da crise que afeta esse grupo. A hipocrisia, a frustração, a ressignação, a violência – reprimida e explícita – são alguns dos eixos pelos quais essa crise se materializa. Aqui também (como em *La Ciénaga* e *La niña santa*) a família é representada como um espaço atravessado pela tensão e pela incomunicabilidade, uma estrutura no processo de dissolução. Nesse caso, a representação aponta para uma família de classe média ou classe média baixa, inserida em um ambiente popular (que se configura a partir da presença de signos na fala – na fala das personagens –, o vestido, os espaços que habitam, os costumes relacionados às celebrações – aniversários, casamento –, entre outros) (VERARDI, 2007, s/p).

<sup>120</sup> Trad. nossa: “A canção de Leon Gieco, que acompanha o início da jornada, expressa: 'Somos como uma grande família que roda. Roda e roda para se livrar da dor'” (VERARDI, 2007, s/p).

em restaurar objetos antigos e decorar ambientes sofisticados, para posteriormente, em estado de melancolia traumática, já com a aparência física alterada, trabalhar em um pequeno aeroporto quase deserto, como uma espécie de penitência pela culpa que sente devido ao acidente que encerrou a vida de sua filha pequena (em diálogo aqui com *La mujer sin cabeza*, considerando a centralidade do acidente automobilístico e a presença da culpa; a morte de uma criança acontece também em *La ciénaga*).

Vemos que as desterritorializações se reiteram na obra de Trapero, sendo que *Nacido y criado* carrega um título sintomático:

expresión que coloquialmente se denomina “NYC” y que demarca identitariamente a quienes siempre vivieron en Patagonia de los “recién llegados”; sin embargo en la película casi no aparecen NYCs, todos llegaron en algún momento y muchos se van apenas pueden, como Santiago cuando resuelve su conflicto personal. Además el aeropuerto funciona como alegoría de ese estar y no estar de esos trabajadores que esperan el avión, el aeropuerto es un lugar-otro que no es el hogar pero tampoco es el destino, es un camino permanente, son personas que ni siquiera tienen la certeza de cuándo estarán en un determinado lugar ya que nunca saben cuándo arriba o parte el avión; el “ser migrante” ha permeado las subjetividades contemporáneas y se ha convertido en una identidad (seguimos a Leonor Arfuch). (ESCOBAR, 2012, s/p)<sup>121</sup>

Os rastros de realidades característicos de Trapero não deixam de associar-se à narrativa aqui em foco; os conflitos/injustiças sociais consequentes de políticas neoliberais podem ser olhados de perto por meio das escolhas estéticas que o diretor organiza na justaposição entre o plano da expressão e o plano do conteúdo:

*Nacido y criado* puede leerse como un síntoma de cómo se experimentan y viven las condiciones de lo que denominamos la segunda etapa del neoliberalismo en Argentina. El contraste entre la primera parte del film y la segunda remarca la persistencia de profundas

<sup>121</sup> Trad. nossa: expressão que coloquialmente se chama "NYC" e que demarca quem sempre viveu na Patagônia dos "recém-chegados"; no entanto, no filme quase nenhum NYC aparece, todos chegaram em algum momento e muitos se vão, como Santiago, ao resolver seu conflito pessoal. Além do aeroporto funcionar como uma alegoria do estar e não estar desses trabalhadores à espera do avião, o aeroporto é um lugar-outro que não é a casa mas também não é o destino, é um caminho permanente, são pessoas que nem sequer têm a certeza de quando estarão em um determinado lugar, uma vez que nunca sabem quando o avião chega ou parte; o "ser migrante" tem permeado as subjetividades contemporâneas e se tornou uma identidade (seguimos Leonor Arfuch) (ESCOBAR, 2012, s/p).

desigualdades sociales y pone en evidencia que no se pasa de un tipo de economía y formas organizacionales de trabajo a otro, sino que conviven “tiempos mixtos” entre una economía de signos y de espacio en donde lo estético adquiere cada vez más valor de cambio, y otra que proviene de un modelo de acumulación anterior que se basa en el trabajo físico de cuerpos castigados y azotados por las inclemencias del tiempo y las malas condiciones de vida y laborales. (ESCOBAR, 2012, s/p)<sup>122</sup>

Além dos *rastros de realidades* já apontados na obra de Trapero, efetivam-se os ‘efeitos no real’: *Carancho* (2010), foi considerado responsável pela discussão de mudanças na legislação de seguros para acidentes automotivos no Congresso Argentino. Neste filme Martina Gusmán (produtora executiva e atriz – protagonista de *Leonera*) protagoniza a paramédica Luján, ao lado do ator Ricardo Darín, interpretando o advogado Héctor Sosa, cuja licença foi cassada e trabalha auxiliando vítimas de acidentes automotivos a requerer seus seguros. Com uma câmera que sempre acompanha suas personagens nos afazeres diários, atenta a gestos e reações, o universo é hostil, escuro, o mundo noturno pertence ao trânsito das personagens entre ruas e hospitais: “[...] en la escena final, sostiene la intensidad luego del accidente [...]. Y eso a la dirección de actores, realidad que Trapero maneja con habilidad y que incorpora a la narración con absoluta naturalidad. Los actores son los protagonistas, están allí y no hay dudas” (DAICICH, 2015, p. 118)<sup>123</sup>.

A atitude de Sosa, inicialmente heroica dando a entender que busca ajudar os familiares das vítimas de acidentes de trânsito, subverte-se, considerando que sonega parte das indenizações. Não obstante, Sosa seria uma vítima da exclusão social, personagem destinada ao fracasso atrelado a uma história de amor com

<sup>122</sup> Trad. nossa: Nascido e criado pode ser lido como um sintoma de como as condições do que chamamos de segundo estágio do neoliberalismo na Argentina são experimentadas e vividas. O contraste entre a primeira parte do filme e a segunda destaca a persistência de profundas desigualdades sociais e mostra que não há mudança de um tipo de economia e formas organizacionais de trabalho, mas que "tempos mistos" existem entre uma economia de signos e espaços onde a estética adquire mais e mais valor de troca, e outra que vem de um modelo de acumulação anterior que é baseado no trabalho físico de corpos castigados e atormentados por intempéries e más condições de vida e trabalho (ESCOBAR, 2012, s/p).

<sup>123</sup> Trad. nossa: [...] na cena final, sustenta-se a intensidade do acidente [...]. Tudo isso na direção dos atores, realidade que Trapero maneja com habilidade e que incorpora na narração com absoluta naturalidade. Os atores são os protagonistas, estão ali e não há dúvida (DAICICH, 2015, p. 118).

final infeliz (os desfechos trágicos, no mínimo com certo desencanto de mundo, são recorrentes nos filmes do *Nuevo Cine Argentino*). Para Daicich, trata-se de um filme “donde no hay respeto por el otro [...]. La preocupación social de Trapero vuelve a ponerse en escena, con el acerto en cada uno de los diálogos y en cada uno de los planos en que se muestra la vulnerabilidad frente al acecho del que rastrea en la carroña” (DAICICH, 2015, p. 152)<sup>124</sup>.

La Buenos Aires de Trapero es una ciudad donde accidentes de tráfico se han convertido en algo corriente y en un lucrativo negocio. Poco ha quedado de la Reina de la Plata de Gardel. La fotografía evita cuidadosamente cualquier referencia a monumentos históricos o parques e las escenas se pasan en pisos sofocantes, humildes, en calles abarrotadas de gente. Los involucrados son desempleados, médicos, conductores de ambulancia, jefes de policía. Simulaciones de accidentes hacen parte de esa rutina. De la misma manera, el proceso que hace con que negocios de seguro se conviertan en lucros mafiosos es bastante complejo, pero la película, aunque empiece justamente de datos de investigaciones e reportajes, no se ocupa de ellas. (LUSVARGHI, 2016, p. 779-780)<sup>125</sup>

De maneira mais eloquente no que se refere à temática da exclusão social, *Elefante blanco* (2013), também protagonizado por Darín e Gusmán, constrói uma narrativa sobre miséria. O filme segue a tradição de um *realismo social* – gênero descrito por Aguilar (2012), observando um cinema na Argentina que, a partir dos anos 2000, é motivado pelo uso de novas tecnologias, novos modos de captações que permitem as narrativas mover-se com maior facilidade pelo espaço urbano, adentrar e filmar com amplitude as diversidades territoriais: “a oposição entre visibilidade e ocultação se mantém durante muito tempo, a tal ponto que uma das favelas mais importantes em que transcorre *Elefante blanco* foi cercada

<sup>124</sup> Trad. nossa: “onde não há respeito pelo outro [...]. A preocupação social de Trapero retorna à cena, com o sucesso em cada um dos diálogos e em cada um dos planos em que a indiferença é mostrada diante a vulnerabilidade frente à perseguição da carniça” (DAICICH, 2015, p. 152).

<sup>125</sup> Trad. nossa: A Buenos Aires de Trapero é uma cidade onde os acidentes de trânsito se tornaram comuns e lucrativos. Pouco sobrou de la Reina de la Plata de Gardel. A fotografia evita cuidadosamente qualquer referência a monumentos históricos ou parques e as cenas se passam em ambientes sufocantes e humildes, em ruas abarrotadas de pessoas. Os envolvidos estão desempregados, médicos, motoristas de ambulância, chefes de polícia. Simulações de acidentes fazem parte dessa rotina. Da mesma forma, o processo que faz com que negócios de seguros se convertam em lucros mafiosos é bastante complexo, porém, o filme, embora parta justamente de dados de investigações e relatórios, não se ocupa deles (LUSVARGHI, 2016, p. 779-780).

por um muro durante a última ditadura militar e recebeu o nome que ainda hoje possui: Ciudad oculta” (AGUILAR, 2012, p. 11). As filmagens desses lugares marginalizados pelo poder público, re-apresentados no cinema, permitiram alguma visibilidade – manifestando-se como protesto ou somente em tom de espetáculo<sup>126</sup>. Na narrativa fílmica de *Elefante blanco* os sacerdotes Julián e Nicolás, na companhia da assistente social Luciana, trabalham entre a violência e a miséria, ajudando aos menos favorecidos, enquanto buscam recursos negados para a edificação de um hospital – um projeto original do ano de 1937, aprovado pelo Congresso Nacional, cuja construção foi interrompida por duas vezes: a primeira durante o Governo Perón e a segunda na Revolução de 1955.

Apesar de a ocultação da favela ser uma marca da cultura portenha, não é novidade que o cinema argentino se preocupe em dar visibilidade a esse caráter de antagonismo em relação ao imaginário urbano dominante; e mais, surge ao mesmo tempo em que o Estado, as ciências sociais e a literatura reconhece a favela como fenômeno urbano e lhe atribui uma fisionomia própria. Depois da queda do peronismo, na segunda metade da década de cinquenta, foram feitos os primeiros censos, foi criada a Comissão Nacional de Vivenda, surgiram os primeiros agrupamentos políticos e comunitários das favelas e foram estreados três longas-metragens como tema principal a vida nas comunidades. São eles: *El secuestrador* (1958) de Leopoldo Torre Nilsson, *El candidato* (1959) de Fernando Ayala e, acima de tudo, *Detrás de un largo muro* (1958) de Lucas Demare. (AGUILAR, 2012, p. 10)

A realização dos filmes de favelas tende a ser ainda impregnada pelo olhar da classe média, afinal, como bem já atentou Martel anteriormente neste capítulo, quem faz cinema quase sempre é – tende a ser – uma classe privilegiada, talvez uma parcela consciente e bem-intencionada, militante e idealista, porém, com o olhar forasteiro. Para Aguilar (2012, p. 13) à medida em que *Elefante blanco* tenta escapar dos estereótipos, eles multiplicam-se: “a favela como um labirinto sem saída, o padre como um personagem abnegado e moralmente sem reproches, o padre mais jovem como aquele que cai em pecado como o padre Amaro (ainda

<sup>126</sup> Sobre a espetacularização da favela Aguilar (2012, p. 11) levanta as seguintes questões: “Qual é o olhar que se constrói nesse cinema e como produz formas de subjetivação em relação às favelas e aos seus habitantes. Até que ponto as narrações sobre as favelas e os tipos que retrata não se transformam em estereótipos e como devemos abordar esses estereótipos que, na sociedade do espetáculo em que vivemos, disseminam-se e proliferam-se todos os dias”.

que com menos culpa), os garotos como zumbis drogados que jamais foram à escola”.

A única saída física e simbólica possível no labirinto que se efetiva no lugar da favela oculta (a expressão ‘oculta’ aqui como indício do ‘fingir não ver’ a desigualdade de uma realidade neoliberal pós-ditaduras) é o fortalecimento do sujeito político:

*Elefante blanco* sintetiza as duas linhas do cinema do passado na representação das favelas: enquanto o olhar modernizador se encontra na escolha do edifício que dá título ao filme (o edifício se remete ao fracasso da modernização, sublinha a presença das crianças, o clientelismo), a herança revolucionária está na recuperação do legado político da militância nas favelas (existe uma dimensão latino-americana – o filme começa no Equador –, os protagonistas são padres herdeiros da igreja terceiro-mundista, boa parte do filme gira ao redor das manifestações), mas agora lida a partir do cinema global da pobreza. Apesar de que o cinema global da pobreza tenda a sugerir que não há um externo da criminalidade (e penso basicamente em Cidade de Deus), *Elefante blanco* ensaia uma série de estratégias contra esse fundo para voltar a instalar a supremacia da política. Para um movimento de despolitização que consiste em apagar as referências mais concretas (a favela é uma combinação de outras várias, não existe menções dos partidos políticos nem das mães da Praça de Maio que trabalharam no edifício da Ciudad oculta, omite-se a filiação atual dos sacerdotes), corresponde outro de politização que se ancora no padre Carlos Mugica e nos padres de favela. Os vários tipos de personagens da favela vêm reforçar uma relação – a do cinema com a favela – que somente pode ser pensado a partir da transformação do outro em sujeito político. (AGUILAR, 2012, p. 16)

Saindo do cenário da favela e das representações estereotipadas da marginalidade ligada à pobreza e seus desdobramentos, encerrando a obra de Trapero até o dado momento, temos a classe média de *El clan* (2015) e *La quietud* (2018), películas já vistas neste capítulo, distintas, mas que por meio de alguns elementos narrativos conseguem construir um efeito espelho, em que a temática da ditadura é abordada em núcleos familiares.

Articulam-se assim, na obra de Trapero, reflexões concernentes aos modos de apreender realidades construídas/vivenciadas nos espaços físicos e sociais e submetidas/experimentadas no espaço do cinema. Daicich (2015, p. 270) destaca as produções de Trapero com enfoque na apresentação das personagens com vínculos afetivos familiares: “abuela, madre/padre, hijas/hijos. Estos entramados

familiares complejizan las historias y plantean la madurez estética y artística [...]”<sup>127</sup>. O autor ainda destaca que as lentes de Trapero capturam modalidades de intensidade, intimidade e localização – um filme policial como *El boanaerense* para Trapero não é apenas um filme policial, mas poderá ser visto como um filme sobre corrupção ou sobre as pequenas situações diárias que corrompem o sujeito – suas alegorias não se colocam demasiadamente explícitas, se quisermos encontrar uma interpretação para cada personagem ou situação nos será possível fazer, mas não há um manual para tal, cada um deverá articular seu olhar como queira: “lo interesante de Trapero es que le abre la posibilidad al público de darle sentido a la historia y no marca un mensaje cerrado como cineasta de lo que prende contar” (DAICICH, 2015, p. 320)<sup>128</sup>. A crítica cinematográfica, com importante protagonismo na esfera que diz respeito ao NCA, destacou Trapero como um fenômeno que com o tempo se instala como ‘marca’, ganhando cada vez mais espectadores nas salas de cinema. A expressão ‘um filme de Pablo Trapero’ acaba por sobrepor-se aos títulos das películas, por vezes, tornando-se suficiente para despertar o interesse do público.

---

<sup>127</sup> Trad. nossa: “avó, mãe/pai, filhas/filhos. Esses tecidos familiares tornam as histórias mais complexas e aumentam a maturidade estética e artística [...]”.

<sup>128</sup> Trad. nossa: “o interessante de Trapero é que abre a possibilidade de o público dar sentido a história e não impõe a mensagem que o cineasta pretende narrar” (DAICICH, 2015, p. 320).

**EDIFICAÇÕES E CONVÍVIOS FAMILIARES:  
PAISAGENS ANESTÉSICAS OU ESPAÇOS ESTÉSICOS?**

---

Pensamos em *laços de famílias* na mesma perspectiva de Ana Amado e Nora Domínguez (2004): definidos em sentidos conflitantes entre ligação/união e armadilha/fraude. Considerando que os enlaces que unem também separam, tornando a ligação familiar impeditiva para que alguém possa realizar certos intentos ou ações, os laços familiares funcionam como indicativos de significados, modos de vida e formas de convívios não-lineares, propiciando enlaces e separações; ataduras e cortes; identificações e diferenças – numa categoria que é discursiva, cultural, social e teórica. A partir desse aspecto os convívios familiares inicialmente *voluntários* (dados pelas redes de afetos) desdobram-se para o que denominaremos em nossa tese de *convívio familiar imposto* e de *convívio familiar abortado*, podendo ressignificar-se num movimento transitório e transversal, considerando, conforme Roland Barthes (1990, p. 132), a família como uma máquina de produção de afetos e de renovação histórica.

A força simbólica da família costuma estar atrelada às interpretações políticas, econômicas e culturais de uma sociedade, sendo suas *re-apresentações* estéticas indagações complexas nos campos da sociologia (pela perspectiva da instituição), da psicanálise (pela ótica da sexualidade, do complexo de Édipo – e não somente) e da antropologia (grosso modo, como organização de parentesco), possibilitando a compreensão das subjetividades e de seus efeitos nas interações coletivas (vice-versa). No campo estético, como já revelado nos discursos de Martel e de Trapero, a Argentina revela a família como potência significante de sua história social, psicanalítica e antropológica – para Amado e Domínguez (2004) desde os anos 70 parece existir, no cinema argentino, a ênfase na figura da família; autores atentam para a re-apresentação familiar argentina de século XXI – como nós ao olharmos para *La ciénaga* (2001) e *Leonera* (2008).

Josefina Ludmer observó que la organización familiar es la figura más frecuente en la cultura argentina de 2000, “una formación central que abarca todas las esferas”. La familia, para Ludmer, es también “forma o mecanismo” ficcional, que liga temporalidades y subjetividades en

formas biológicas, afectivas, legales, simbólicas, económicas y políticas. (AMADO, DOMÍNGUEZ, 2004, p. 16)<sup>129</sup>

Logo a tríade *pai – mãe – filho* da família nuclear se configura dentro de uma estrutura de *Estado – Família – Indivíduo*, sendo múltiplas as consequências e os modos de articulações entre o plano do privado e o plano do público – “imaginar una nación siempre implico imaginar un tipo de familia: ésta ofrecería, según aquellos que forjaban su diseño, la versión idealizada de una ficción de por sí utópica (AMADO, DOMÍNGUEZ, 2004, p. 20)<sup>130</sup>. Para as autoras supracitadas a família de uma Argentina atualizada pode se caracterizar pela fundação incompleta, imperfeita e excludente. A família argentina pós-golpe de 1976 sofre uma mutilação ditatorial, separando violentamente pais e filhos considerados contrários ao regime militar. María Moreno (1994, p. 125) observa a reiteração da morte de crianças na literatura de oitenta que anunciaría a falência de um ser nacional. Certamente, há uma tragédia política que envolve as casas familiares – as fatalidades sociais atravessam os convívios afetivos. Logo, podemos considerar que se diluem as fronteiras que alicerçam as estruturas públicas/intimas; estruturas políticas, por muito tempo sorrateiras, colocam em questão os convívios familiares silenciados para em seguida expor as dores e as feridas incuráveis – famílias de militares e famílias de militantes determinaram e construíram uma memória argentina, tiveram suas sentenças (algumas com e outras sem a segurança dos direitos humanos) e nunca mais seriam as mesmas.

Unos pocos pero significativos hechos permiten apreciar certa inflexión en las temáticas de la memoria a partir de la segunda mitad de la década de 1990. Fue el momento de las escasas pero impactantes primeras confesiones públicas de militares que participaron directamente en la represión; el momento en el que el general Martín Balza, entonces jefe del Estado Mayor del Ejército, reconoció públicamente los crímenes militares; el momento de la formación de la agrupación HIJOS. En ese

<sup>129</sup> Trad. nossa: Josefina Ludmer observou que a organização familiar é a figura mais frequente na cultura argentina de 2000, "uma formação central que abrange todas as esferas". A família, para Ludmer, é também uma "forma ou mecanismo" fictício que liga temporalidades e subjetividades em formas biológicas, afetivas, legais, simbólicas, econômicas e políticas (AMADO, DOMÍNGUEZ, 2004, p. 16).

<sup>130</sup> Trad. nossa: “imaginar uma nação sempre implicou imaginar um tipo de família: isso ofereceria, de acordo com aqueles que forjaram seu traçado, a versão idealizada de uma ficção utópica” (AMADO, DOMÍNGUEZ, 2004, p. 20).

marco se abrió un período de intensa circulación de relatos de militantes que hablaron – muchos por primera vez – de su militancia. Aunque sin abandonar totalmente los esfuerzos centrados en demostrar las atrocidades y los crímenes de la dictadura militar, los nuevos relatos de las memorias se deslizaron paulatinamente hacia un objeto antes obliterado: la militância. (OBERTI, 2004, p. 128)<sup>131</sup>

Os textos testemunhais, jornalísticos, literários, cinematográficos, historiográficos etc., estariam preocupados com esse lamentável episódio argentino e seus protagonistas – o *Estado* e a *Família* – personagens da história que estariam a reivindicar justiça (que sem dúvidas se fez relativa, seletiva e omissa). A partir da sociologia, pensando na Família como uma instituição que integra o Estado, Amado e Domínguez (2004) olham para o fato dessas duas organizações demonstrarem-se empenhadas em castigar as posições ditas desviantes, condenar as rebeldias e punir os considerados erros. Trata-se de uma estrutura que, advém do modelo de família nuclear, exigindo em sua organização a sujeição e a submissão dos membros que, assim, viveriam em constante ameaça fantasmal de violação e desobediência, sustentando um sentimento condenatório do *não poder fazer* e *não poder ser*.

(...) la transgresión, inseparable de toda norma, siempre amenaza e instala un régimen de sospecha sobre el modelo. Desconfianza que Lévi-Strauss formuló en sus propios términos, refiriéndose a la familia de la civilización moderna (basada en el matrimonio monógamo, en el establecimiento independiente de la pareja de recién casados, en la relación afectuosa entre padres e hijos), como el espacio que es “al mismo tiempo la condición y la negación de la sociedad”. De ahí que la sociedad, lejos de propornese reforzala o protegerla, la controla y niega su derecho a existir aisladamente (Lévi-Strauss, 1984). Dicho en otros términos, la sociedad y el estado modernos le hacen a la familia el cuento de la autonomía, mientras están listos para castigar sus errores. Es así como en épocas de violencia estatal, como la acontecida en la década del setenta en el Cono Sur Latinoamericano, la desconfianza se transforma en sospecha y en brutal persecución,

---

<sup>131</sup> Trad. nossa: Alguns poucos fatos, mas significativos, permitem apreciar certa inflexão nos temas da memória a partir da segunda metade da década de 1990. Foi o momento das escassas, porém chocantes primeiras confissões públicas dos militares que participaram diretamente da repressão; o momento em que o general Martín Balza, então chefe do Estado-Maior do Exército, reconheceu publicamente os crimes militares; o momento da formação do grupo HIJOS. Nesse contexto, abriu-se um período de intensa circulação de histórias de militantes que falavam – muitos pela primeira vez – de sua militância. Embora sem abandonar totalmente os esforços focados em demonstrar as atrocidades e os crimes da ditadura militar, os novos relatos das memórias gradualmente deslizaram para um objeto que havia sido obliterado: a militância (OBERTI, 2004, p. 128).

cuando los poderes, en nombre de un discurso familiarista cabalmente inscrito en la tradición, se dedican a confiscar la vida y los bienes, a eliminar, torturar y hacer desaparecer los cuerpos de sus miembros disidentes. (AMADO; DOMÍNGUEZ, 2004, p. 27-28)<sup>132</sup>

Se seremos “criados” (disciplinados) pelas normas familiares e estatais, Amado e Domínguez consideram o nosso duplo nascimento: o biológico e o institucional – em nossa concepção: *estar* no mundo (nascimento biológico) é *ser* no mundo (enquanto pertencimento social), assinalando-se primeiro pelo registro de uma certidão de nascimento, responsável pela nacionalidade instituída a nós, o que determinará nossas demandas com certa nação, nossos afetos, identificações e alteridades culturais, além de nossas delimitações em relação aos deslocamentos e apropriações territoriais – convaciona-se onde seremos “pertencentes” e onde seremos “estrangeiros”, podendo ocasionar a imersão do sujeito em crises existenciais. Se de fato há um nascimento que é biológico e outro que é institucional, será também necessário morrer duplamente – não apenas bastará chegar a finitude da vida, mas sim atestar o óbito perante o Estado. Nascer e Morrer, não serão atos legais se não legitimados pelas normas governamentais – assim, não somente os laços familiares deverão ser firmados, mas os laços institucionais vigentes (lembremos que durante as ditaduras muitos desapareceram, sem terem suas mortes atestadas, por sua vez, constituindo uma ruptura/uma ferida nesta ordem social do nascer e morrer).

O lugar instituído ao familiar será onde deverá conferir-se os primeiros vínculos afetivos: a família é responsável por desenvolver trabalhos emocionais,

<sup>132</sup> Trad. nossa: (...) a transgressão, inseparável de todas as normas, sempre ameaça e instala um regime de suspeita sobre o modelo. Desconfiança que Lévi-Strauss formulou em seus próprios termos, referindo-se à família da civilização moderna (baseada no casamento monogâmico, no estabelecimento independente do casal recém-casado, na relação afetuosa entre pais e filhos), como o espaço que é ‘ao mesmo tempo a condição e a negação da sociedade’. Assim, a sociedade, longe de propor reforçar ou protegê-la, a controla e nega seu direito de existir isoladamente (Lévi-Strauss, 1984). Em outras palavras, a sociedade e o Estado modernos fazem da família o conto da autonomia, enquanto estão prontos para punir seus erros. É assim que em tempos de violência estatal, como ocorreu nos anos 1970 no Cono Sul da América Latina, a desconfiança se transforma em suspeita e brutal perseguição, quando os poderes, em nome de um discurso familiar inscrito integralmente na tradição, se dedicam a confiscar a vida e a propriedade, eliminar, torturar e fazer desaparecer os corpos de seus membros dissidentes (AMADO; DOMÍNGUEZ, 2004, p. 27-28).

que poderão ‘resistir contra’ ou ‘reafirmar’ o silêncio e os mal-entendidos de memórias traumatizantes/traumatizadas que se confrontam ou se partem durante o tempo. Os convívios familiares irão abrigar as batalhas cotidianas e em certa medida construir a existência do indivíduo que pode ser fundada na automatização anestésica e/ou nas escapatórias, fraturas e estesias inerentes ao decorrer dos dias.

Los relaciones familiares son lugares donde, a través de acciones aparentemente banales, propias de la vida diaria, la transmisión de experiencias de una generación a otra encuentra canales privilegiados de expresión que parecen hacerla fluir con naturalidad, sin que haya necesidad de pensarla demasiado; hasta el momento en que algún acontecimiento la amenaza. Es sólo entonces cuando se percibe la necesidad de reconstituirla o afirmarla por medio de un trabajo. (OBERTI, 2004, p. 127)<sup>133</sup>

Alejandra Oberti (2004) observa como todos somos depositários e transmissores dos laços familiares. A sucessão de gerações vem supor a transmissão social, cultural, afetiva como trabalho manipulável e não como algo que acontece natural e espontaneamente. “Este proceso de transmisión y reconocimiento es parte de la construcción del lazo social, ya que garantiza la continuidad y asegura a cada generación un nexo con el pasado. En este sentido es um trabalho de identificación” (OBERTI, 2004, p. 129)<sup>134</sup>.

Assumindo, então, que o colocar-se no mundo e experienciá-lo tem origem na instituição família, e a partir de um convívio que não se sustenta apenas pelo carácter biológico, mas atrela-se a contingências sociais estabelecidas por um tecido de prescrições e hierarquias, assume-se que conviver em família é jogar com regras da vida em sociedade que, muito frequentemente, operam sistemas transversais de repressão e submissão:

<sup>133</sup> Trad. nossa: As relações familiares são lugares onde, por meio de ações aparentemente banais, típicas da vida cotidiana, a transmissão de experiências de uma geração para outra encontra canais privilegiados de expressão que parecem fazê-la fluir naturalmente, sem ter que pensar demais; até o momento em que um evento a ameaça. É só então quando se percebe a necessidade de reconstituí-la ou afirmá-la através de um trabalho (OBERTI, 2004, p. 127).

<sup>134</sup> Trad. nossa: “Esse processo de transmissão e reconhecimento faz parte da construção do vínculo social, pois garante a continuidade e assegura a cada geração um vínculo com o passado. Nesse sentido, é um trabalho de identificação” (OBERTI, 2004, p. 129).

A noção de família, por um lado, parece estar necessária e estreitamente associada a sentidos que não só contemplam, mas que priorizam e privilegiam uma orientação – repressiva e classificatória – de submissão, de modelagem e de contenção de elementos, quer se traduzam eles por pessoas, coisas ou o que for. Esses sentidos decorrem, como vimos, da própria etimologia do termo, que remete a escravos, servos, bens e propriedades. As pessoas e as coisas, nesse contexto, encontram-se justapostas, atadas na mesma clausura, como se tudo ali se organizasse, em princípio, sob a lógica paradoxal de uma certa “dinâmica paralisadora” que operasse mais ou menos assim: submissão a parâmetros especificamente estabelecidos, modelagem para o aperfeiçoamento de tal sujeição e contenção em posições e lugares determinados – para que seja garantida a preservação e a continuidade desse processo de dominação. (FISCHER, 2006, p. 22)

Nota-se, assim, que no cinema argentino, como instância reveladora de memórias pós-ditatoriais, a incidência de imagens atinentes a *convívios familiares*, em *ambientes domésticos*, inscritos, com recorrência, como lugares de clausura, não se constitui carente de sentido, pois a instituição familiar estrutura-se alicerçada por meio de sistemas que articulam reiterados processos de dominação que referenciam, justamente, imobilidades que tiveram lugar em uma Argentina subjugada e submissa a governos repressores.

Dada la experiencia propia de la Argentina con el asesinato de civiles bajo la dictadura, no sorprende que el cine argentino testimonie una caída similar de distinciones. Pero en el contexto aun más reciente de la crisis, la retirada del cine a esferas privadas adquiere otros posibles significados, muchos de los cuales se relacionan con poder del Estado sobre la vida biológica. [...] La crisis bancaria de 2001 en la Argentina demostró hasta qué punto lo que Arent llama “el gobierno de la casa”, los asuntos del hogar, se habían vuelto un asunto no sólo nacional sino global. Los hechos de los últimos años han puesto de manifiesto la incapacidad del Estado de proporcionar un espacio para la acción pública que no fuera totalmente absorbido por asuntos de la supervivencia. También han demostrado el fracaso del Estado en proteger a sus ciudadanos contra las consecuencias de la ruina económica. Justamente es el Estado el que había expuesto a los ciudadanos a estas consecuencias por medio de intrusiones previas en la esfera privada, tanto bajo el último régimen militar, con sus incursiones en su vida privada de los ciudadanos, como bajo el neoliberalismo de la década de los 90, con la venta de empresas nacionales y el abandono de políticas proteccionistas a favor del llamado “libre comercio”. (PAGE, 2007, p. 166)<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Trad. nossa: Dada a experiência da própria Argentina com o assassinato de civis sob a ditadura, não é de surpreender que o cinema argentino tenha testemunhado uma queda semelhante de distinções. Mas, no contexto ainda mais recente da crise, a retirada do cinema em esferas privadas adquire outros significados possíveis, muitos dos quais se relacionam com o poder do Estado sobre a vida biológica. [...] A crise bancária de 2001 na Argentina demonstrou

De tal maneira, os modos de convívios familiares, desconfigurando as expressivas fronteiras íntimas e políticas, já dissemos, constituem o lugar da casa como ambiente paradoxal em cujos cômodos irmanam-se o acolhimento e a dominação e germinam ambiguidades de proteção/vigilância e consequentes redes de ordenação hierárquico-repressora:

[...] a palavra *casa*, outro exemplo de termo que frequentemente surge no interior das definições de família, e cuja noção (assim como a de *escravo* e de *servo*) já está embutida na etimologia do termo família, carrega fortes conotações de abrigo e proteção. Casa é lar. Juridicamente, em princípio, a intimidade doméstica é inviolável; *doméstico* vem do termo latino *domus* (casa), que por sua vez está ligado a *dominus*, quer dizer *senhor*, *chefe*, *soberano*, *proprietário*: quem está no interior da casa, portanto, ou é senhor ou está sob o domínio de um senhor (é, mais ou menos, algo assim como um de seus pertences) – e não se invade impunemente um sítio que tem dono instituído. (FISCHER, 2006, p. 23)

Logo, podemos considerar que o ambiente da morada, exibido na tela cinematográfica, pode ser analisado como lugar que insere sujeitos (personagens e espectadores) no processo das experiências familiares, constituídas no *espaço da casa* por meio dos movimentos afetivos e sensíveis do cotidiano – concernentes à *estesia* – ou em *paisagens domésticas* por intermédio da carente imobilidade dos corpos e dos laços afetivos – aproximando-se da automatização opressiva do cotidiano: a *anesthesia*<sup>136</sup>.

Para Gaston Bachelard (1989, p. 197) “encolher pertence à fenomenologia do verbo habitar. Só mora com intensidade aquele que já soube encolher-se”. Nessa concepção, o sujeito tende a buscar seu o canto no mundo: encolhido,

até que ponto o que Arent chama de “o governo da casa”, os assuntos domésticos, tornaram-se um assunto não apenas nacional, mas global. Os acontecimentos dos últimos anos revelaram a incapacidade do Estado de proporcionar espaço para ações públicas que não foram totalmente absorvidas por assuntos de sobrevivência. Eles também demonstraram o fracasso do Estado em proteger seus cidadãos contra as consequências da ruína econômica. É precisamente o Estado que expôs os cidadãos a essas consequências por meio de intrusões anteriores na esfera privada, tanto sob o regime militar anterior, com suas incursões em suas vidas privadas, quanto sob o neoliberalismo da década de 1990, com a venda de empresas nacionais e o abandono de políticas protecionistas em favor do chamado “livre comércio” (PAGE, 2007, p. 166).

<sup>136</sup> Algirdas J. Greimas (2002, p. 80) revela que “todo impulso em direção à estesia está ameaçado de uma recaída na anestesia” em um processo de automatização.

sente-se em casa, encontra o seu lugar, compreendendo o próprio mundo dentro de si mesmo. Ou seja, o canto no mundo está dentro do sujeito arredondado em si: concentrar-se em si é compreender o mundo e apropriar-se dele estética e esteticamente. Martin Heidegger (1979), por sua vez, no que se refere ao *ser* e *estar* no mundo, discorre sobre uma subjetividade afetada pelo sensível, em que pensar significa uma multiplicidade de representações em um “conhecer o mundo” e “possuir o mundo”. A palavra “ser” – originária de *sedere*, estar sentado – implica a noção de residência, o lugar onde se demora o habitar:

Na língua espanhola a palavra que expressa o ser é: *ser*. Ela se deriva de *sedere*, estar sentado. Nós falamos de “residência”. Assim se denomina o lugar onde se demora o habitar. Demorar-se é estar presente junto a... (...) Seria, porém, insensato pensar que a questão do ser poderia ser formulada através de uma análise de significações de palavras. Entretanto, a escuta do dizer da linguagem pode dar-nos, tomadas as precauções necessárias e quando atentos ao contexto do dizer, acenos que apontam para a tarefa do pensamento. (HEIDEGGER, 1979, p. 450)

Se para ambos, Bachelard e Heidegger, o habitar é da na ordem do encolher-se e demorar-se, para Milton Santos a apropriação das *paisagens* dá-se por intermédio do movimento interativo. Neste caso, o *espaço* da casa seria determinado como um conjunto articulado de coisas e seres que se relacionam ao ver, perceber e habitar experiências sensíveis: “O espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima, ou seja, a sociedade em movimento” (SANTOS, 1988, p. 26). Santos entende que “a sociedade seria o ser, e o espaço seria a existência” (1988, p. 27), o que remete ao conceito de habitar de Heidegger sobre *estar* em um mundo e *ser* esse mundo, conhecendo e possuindo o lugar que se revela entre as mediações sensíveis das relações, que são de ordem afetiva e comunicacional – ou seja, nos aproximamos, aqui, do conceito de *a-subjetivação*<sup>137</sup> (QUÉRÉ, 2010) do espaço.

---

<sup>137</sup> Ao trazer o termo *a-subjetivo*, Louis Quéré (2010), observa a experiência como impessoal e objetiva, sendo que a personalização e subjetivação, então, se fazem possíveis por intermédio da

Considerando, então, que o termo *casa* pode adquirir sentido controverso e atrelar-se ao que chamaremos de *paisagens de convívios anestésicos* ou *espaços de convívios estésicos*, arriscaremos caracterizar os ambientes de morada de acordo com a seguinte classificação: 1) *áreas de convívios voluntários*, geralmente constituídas em lugar tradicionalmente reconhecido como casa-lar; 2) *áreas de convívios impostos*, por exemplo, as convivências em prisões ou similares – que podem ser físicas (nas casas de detenção, em que o sujeito é condenado legalmente a permanecer enclausurado) ou emocionais (em que o sujeito é aprisionado por redes de parentescos em lares reconhecidos como convencionais); 3) *áreas de convívios abortados*, em que o sujeito é retirado do lugar que considera como lar, para criar novas redes de afetos – ou não –, refúgios e asilos (podendo construir uma nova casa, por exemplo, por intermédio dos movimentos migratórios). Ainda, é importante ressaltar que a constituição em *paisagem* ou em *espaço* dessas *áreas de convívios* (delimitadas por linhas tênues e eventualmente transitórias), dar-se-á implicada à apropriação ou não das experiências vivenciadas e implicadas em movimentos sociais-afetivos.

Os períodos ditoriais e suas políticas consequentes, como a neoliberal na Argentina, afetam a constituição do ambiente doméstico (em áreas de convívios voluntários, impostos e/ou abortados) afirmindo-se como reiteração dos sentimentos que são mutilados/castrados ou cultivados/consolidados em momentos de crises, inscrevendo-se em *paisagens de convívios anestésicos* ou subvertendo o sistema opressor incitando a construção de escapatórias (rupturas, revoltas e fugas) na superação das *paisagens* em *espaços de convívios estésicos*. Sandra Fischer (2006, p. 45) salienta que o cinema espanhol “em diversos momentos configura-se como significativamente representativo de temáticas de ordem política e familiar”, trazendo na filmografia de diretores como, entre outros, Luis Buñuel, Carlos Saura, Pedro Almodóvar, cada qual ao seu modo, peculiaridades relativas tanto aos quarenta anos em que o povo viveu sob o jugo da ditadura quanto aquelas concernentes às instabilidades (avanços e recuos) dos

---

apropriação, ou seja, a experiência só se faz pessoal por uma interpretação, contextualizada nas interações sociais.

períodos de abertura e consolidação democrática. Se os períodos conduzidos por governos autoritários são conturbados e “os textos familiares hipertrofiados [...], com seus cuidadosos sistemas de controle calcados em hierarquias, interdições e sanções”, a abertura também não se faz harmoniosa: “revela-se como um ambiente inquietante – ou mesmo assustador –, justamente pelo vazio inicialmente provocado pela ausência de padrões e parâmetros explícita e inequivocavelmente definidos” (FISCHER, 2006, p. 44).

Esse atrelamento a vivências ditatoriais e suas consequências, evidente na filmografia dos dois países, Argentina e Espanha, inscreve-se no campo do sintoma constituído pelo cinema nos convívios familiares enquadrados em seus respectivos cenários domésticos, e nos instiga a refletir a respeito das imagens da casa. Para Bachelard (1989), a casa é lugar de proteção, onde o ser arredondado em si mesmo encontra o abrigo nesse canto do mundo:

A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser "atirado ao mundo", como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que esse fato é um valor, um grande valor ao qual voltamos em nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa. (BACHELARD, 1989, p. 201)

Não obstante, Fischer (2006, p. 120) observa que a casa da personagem Ana, na Espanha oprimida de *Cría cuervos* (Carlos Saura; 1976), definitivamente não reflete a casa-mãe descrita por Bachelard, mas sim uma *casa-cárcere*, a “casa-calabouço [...] que muito mais se presta a aprisioná-la insidiosamente do que a propriamente acolhe-la com benevolência”. Consideramos que podemos acompanhar a perspectiva de Fischer ao adentrarmos os cômodos domésticos que nos revelam as imagens de *La ciénaga*: corpo ativo de paredes acinzentadas que imobilizam corpos inertes de personagens emaranhadas em rotinas de tédio e encerramentos. Em ambos os filmes de Saura e de Martel, é essa a casa que impera e modula a ação, impondo convivências familiares estéreis, incapazes de

consolidar ou manifestar laços afetivos possíveis de oportunizar sociabilidades comprometidas com movimentos estésicos.

Este universo da casa e da dimensão familiar é frequentemente abordado no cinema melodramático, como o de Almodóvar, que ao lado de Saura integra o recorte do *corpus* selecionado por Fischer em sua tese de doutoramento. Já neste *Nuevo Cine Argentino* que estamos focalizando o presente estudo, a partir dos anos 2000 parece-nos existir uma *consciência melodramática* (por vezes, tornando-se *anti-melodramática*) nos modos de narrar convívios familiares:

Desde el punto de vista de la visión de la familia, es sugerente la comparación con películas autoristas «para festivales» que, como *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) y *La Rabia* (Albertina Carri, 2008), reanudan con el universo doméstico e insisten en el papel de víctima de los niños pero donde «lo melodramático» es sustituido por una imaginación radicalmente diferente, cercana a la tragedia. En las películas permeables al melodrama y a sus efectos, el conflicto familiar o la falta de familia suelen surgir por motivos externos, referidos a la historia colectiva, mientras que en las de Martel y Carri, antimelodramáticas, el conflicto es interno a la unidad familiar o, si su causa es exterior, permanece invisible y solo se nos muestran sus consecuencias. Es como si, en estas últimas obras, el rechazo del melodrama conllevara una represión de la dimensión colectiva propia de este género y produjera un retorno a la tragedia – en la cual el conflicto ya no opone la unidad familiar y la sociedad (dictatorial), sino que es inherente, consustancial a la primera, necesario, fatal. Este retorno implica un movimiento contrario al que Brooks identificó en el surgimiento histórico del melodrama: si este se concibió como «una respuesta a la pérdida de la visión trágica» (1976: 15), *La ciénaga* y *La Rabia* reactivan inversamente una forma de tragedia desacralizada, naturalizada, melancólica. (DUFAYS, 2013, s/p)<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> Trad. nossa: Do ponto de vista da família, sugere-se a comparação com filmes oficiais «para festivais», que, como *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) e *La Rabia* (Albertina Carri, 2008), retomam com o universo doméstico e insistem no papel de vítima de crianças, mas onde «o melodramático» é substituído por uma imaginação radicalmente diferente, próxima da tragédia. Nos filmes permeáveis ao melodrama e seus efeitos, os conflitos familiares ou a falta de família geralmente surgem por razões externas, referentes à história coletiva, enquanto nos filmes de Martel e Carri, anti-melodramáticos, o conflito é interno à unidade familiar ou se sua causa é externa, permanece invisível e apenas suas consequências são mostradas. É como se, nesses últimos trabalhos, a rejeição do melodrama implique uma repressão à dimensão coletiva desse gênero e produza um retorno à tragédia – na qual o conflito não se opõe mais à unidade familiar e à sociedade (ditatorial), mas é inherente, consubstancial ao primeiro, necessário, fatal. Esse retorno implica um movimento contrário ao que Brooks identificou no surgimento histórico do melodrama: se este se concebeu como «uma resposta à perda da visão trágica» (1976: 15), *La Ciénaga* e *La Rabia* revertem uma forma de tragédia dessacralizada, naturalizada, melancólica.

Por sua vez, no lugar do presídio de *Leonera*, algo de melodramático se dá a ver na relação familiar de Julia com o filho Tomás, ambos aprisionados pelo sistema carcerário:

[...] la inflexión más importante que se produce en el cine argentino y latinoamericano, sin duda, es su tendencia a usar el melodrama para acercarse a la vida de los presos. Es que la narración melodramática resuelve imaginariamente la contradicción entre condena y atracción moral que suscita el delito en las sociedades latinoamericanas. Como señaló Carlos Monsiváis, el melodrama funciona como un caballo de Troya en la moral cotidiana: «por un lado defiende al honor, a la pureza, a la obediencia del patriarcado; por otro, exalta las formas rechazadas verbalmente». Al evidenciar la pérdida de los valores religiosos y familiares, el melodrama se ve obligado a representar las grandes amenazas que se ciernen sobre este orden y que son tan condenables como seductoras y atrapantes (sobre todo cuando se trata de las irresistibles mujeres que encarnan el mal) (AGUILAR, 2007, p. 165).<sup>139</sup>

Conforme descreve Sophie Dufays (2013), o melodrama pode dar a ver o impacto de uma mudança social, citando como exemplo a ditadura, o desaparecimento e ausência de pai na vida privada de uma criança, diluindo-se a família nuclear<sup>140</sup>.

En esta perspectiva, se puede sostener que las obras consideradas intentan erigirse en actos rituales de un duelo colectivo, duelo de las antiguas relaciones familiares, sociales, simbólicas, pero también cinematográficas, pues en estos filmes el melodrama familiar (remitido a la época de oro del cine clásico) ya no es el modelo genérico dominante sino que sirve otras exigencias narrativas y dramáticas. (DUFAYS, 2013, s/p)<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> Trad. nossa: [...] a inflexão mais importante que ocorre no cinema argentino e latino-americano é, sem dúvida, a tendência de usar o melodrama para aproximar a vida dos presos. A narrativa melodramática resolve imaginar a contradição entre condenação e atração moral que desperta o crime nas sociedades latino-americanas. Como Carlos Monsiváis apontou, o melodrama funciona como um cavalo de Tróia na moral cotidiana: «por um lado, defende a honra, a pureza e a obediência do patriarcado; por outro, exalta formas verbalmente rejeitadas ». Ao evidenciar a perda de valores religiosos e familiares, o melodrama é forçado a representar as grandes ameaças que pairam sobre essa ordem e que são tão condenáveis quanto sedutoras e atraentes (especialmente quando se trata de mulheres irresistíveis que encarnam o mal).

<sup>140</sup> Em *Leonera* a ausência da figura paterna é reiterada: Julia é órfã de pai, assim como seu filho Tomás, que ao carregar o nome do avô, revela certo zelo da mãe pela memória (afetiva) familiar.

<sup>141</sup> Trad. nossa: Nesta perspectiva, pode-se argumentar que as obras consideradas tentam ser erigidas em rituais de um duelo coletivo, duelo da antiga família, relações sociais, simbólicas, mas também cinematográficas, pois nesses filmes o melodrama familiar (referido à idade de ouro cinema clássico) não é mais o modelo genérico dominante, mas serve a outras demandas narrativas e dramáticas.

Como vimos, em 2015, ao lançar *El clan*, Pablo Trapero afirmou que “todos entendem as questões de família, de pais e filhos. Não importa de que país você é, o vínculo familiar é algo que todos nós temos”. O diretor coreano Bong Joon Ho em seu filme *Parasita*<sup>142</sup>, lançado em 2019, coincidentemente, iria ao encontro das palavras de Trapero: “Ele é muito coreano, mas fala de família, coisa que todo mundo tem, então todos me entenderão”. Partindo do pressuposto que todos já experienciamos, pela presença ou pela ausência, os efeitos dos convívios em família e, portanto, conhecemos tais alegrias e agruras aquém e além da tela do cinema, filmar o ambiente da casa e trabalhar as questões familiares são aspectos que convencionalmente tendem a pertencer ao melodrama e parecem contagiar um cinema autoral que busca colocar em questão algumas politicidades do cotidiano e atingir um público amplamente diverso por meio do reconhecimento e da identificação.

Assim, olhando para um cinema ‘familiar’, nesta tese propomos identificar/estranhar<sup>143</sup> e analisar a incidência do que chamaremos de *convívios familiares voluntários, impostos e abortados* que têm lugar em *paisagens anestésicas* ou em *espaços estésicos* tal como acontecem nos enquadramentos fílmicos, respectivamente de Martel e de Trapero, observando minuciosamente como se reitera a *casa-calabouço* como *paisagem anestésica* em *La ciénaga* (por vezes, aproximando, comparativamente, ao filme espanhol *Cría cuervos*), contrapondo-se ao lugar de morada no filme *Leonera* que subversivamente se constitui no *espaço estésico* delineando-se na *casa-concha*: berço que protege as experiências sensíveis para então atirá-las (inseri-las) no mundo de complexas possibilidades de encontros e apropriações de lugares físicos e simbólicos.

---

<sup>142</sup> Toda a família de Ki-taek está desempregada, vivendo no espaço de um porão. Uma obra do acaso faz com que o filho comece a dar aulas de inglês a uma garota de família rica. Fascinados com a vida luxuosa destas pessoas, pai, mãe, filha e filho constroem um plano para que todos trabalhem na casa, infiltrando-se um a um numa luxuosa casa que também esconde um porão.

<sup>143</sup> Aqui nos referimos à noção de estranhamento nos termos de Sigmund Freud: *o unheimlich (o estranho)* é entendido como “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho (...)", proveniente de “algo familiar que foi reprimido”. (FREUD, 1996, p. 238)

### 3.1 MODOS DE VIDA – FORMAS DE APROPRIAÇÕES FÍSICAS E SIMBÓLICAS/AFETIVAS

O filme *La ciénaga* (Martel, 2001)<sup>144</sup> apresenta uma série de cenas permeadas por acidentes domésticos que se passam em uma propriedade rural de classe média. O sítio La Mandrágora abriga uma família – desocupada e sufocada pelo calor – que se amontoa em torno de uma piscina inóspita ou sobre camas acolchoadas. Tudo é prenúncio. Naquele lugar parece acontecer um intervalo no tempo, uma contaminação de tédio que se adensa e que só poderá terminar em tragédia. Não se espera um final feliz: permanece-se em hiato, existe-se em suspensão.

*Leonera* (Trapero, 2008)<sup>145</sup>, filme dedicado “a las chicas de Hornos y Magdalena” e “a los muchachos de Gorina y Olmos”, acompanha a história de Julia, uma mulher jovem que divide o espaço doméstico com dois homens, Nahuel e Ramiro<sup>146</sup>. Após uma noite em que tiveram lugar violências extremas, os corpos dos homens machucados estão estendidos no chão da casa, um deles sem vida. Vítima de uma espécie de amnésia traumática, a protagonista acaba sendo condenada pelo assassinato do companheiro – sem recordar nada do que se passara<sup>147</sup>, impossibilitada de se defender, a sentença é determinada pelo

<sup>144</sup> O filme de Lucrecia Martel recebeu oito indicações e dezenove prêmios; entre eles estão os prêmios da Associação Argentina de Críticos de Cinema, Festival Internacional de Berlin, Festival Internacional de Chicago, Prêmios Clarín, Festival de Havana, MTV Movie Awards, Festival de Cinema SESC, Festival de Sundance, Festival Internacional de Cinema do Uruguai e Associação Uruguaia de Críticos de Cinema.

<sup>145</sup> Pablo Trapero teve seu filme agraciado com 21 indicações e 15 prêmios, entre eles as premiações da Associação Argentina de Críticos de Cinema, Academia de Artes e Ciências Cinematográficas da Argentina, Prêmios Ariel, Festival de Cannes, Prêmios Clarín Festival de Havana, Festival da América Latina de Lima e Festival Internacional de Cinema Gay e Lésbico de Torino.

<sup>146</sup> Ao ser indagada por seu advogado a respeito da relação que mantinha com os companheiros de morada, Julia fornece-lhe a seguinte resposta: “o primeiro era meu namorado e o outro era o amante dele”.

<sup>147</sup> O depoimento que o advogado escreve para Julia apresentar diz o seguinte: “Moro no apartamento de minha família. Minha mãe mora na França há 13 anos. Morei sozinha por quatro anos. Conheci Nahuel e começamos a sair. Ele me pediu para ficar uns dias em casa. Seria por algumas semanas, mas acabou morando comigo. Algum tempo depois trouxe um amigo seu, Ramiro, para viver conosco. Aos poucos começaram a me desalojar. Eu os sustentava. Eu me sentia uma estranha na minha própria casa, mas tentava evitar problemas e viver o melhor possível. Um dia, encontrei os dois em minha cama, mas nunca foram embora. Isso foi há dois

depoimento do homem sobrevivente<sup>148</sup>. Aguardando o julgamento, Julia vive na penitenciária feminina acompanhada do filho Tomás, encarcerada em uma ala de celas nas quais permite-se que as mães permaneçam com os filhos pequenos até que completem quatro anos de idade<sup>149</sup>.

Em *La ciénaga* e em *Leonera*, identificaremos, por intermédio da composição visual configurada na tela do cinema, formas e modos de apropriações no lugar de morada: os convívios familiares, aparentemente, voluntários de *La ciénaga* delineando a imobilidade afetiva de corpos que vegetam no ambiente doméstico automatizados pela “dinâmica paralisadora” (FISCHER, 2006) de uma paisagem anestésica; e as relações familiares de *Leonera*, configurando na área de convívio imposto da casa de detenção a emergência de uma mobilidade (construída física e simbolicamente) que proporciona e faculta o habitar nas brechas afetivas, ressignificando o ambiente carcerário em espaço estésico de acolhimento e compartilhamento de experiências dadas no empenho e na recuperação de convívios ora limitados-dificultados, ora abortados.

A incidência preponderante da casa, da domesticidade, é praticamente uma unanimidade quando o foco recai sobre a cotidianidade – mais ainda, naturalmente, quando se trata do cotidiano familiar. São relativamente raras as produções cinematográficas que abordam, por exemplo, a rotina que se desenrola em escolas ou em hospitais, em empresas, em órgãos públicos, ou mesmo em mosteiros, asilos e orfanatos, e o transcorrer do dia a dia das pessoas nos interiores desses espaços. Ocasionalmente, a rotina das prisões é enfocada, em seus matizes de privações, violência e promiscuidade, ou a de hotéis e

---

anos. Foi onde tudo começou. Naquela noite, cheguei em casa e eles estavam discutindo em meu quarto. Eu ouvi a briga. Depois Ramiro apareceu, estava com o rosto espancado. Ele foi para a cozinha, pegou uma faca e voltou. Depois apareceu Nahuel. Acho que foi ele que me bateu. A faca estava no chão. Havia muito sangue. Eu peguei a faca e não me lembro mais”.

<sup>148</sup> Por meio do advogado, Julia tem acesso ao depoimento de Ramiro: “Não dei atenção a eles, continuei preparando algo para comer. Ouvi Nahuel gritar, fui correndo para o quarto e o vi ferido. Ele estava cheio de sangue e Julia com a faca na mão. Ela me viu e me atacou com a faca enfiando-a em meu braço. Eu a tirei de cima de mim, corri para a sala e ela me atacou por trás”. Mais tarde, quando Julia visita-o na penitenciária (Unidade 1 - Olmos) questiona seu depoimento. Ramiro então responde: “Julia, eu tenho de me ajudar. Não a você. Preciso sair daqui. Julia, não me lembro do que aconteceu. Você se lembra?”.

<sup>149</sup> Quando Julia visita Ramiro na penitenciária masculina é questionada sobre o filho. Ramiro pergunta-lhe se ela tem certeza de que a criança seria de Nahuel, e como saberia disso. Posto que Julia desconversa, esquivando-se, pode-se inferir que Ramiro não era somente amante de Nahuel como anteriormente apontado por Julia.

estabelecimentos similares, em seus eventuais desdobramentos e manifestações de glamour (luxo e distinção, por exemplo) ou, ao contrário, de não-glamour (como o acanhamento e sordidez de pensões e cortiços); ainda assim, no entanto, a ênfase tende a recair em um ou mais aposentos e em seus hóspedes ocupantes; ou, no caso das casas de detenção, em uma determinada cela, em um quarto específico, quando se trata das casas de saúde – ou seja: em algo que se aproxima daquilo que se pode entender como a casa do todo dia de cada um. Mesmo quando é de personagens urbanas em situação de rua que se trata, abrigos, mocós e muquifos (fragmentos, “paródias” de casas) têm presença garantida. É predominantemente no teatro da casa – ou daquilo que se presta como tal – que se sucede na cena cotidiana tanto boa parte dos atos banais e comuns à maioria das pessoas (higiene, alimentação, algum trabalho e algum lazer, descanso, sono, etc.) quanto considerável proporção das experiências afetivo-emocionais por elas vivenciadas. (FISCHER, 2009, p. 30-31)

O *Nuevo Cine Argentino* constrói uma estética do cotidiano familiar, seja no lugar da ‘casa tradicional’ em *La ciénaga*; na rotina prisional vivida pelas detentas em *Leonera* ou pelos policiais em *El bonaerense*; no cotidiano do hotel de *La niña santa*; e nas ruas de *Pizza, birra, faso*. Todas as personagens transitam nesses filmes por lugares que lhe proporcionam ‘experiências afetivo-emocionais’ próprias da domesticidade cotidiana; diferenciam-se as apropriações estésicas ou anestésicas, as configurações como *espaços* de casas-conchas ou *paisagens* de casas-calabouços.

### 3.1.1 *La ciénaga*: o arrastar dos dias

*La ciénaga* é filmado em Salta, interior da Argentina, cidade natal de Martel, com foco especificamente na casa ficcional dos proprietários do sítio *La Mandrágora*. A sinopse oficial, disponível no *site* da produtora *Lila Stantic*, apresenta o seguinte texto:

Febrero en el noroeste argentino. Sol que parte la tierra y lluvias tropicales.  
 En el monte algunas tierras de anegan.  
 Esas ciénagas son trampas mortales para los animales de huella profunda.  
 En cambio, son hervideros de alimañas felices. Esta historia no trata de ciénaga, sino de la ciudad de La ciénaga y alredores.  
 A 90 km está el pueblo "Rey Muerto" y cerca de ahí la finca "La Mandrágora".

La mandrágora es una planta que se utilizó como sedante, antes del éter y la morfina, cuando era necesario que una persona soporte algo doloroso como una amputación.

En esta historia es el nombre de una finca donde se cosechan pimientos rojos, y donde pasa el verano Mecha, una mujer cincuentona que tiene cuatro hijos y un marido que se tine el pelo.

Pero esto es algo para olvidar rápido con un par de tragos. Aunque como dice, Tali, el alcohol entra por una puerta y no se va por la otra. Tali es prima de Mecha.

También tiene cuatro hijos, un marido amante de la casa, la caza, y los hijos.

Vive en "la ciénaga", en una casa sin pileta. Dos accidentes reunirán estas dos familias en el campo, donde tratarán de sobrevivir a un verano del demônio. (LILASTANTIC PRODUCCIONES, 2001)<sup>150</sup>

A síntese do filme *La ciénaga* atenta para a planta “la mandrágora”, referenciada nos escritos bíblicos e na obra shakespeariana *Romeu e Julieta* – o vegetal, com fins medicinais, por vezes, é utilizado como alucinógeno, analgésico, narcótico, sedativo, purgante e afrodisíaco, podendo causar sonolência, alucinações e delírios. O sítio homônimo ocupado pela família de Mecha revela o estado anestésico a que estão submetidos os habitantes da casa, cuja mobilidade é abortada pela gravidade que insiste em horizontalizar os corpos, seja em razão de acidentes sofridos ou devido ao cansaço, amontoados e machucados nas limitações impostas pelo convívio familiar. Assim, o filme trabalhará com as implosões dos corpos. Quando as personagens tentam mover-se são logo impedidas por situações que as colocam deitadas, seja em seus quartos ou ao redor da piscina. Oubinã (2007, p. 40) cita entrevista cedida por Lucrecia Martel em que a diretora revela o interesse em nomear o sítio de “La mandrágora”: “Quería que el filme oscilara entre esos dos polos: el

<sup>150</sup> Trad. nossa: Fevereiro no noroeste da Argentina. O sol dividindo a terra e as chuvas tropicais. Na montanha algumas terras alagadas. Esses pântanos são armadilhas mortais para animais de passos profundos. Esta história não é sobre o pântano, mas sobre a cidade de La Ciénaga e arredores. Há 90 km está o povoado "Rey Muerto" e perto de lá a fazenda "La Mandrágora". A mandrágora é uma planta usada como sedativo, antes do éter e da morfina, quando era necessário que uma pessoa suportasse algo doloroso como uma amputação. Nesta história, é o nome de uma fazenda onde se cultivam pimentões vermelhos, e onde Mecha passa o verão, uma mulher cincuentona que tem quatro filhos e um marido que só penteia o cabelo. Mas isso é algo para esquecer rapidamente com um par de bebidas. Como diz, Tali, o álcool entra por uma porta e não sai pela outra. Tali é prima de Mecha. Ela também tem quatro filhos, um marido que ama a casa, a caça e as crianças. Vive em "La ciénaga", em uma casa sem piscina. Dois acidentes vão reunir essas duas famílias no campo, onde vão tentar sobreviver a um verão infernal (LILASTANTIC PRODUCCIONES, 2001).

adormecimento y la voluptuosidad. Ése es, quizás, el drama más profundo del filme.”<sup>151</sup>.

Entre o adormecimento e a voluptuosidade, a película está envolta em permanente atmosfera de tragédia iminente: o desconforto inerente à aridez do cotidiano, os entraves da convivência e a opressão dos liames familiares são potencializados, até o limite, por incidentes ou pequenos acidentes que externalizam as feridas de uma convivência apenas aparentemente voluntária, mas de fato imposta pelos laços de família. Pessoas que vivem juntas por costume, ‘por não perceberem o que está acontecendo’ – mecanismo de defesa, “*do fingir não ver*”, comumente adotado pela população durante os governos opressores, conforme aponta a diretora Lucrecia Martel (2015)<sup>152</sup>. Oprimidas, arrastam-se na ambiguidade do ambiente da casa – lugar de ‘acolhimento e claustro’ que, na ausência relacional-afetiva, torna-se *paisagem anestésica*. Imersas no caldo daquilo que consideramos como ‘automatização anestésica do cotidiano’, as personagens são figuras que pouco ou quase nada se movimentam, que apesar de não mencionar nenhuma relação explícita com o contexto político do país, por meio de um mecanismo sensorial deixam na tela do cinema restos e rastros de um neoliberalismo pós-ditatorial.

La falta de referencialidad política no quiere decir que *La ciénaga* no responda al silencio y trauma del “golpe”. El silencio en el que la posdictadura ha inmerso a la sociedad está siendo roto con el nuevo cine argentino, de otra manera la melancolia por el pasado y el temor ante el futuro sumirían las respuestas estéticas en un silencio que las harían cómplices de los dictadores. La sofisticación del nuevo cine argentino radica em su búsqueda de nuevas expresiones, de linguajes poco convencionales que lo instalan en el presente sin mediaciones simbólicas ni grandes ni costosos artifícios técnicos. Gundermann sostiene que el nuevo cine es “una categoría abierta, ya que há sido usada para describir películas de estéticas muy divergentes que cuestionan la oposición”; y Jameson (1986) observa que “los textos del Tercer Mundo, aun los que parecen ser privados e imbuídos de una dinâmica libidinal apropiada, necesariamente proyectan una dimensión política que tiene la forma de alegoria nacional”. Finalmente, Lucrecia Martel asevera que “una película es una

---

<sup>151</sup> Trad. Nossa: “Queria que o filme oscilasse entre os dois polos: o adormecimento e a voluptuosidade. Isto é, talvez, o drama mais profundo do filme”.

<sup>152</sup> Entrevista disponibilizada na plataforma YouTube:  
<https://www.youtube.com/watch?v=EkLOf4HicZ8>.

herramienta política, y para mí una herramienta política es también una herramienta filosófica". (VARAS; DASH, 2007, p. 204)<sup>153</sup>

O trauma do golpe em *La ciénaga* adquire visibilidade por meio da incomunicabilidade que constrói um ambiente enfermo – enrijecido e vertiginoso. Já desde as primeiras cenas o filme de Martel explicita a atmosfera claustrofóbica em que adultos encalorados, exibidos em imagens obtidas por meio de enquadramentos fechados (figura 16), ingerem bebidas alcoólicas à beira de uma piscina visivelmente suja. As personagens não nadam: lentamente, arrastam cadeiras, em já clara evocação de mobilidade restrita. É nesse cenário que acontece o primeiro dos acidentes que aqui focalizamos: Mecha, a matriarca, tropeça e sofre uma queda, ferindo-se com os cacos de vidro das taças que carregava. Os presentes não se mobilizam com o ocorrido – a mulher permanece estatelada no solo, enquanto o plano aberto evidencia os demais adultos “estáticos” em suas posições omissas (figura 17).

---

<sup>153</sup> Trad. nossa: A falta de referencialidade política não significa que *La ciénaga* não responda ao silêncio e ao trauma do "golpe". O silêncio em que a pós-ditadura mergulhou na sociedade está sendo quebrado pelo Nuevo Cine Argentino, de outra maneira a melancolia do passado e o medo do futuro como resposta estética mergulharia em um silêncio que a tornaria cúmplice dos ditadores. A sofisticação do Nuevo Cine Argentino está na busca de novas expressões, de linguagens não convencionais que o instalaram no presente sem mediações simbólicas ou grandes e caros dispositivos técnicos. Gundermann argumenta que o novo cinema é "uma categoria aberta, já que tem sido usado para descrever filmes esteticamente muito divergentes que questionam a oposição"; e Jameson (1986) observa que "os textos do Terceiro Mundo, mesmo aqueles que parecem privados e imbuídos de uma dinâmica libidinal própria, projetam necessariamente uma dimensão política que tem a forma de alegoria nacional". Finalmente, Lucrecia Martel afirma que "um filme é uma ferramenta política e, para mim, uma ferramenta política também é uma ferramenta filosófica". (VARAS; DASH, 2007, p. 204).

FIGURA 16



*Frames* do filme *La ciénaga*: os planos detalhes predominam a cena.

FIGURA 17



*Frame* do filme *La ciénaga*: a mulher junto ao chão não é colocada em primeiro plano: filmando o que ocorre em todo o seu entorno, sem aproximar-se do corpo acidentado, a câmera, assim como as demais personagens exibidas, é também omissa ao que se passa com Mecha.

A sinopse da sequência poderia ser resumida em ‘um grupo de pessoas reunidas à beira da piscina’ e a imagem que poderíamos construir em nossas mentes seria de pessoas animadas, ao sol: algumas nadando, outras conversando, num clima de descontração em cores vibrantes e sons que pareceriam embalar

corpos em ritmos entusiasmados. Entretanto, a composição estética de *La ciénaga* oferece uma outra atmosfera: em geral a câmera apresenta planos fechados/detalhes de partes selecionadas dos corpos e dos objetos em cena (figura 16), o plano aberto se dá quando uma das personagens tomba ao chão por entre os cacos de vidro das taças que carregava (figura 17). O som<sup>154</sup> diverso do imaginário de alegria advindo das piscinas de veraneio, revela o estrondo de um tiro, o ranger de cadeiras arrastadas, o atrito do gelo nos copos, o trovejar que prenuncia a chuva, deixando a paisagem nublada, cizenta e sombria. Se ouvíssemos apenas os sons desta cena poderíamos facilmente dizer que seriam advindos de *Leonera*, pois os rangidos que ouvimos em *La ciénaga* parecem ecoar aos nossos ouvidos no abrir e fechar das portas das celas que encerram as personagens de Trapero.

Na cena inicial de *La ciénaga* há um mecanismo do “não ver”, tacitamente aceito pela sociedade, em muito característico dos governos repressores, cujos efeitos violentos no cotidiano deixam vestígios significativos: pessoas cansadas, por vezes, abatidas, quiçá intoxicadas pela atmosfera febril, pela entorpecência, podem tornar-se indiferentes aos incidentes, aos mortos e aos feridos (literal ou metaforicamente) que se acumulam cada vez mais próximos dos convívios. Incorporando-se à rotina, as atrocidades são silenciadas: ‘o vizinho desaparece e nada se denuncia’, em certa medida, não há impulso em ajudar, buscar mudanças ou soluções, rege a *anestesia* em parte pelo corriqueiro, em muito pela autopreservação – mas, há como preservar a vivacidade de corpos que já não convivem em todas suas possibilidades estéticas e estésicas? Corpos que em

<sup>154</sup> Considerando que a diretora trabalha de forma peculiar com a técnica sonora, muitos estudos direcionados à obra de Lucrecia Martel tendem a focalizar as análises na dimensão do som. Martel afirma que ao iniciar uma filmagem não sabe onde vai colocar a câmera, mas sabe como irá inserir o som, pois este já está determinado no momento da roteirização – como se ao roteirizar o filme, já lhe fosse possível ouví-lo. No livro de Natalia Christofeletti Barrenha, *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina* (2013), conforme resenha de Angela Prystyon (2014, s/p), “o mais curto dos capítulos é também o mais teórico, aquele que trata do papel preponderante do som em Lucrecia Martel. Barrenha parte dos trabalhos de Bordwell e Thompson, Michel Chion e Rodriguez Bravo para dar conta das atmosferas povoadas por ruídos estranhos, por vozes dentro e fora da tela e pela música diegética – elementos-chave para a composição das narrativas materianas”. Nossa percurso analítico olha para o todo da composição estética das cenas que perfazem o recorte da pesquisa. O som será contemplado em nossa análise quando chegar aos nossos ouvidos significando a presença simbólica daquilo que estamos enfocando em nossas interpretações.

regimes ditoriais e crises neoliberais movimentam-se sorrateiramente num *estar e ser zombienesco*, vivos por adequarem-se às normas do Estado, mortos por renunciarem seus modos e formas de vida abruptamente pausados, contidos, quem sabe, jamais recuperados – não há movimento em prol do outro se a si mesmo já sufocara.

Na ausência de empatia dos mais velhos são os jovens da casa, que transitam entre a infância e a juventude (uma nova geração que apesar da dura imposição anestésica, ainda, demonstra certos impulsos), que se colocam em ação, movidos pela sucumbida tragédia doméstica: na tentativa de ajudar a mãe, uma jovem dirige o carro atabalhoadamente, destruindo com o veículo as flores do jardim. Nota-se uma transgressão na ordem moral do universo diegético em pauta: em lugar de os pais protegerem os filhos, são esses últimos os únicos que se mobilizam em busca de ajuda, preocupados em prestar socorro à matriarca. Ocorre, na diegese, uma espécie de *fratura*<sup>155</sup>, um rasgo na ordenação familiar convencional: bem olhado, o movimento algo inesperado, constituído pela ação dos filhos, perfaz uma troca significativa na hierarquia dos papéis familiares – sabe-se que após a ditadura o modelo tradicional da família patriarcal já não poderá ser o mesmo, a tríade pai – mãe – filho é corroída, não se tem todos os pais nem todos os filhos.

A piscina velada pela família de *La ciénaga*, embebida da melancolia das personagens, funciona como o reflexo insistente da sombra em que se aninha – encolhida, sim, mas potente e germinal – a memória pós-ditatorial inferida na instituição familiar que se inscreve nas imagens do filme argentino. Se a piscina de Carlos Saura, em *Cría cuervos*<sup>156</sup>, não é preenchida de água, mas sim ressignificada como sítio para casa de bonecas – metonímia da casa habitada por

<sup>155</sup> Compreendemos *fratura*, aqui, no sentido de esgarçamento, fissura ou ruptura; espécie de rompimento daquilo que está sedimentado. Pensamos que num primeiro momento a fratura tende a desnortear – para, mais tarde tornar possível, talvez, o impulso estésico. É plausível aproximar tais fraturas à noção do esgarçamento de um tecido já gasto e puído – tal qual o tecido ditatorial constitutivo das relações familiares viciadas, recorrentes no NCA, que ecoam a experiência vivenciada pela Argentina submetida às ditaduras inerentes aos governos totalitários.

<sup>156</sup> Uma versão anterior da análise comparativa entre *La ciénaga* e *Cría cuervos* foi publicada em FISCHER, Sandra; VAZ, Aline. Cinema ibero-americano: memória e ditadura nas imagens do espaço doméstico. *Razón Y Palabra*, v. 22, n. 103, 2019, p. 140-157.

Ana, espaço mirim em que a menina reproduz a dinâmica familiar opressora<sup>157</sup> (figura 18) –, em *La ciénaga* a piscina repleta de água poluída e viscosa cria um lugar que se faz paisagem opaca e inóspita (figura 19).

Adultos, crianças e animais, todos igualmente entediados e sufocados pelo calor, passam os dias ao redor do tanque lodoso sem que possam ‘habitar’ a água deleteria, paralisados numa imobilidade que, em certa medida, faz rima com o quadriculamento arquitetônico que vigora no interior da casa, privilegiando a paralisia afetiva que se configura nos corpos amontoados nos cômodos domésticos. A piscina de Martel aproxima-se da água que transborda da literatura de Edgar Allan Poe, descrita por Bachelard como “uma água que deve escurecer, uma água que vai absorver o negro sofrimento”. (1997, p. 49). A água retida em *La Ciénaga*, tornada escurecida por espelhar, metaforicamente, a inércia e a imobilidade familiar remete, como o título sugere, à imagem do pântano. Uma piscina lamacenta que não permite o nado, refletindo das personagens os corpos feridos no íntimo e na pele, infere as mortes simbólicas e ‘reais’ da família “amontoada” ao redor da água poluída: “contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer”; essa água, densa e pantanosa, é como “um túmulo cotidiano a tudo o que, diariamente, morre em nós”; experimentada reiteradamente, a tristeza afoga e aniquila, “é a sombra que cai na água” (Bachelard, 1997, pp. 58-59). (FISCHER; VAZ, 2019b, p. 149)

FIGURA 18



*Frames* do filme *Cría cuervos*: durante a brincadeira – no interior da piscina desprovida de água – a menina Ana reproduz o discurso repressivo apreendido no âmbito familiar. O vazio da piscina (como o vazio afetivo da casa) é falsamente preenchido por disciplinamentos hierárquicos.

<sup>157</sup> “No interior da piscina suja e vazia, Ana improvisa uma casa de bonecas; durante a típica brincadeira de ‘mãe e bebê’, repreende o brinquedo definindo-o como uma ‘criança má’, pois não estaria cumprindo seus deveres disciplinadamente. Note-se que ao condenar o bebê de mentira, Ana cria uma escuta peculiar em que a própria fala funciona como dispositivo condenatório e repressor: a menina má é ninguém mais que ela mesma” (FISCHER; VAZ, 2019b, p. 148).

FIGURA 19



*Frames* do filme *La ciénaga*: a piscina é uma paisagem que não se relaciona efetivamente com a casa, assim como os moradores não conseguem instalar lugares afetivos nesse ambiente doméstico.

### 3.1.2 Infâncias disciplinadas /abortadas

Em *La ciénaga*, colada a cena calamitosa à beira da piscina, temos um segundo ambiente doméstico e mais corpos feridos: nesta casa a câmera filma inquieta entre planos abertos até os mais fechados, as crianças falam ao mesmo tempo, pessoas entram, o telefone toca, há comida no fogo (mas está congelada); tudo movimenta-se e acontece ali, tudo é caótico e atordoa a rotina doméstica. Enquanto Tali, a mãe, prima de Mecha, está ao telefone, um dos filhos adentra a casa trazendo nos braços o corpo morto de uma lebre; e o outro filho, menor, sobe na pia para lavar o sangue da perna que sangra. O caçula Luciano está enquadrado em um plano que o coloca em posição de igualdade com o corpo da lebre (figura 20), sua primeira proximidade análoga à morte na narrativa<sup>158</sup>. Em meio à bagunça reinante, são as próprias crianças que se veem compelidas a organizar a dinâmica do lar: trazem o alimento para casa (a lebre), lidam com a panela de pressão que está no fogo (alusão à família prestes a explodir?<sup>159</sup>), cuidam do ferimento do irmão. A mãe segue presa ao telefone, aturdida à

<sup>158</sup> A morte estará sempre ao lado de Luciano: após a primeira cena, acima descrita, mais tarde sua relação com a finitude será configurada pela proximidade com o boi baleado na lama do pântano; pela brincadeira com as irmãs que gritam “morto, morto” enquanto ele tomba ao chão, encenando a morte; pela dificuldade respiratória do menino; pelo fato de, ao final do filme, estar ele mesmo efetivamente morto (no mesmo lugar qual encenara a morte anteriormente).

<sup>159</sup> Uma explosão no interior da casa se dará mais tarde, enquanto o pai ajuda a filha a limpar-se da lama, e Tali está no outro cômodo à procura de documentos para uma viagem a Bolívia. A filha então diz que alguma coisa explodiu. Rafael vai até o outro cômodo escuro e acende a luz: Tali está ali e reitera “Ah, explodiu o... Vá para lá, que a fumaça...”. Por fim, o desfecho efetivamente explosivo se dará no baque do filho tombando ao chão.

presença do filho machucado; mais tarde, permanecerá confusa com o que se passa ao seu redor, ocupada com acontecimentos externos (por vezes, tratando de uma viagem para a Bolívia – que não irá acontecer); e reclamando da rotina doméstica, irritada: “Que saco essas crianças! A noite toda amolando, não deixam ninguém dormir”.

FIGURA 20



*Frames* do filme *La ciénaga*: em meio ao caos doméstico e a falta de atenção relacional, Luciano nos enquadramentos aqui dispostos está para a família, assim, como a lebre também está.

Podemos observar que enquanto em *Cría cuervos* vigora a ordem hierárquica estabelecida – a despeito da teimosia subversiva da menina Ana, que repetidamente tenta subvertê-la<sup>160</sup> – em *La ciénaga* os filhos são chamados a assumir a posição tradicionalmente ocupada pelos adultos, a de mantenedores do ordenamento doméstico: na casa de Tali as filhas pequenas organizam os materiais escolares, encapando e etiquetando cadernos, enquanto a mãe, mirando a chuva, fuma um cigarro; o jaleco que Luciano deveria usar na volta às aulas precisa de ajustes na barra, trabalho realizado pela jovem irmã, enquanto Tali se distrai com a música que invade o quarto. Na casa de Mecha, o pai manda a filha

<sup>160</sup> “Ao sentir-se ameaçada pelos adultos, responsáveis pelas normativas domésticas, inseguranças e medos avolumam-se e manifestam-se de forma amplificada: acuada e diminuída dentro da casa paterna, a personagem buscava acomodar-se no porão juntamente com a embalagem de ‘veneno’, acreditando ser possível livrar-se de seus opressores fazendo com que ingerissem, inadvertidamente, a substância fatal. Podemos considerar que Ana empareda na clausura a carência afetiva e os pensamentos mórbidos – “o porão é pois a loucura enterrada, dramas murados” (Bachelard, 1978, p. 210) – que permeiam o cotidiano de suas relações familiares” (FISCHER, VAZ, 2019b, p. 147). Ana, consideramos, expressa potencialmente a figura do revolucionário, inclusive, apontando uma arma de fogo para o militar, colega de seu finado pai que ao flertar com sua tia, sorrateiramente amigável, adentra o ambiente de sua morada, violando a privacidade da família.

pegar o carro para levar algumas roupas à mãe que está hospitalizada, e Momi preocupa-se por não ter carteira de motorista; enquanto o patriarca a adverte por ainda não ter tomado providências para obter o documento, a filha lembra-lhe que tem apenas 15 anos de idade.

Nenhum dos universos narrativos (nem o de Saura, nem o de Martel) se faz ideal: é possível perceber que em *Cría cuervos* persiste, ainda que em estertores, a rigidez característica dos regimes autoritários – mesmo que em possível abertura – ao passo que em *La ciénaga* as personagens convivem com um sentimento de inquietude que nos remete às incertezas dos períodos em que se instala o aviltante neoliberalismo pós-ditadura (o fatídico 2001 na Argentina de Fernando de La Rúa?). Ambos os filmes aludem a um sintoma próprio de quando a democracia, carente de padrões definidos e inclusivos, procura reorganizar os lugares físicos, sociais e afetivos ainda flagrantemente marcados pelas experiências traumáticas dos *quadriculamentos* disciplinares e de um angustiante abandono de políticas públicas inclusivas ou ao menos não-excludentes.

As crianças são presenças importantes e reiteradas em *La ciénaga* e em *Cría cuervos*, assim como em *Leonera*. Trapero, veja-se, também enquadra uma criança encerrada em um ambiente hierárquico, porém, não será o da casa tradicionalmente reconhecida como lar. Sua morada tem lugar ao lado da mãe e de outras detentas no cárcere legalizado pelo Estado, destinado aos supostos transgressores da lei – Tomás, uma criança que não conhecera o mundo além dessas grades, vive essa imposição em diálogo com a história de seu país. Na Argentina submetida à ditadura – que teve lugar entre os anos 1976 a 1983 – os pais considerados subversivos tinham os filhos subtraídos de seus convívios. As crianças tornavam-se “propriedade” do Estado, *quadriculadas* em ordens disciplinares, e adotadas por famílias de militares. O bebê de Julia, sob o domínio arquitetônico do Estado, é aprisionado em ‘leoneras’<sup>161</sup>: vive seus primeiros anos

---

<sup>161</sup> Na Argentina o termo "leonera" pode significar "lugar de passagem", designando as áreas em que nas prisões os detentos devem aguardar o início de seus julgamentos. "Leonera" é também a denominação dada a jaulas nas quais as leoas são encarceradas, enquanto prenhes – o que remete à ala que na prisão feminina é destinada às mães, contexto em que Julia dá a luz.

de vida desenvolvendo-se entre as barreiras, grades e vidraças blindadas inerentes à estrutura prisional (figura 21). Percebe-se, nas celas por onde mãe e filho restritamente circulam, traços de decoração doméstica, como a toalha florida estendida à mesa. Tentativa de ressignificar o ambiente do cárcere em lar? Aqui e ali, vislumbramos crianças distraídas com brinquedos e mamadeiras, objetos por vezes empunhados à moda de revólveres – figura comum no cotidiano dos infantes, na rotina compartilhada com policiais que com frequência portam e ostentam armamentos consigo.

FIGURA 21



*Frames* do filme *Leonera*: dentro do cárcere do sistema prisional Tomás tem seu olhar mediado por grades e janelas.

O pequeno Tomás, portanto, já vem ao mundo na situação de encarcerado: sua mobilidade e a convivência com a mãe, modalizadas pelo sistema carcerário, são mediadas e limitadas pelo governo. A avó materna, é certo, reivindica a guarda do neto – Julia é separada do filho com quem constituíra o lugar do cárcere em morada, a *cela-quarto* organizara-se por meio de escapatórias afetivas. O foco nessa separação entre mães e filhos sugere uma aproximação com as *Madres da Plaza de Mayo*, mulheres que desde a última ditadura na Argentina, encerrada em 1983, entre ataques e perseguições se reúnem em protesto e manutenção da memória dos filhos desaparecidos. É possível traçar uma aproximação reflexiva entre essa narrativa de mulheres separadas de seus rebentos por militares e a trama vivida pela personagem Julia – impedida, pela hierarquização opressiva imposta pelo ordenamento da prisão, de compartilhar o cotidiano com seu filho Tomás, e condenada por um assassinato que nem mesmo

recorda-se de ter executado<sup>162</sup> (irônica aproximação crítica à campanha da *reconciliação amnésica* (SARLO, 2016) que tem lugar nos governos ditoriais e reitera-se nos governos democráticos sucessores).

Quando Tomás deixa o presídio para viver com a avó, fora do ambiente legalizado do cárcere, entretanto, notamos que os enquadramentos fílmicos seguem reiterando a figura da criança imersa em uma experiência ainda limitada, enclausurada, determinada por uma ordem opressiva que o separa da mãe e do mundo exterior: as barreiras físicas as mais variadas (figura 22) impõem suas presenças impeditivas, impossibilitando a apropriação do ambiente, e agora também, carente da relação materna, talvez a constituição afetiva do espaço estésico.

<sup>162</sup> Com um júri composto por homens, Julia e sua advogada são as únicas mulheres que integram o julgamento. Quando colocados frente a frente os réus, Julia e Ramiro, depõem e discutem: Ramiro: “Eu estava dormindo com Nahuel Heredia e ouvi abrirem a porta. Ela entrou e começou a gritar. Eu não queria brigar.” Julia: “Isso é mentira.” Ramiro: “Foi um acidente”. Julia: “Ramiro, diga a verdade, não minta”. Ramiro: “Não é mentira. Começou a gritar, tirou-nos da cama e começou a jogar coisas em nós. Nahuel tentou segurá-la.” Julia: “Está mentindo!” Ramiro: “Ela pegou a faca. Era uma situação complicada.” Julia: “Ele está mentindo. Eu cheguei do trabalho... Cheguei à minha casa e eles estavam em minha casa, em meu quarto. Estavam discutindo.” Juiz: “Tem certeza? Não estavam dormindo?”. Julia: “Não estavam dormindo, estavam brigando.” Juiz: “Por que estavam discutindo?” Julia: “não sei por quê.” Ramiro: “Não é verdade.” Julia: “Entrei no quarto, Ramiro estava cheio de sangue e Nahuel tinha a faca na mão. Ramiro, diga a verdade.” Ramiro: “Você sabe que não fui eu!” Julia: “Não disse que foi você.” Ramiro: “Olhe para mim.” Julia: “Disse que tentei defendê-lo, mas eu não estava com a faca.” Ramiro: “Mas foi um acidente.” Julia: “Mas eu não estava com a faca. Eu cheguei e vocês estavam brigando e você tinha a faca na mão.” Ramiro: “Eu não estava com a faca.” Julia: “Não, estava com Nahuel.” Ramiro: “O que está dizendo?” Julia: “Eu não o acusei. Por que diz que fui eu? Eu não estava com a faca. Vocês estavam discutindo.” Ramiro: “Sabe que não fui eu.” Julia: “Eu sei, não estou dizendo que foi você! Estou dizendo que eu não estava com a faca! Você estava! E vocês estavam brigando em minha casa e minha cama!” Ramiro: “Eu não matei ninguém.” Julia: “É um filho da mãe.” Juiz: “Por favor, sem ofensas. Continuem.” Julia: “Eu não sei, porque não lembro mais. Eu não o entendo.”. Antes da sentença a advogada de Julia finaliza: “Quando criança, a mãe a abandonou e a deixou aos cuidados do pai doente. Quando adulta, dois homens a submeteram a todo tipo de humilhação. Os abusos que Julia sofreu não são crimes, mas serviram para desestabilizá-la, denegri-la e humilhá-la até os limites do que é tolerável. Como consequências desses abusos em 14 de julho Julia Zárate descobriu que estava grávida”. A sentença é decretada pelo juiz: “Ramiro Nievas, apesar de outras circunstâncias pessoais é considerado inocente por falta de provas suficientes para incriminá-lo. É a condenada, Julia Zárate, argentina, solteira, estudante universitária, nascida em 8 de novembro de 1980, filha de Tomás Zárate e Sofia Angélica Giusti, como autora penalmente responsável pelo crime de homicídio culposo com sentença de 10 anos de prisão. Queiram comunicar, registrar e arquivar. Podem se retirar”.

FIGURA 22



*Frames* do filme *Leonera*: fora do cárcere do sistema prisional, após o convívio abortado com a mãe, o olhar de Tomás continua mediado por grades e janelas.

É notável que as imagens que exibem Tomás fora das dependências do presídio contraditoriamente se dão a ver como mais opressivas do que aquelas tomadas no interior da prisão, que *apesar de* se apresentar arquitetada pelos parâmetros da vigilância panóptica, com a torre central permitindo que todas as alas sejam controladas pelo olhar sentinelas (figura 23), o ambiente preenchido, animado e movimentado com detentas e seus filhos, ganha novos arranjos de acolhimento, próximos dos lugares de socialização familiar, superando as paisagens tirânicas e construindo espaços de convívio afetivo (figura 24).

FIGURA 23



*Frame* do filme *Leonera*: a arquitetura da penitenciária se constrói conforme os arranjos da arquitetura da vigilância privilegiando o lugar do panóptico e os respectivos quadriculamentos.

FIGURA 24



*Frame do filme Leonera:* Se no plano aéreo vemos a penitenciária como um lugar arquitetado para vigiar e, consequentemente, oprimir, a câmera que enfoca os ambientes internos do cárcere nos dá a ver cenas de acolhimento, rotinas familiares.

### 3.1.3 Quarto-cela / Cela-quarto

Pensando na organização do lugar da morada como potência de *disciplina* em que deveriam ser assegurados os espaços para abrigo e recolhimento, Foucault (2014, p. 141) lembra que os dormitórios estão ali para permitirem que o indivíduo se defronte, solitariamente, com os conceitos de tentação e punição divina. No caso dos quartos de *La ciénaga*, entretanto, o isolamento não acontece: contrariamente, os corpos aglomerados amontoam-se sobre as camas (figura 25), os conflitos do cotidiano são colocados em evidência, as relações ‘convencionalmente’ interditadas manifestam-se justo no ambiente que teria sido projetado para romper ligações ‘perigosas’ – a filha compartilha a cama com a empregada da casa, indicando interesse sexualizado<sup>163</sup>, assim como aflora o erotismo implícito na relação entre os irmãos, Vero e José; apesar de estarem deitadas, as personagens não dormem, apenas estão imobilizadas pelas tentações dos corpos; e se a homossexualidade e o incesto são realidades sensíveis, não são

---

<sup>163</sup> O desejo sexual vem acompanhado do desejo pelo poder opressivo, posto que a jovem patroa acaba potencializando discursos produzidos pela mãe. Note-se que Mecha e Momí (mãe e filha) em momentos de irritação referem-se a Isabel como “criada carnavalesca”. Mecha acusa Isabel de esconder/roubar as toalhas da casa; logo, quando Isabel procura sua pulseira no quarto, Momí questiona: “O que pegou aí?”. A trabalhadora encontra o acessório entre os pertences de Momí, dá um leve tapa na jovem patroa que tenta defender-se: “Não roubei, eu guardei aí. Não roubei de você, Isa!”.

relações efetivamente consumadas – como tudo que permeia a rotina dessa casa, os relacionamentos amorosos permanecem paralisados no prenúncio, aninhando sugestivas perversões entre os lençóis. Oubiña (2007, p. 38) observou sobre *La ciénaga*:

Se podría decir que *La ciénaga* es un filme sobre camas. Todos se meten entre las sábanas de otros: Momi en la cama de la sirvienta y en la cama de Vero; Vero en la cama de José; José y Joaquín en la cama de Mecha. En esa promiscuidad mórbida se confunden la inocencia de los juegos infantiles con una agresión y una sexualidad apenas reprimidas. Los choques entre los cuerpos son siempre violentos, pero no es posible discernir cuánto hay de ataque y cuánto de atracción.<sup>164</sup>

FIGURA 25



*Frames do filme La ciénaga: as reiterações dos dormitórios quadriculam e enquadram as personagens imobilizadas e amontadas no diminuto ambiente arquitetônico.*

Já em *Leonera*, os corpos não se afiguram apenas e simplesmente aglomerados no diminuto espaço da *cela-quarto*: entre eles há compartilhamentos, troca de carinhos, afeto entre as mães e filhos, entre Julia e a

<sup>164</sup> Trad. nossa: Se poderia dizer que *La ciénaga* é um filme sobre camas. Todos ficam entre os lençóis dos outros: Momi na cama da empregada e na cama de Vero; Vero na cama de José; José e Joaquín na cama de Mecha. Nessa promiscuidade mórbida se confundem a inocência dos jogos infantis com uma agressão e uma sexualidade reprimidas. Os confrontos entre os corpos são sempre violentos, mas não é possível discernir quando há um ataque e quando se trata de uma atração.

companheira de cárcere, Marta. No filme de Trapero tem predomínio não o *amontoamento* dos corpos – mas a *relação* entre eles (figura 26).

FIGURA 26



*Frames do filme Leonera: as reiterações das celas predominam as relações afetivas das personagens.*

Pelo olhar vigilante da câmera cinematográfica é possível constatar que na casa de *La ciénaga*, com seus quartos instalados em um ambiente tradicionalmente reconhecido como reduto de convívios familiares, predomina-se aglomerações e ‘comunicações perigosas’. E a omissão dos adultos (indiferentes aos problemas e acidentes do dia a dia<sup>165</sup>) revela a ausência de empatia, de cuidados familiares: os membros da família parecem viver à deriva em celas abandonadas por seus carcereiros. O que se dá a ver, ali, não obstante certo atenuamento subversivo – porém perverso – dos quadriculamentos, é a figura do *quarto-cela*.

Em *Leonera*, os quadriculamentos também não se fazem completamente efetivos, pois, há comunicação entre as detentas, entre elas e as carcereiras, diferente de *La ciénaga*, fazendo-se possível, por intermédio do estabelecimento

<sup>165</sup> O filho de Mecha, Joaquín, sofrera um acidente em que ferira o olho; a mãe conta para a prima Tali a situação que se desenrolara: “deveríamos ter feito a plástica dois anos depois do acidente. Passou mais tempo, não? Já quase quatro...”. Nesta cena as mães conversam no quarto escuro, até que Vero chega e acende uma lâmpada. Só então Tali se dá conta da escuridão e diz: “Que bom, vamos acender as luzes”. Mais tarde, durante uma refeição com a família, Mecha tenta conversar: “E vocês, crianças, que tal, se divertiram na piscina?”, ganhando a resposta de Momi: “a água da piscina está suja faz anos, mamãe”. A matricarca irrita-se: “Porque o filtro não funciona. Nem a bomba d’água da piscina funciona, não funciona nada”.

de relações sensíveis (idealmente típicas de um convívio familiar?), verificar-se que as celas acabam sendo ressignificadas, transformando-se em quartos – em certa extensão são corpos aglomerados, entretanto, mais que isso: são corpos integrados.

Julia, personagem que não dispõe de um lugar tradicionalmente reconhecido como dormitório, primeiro improvisa (em sua residência) e depois constrói esse espaço (na cela da prisão). Já no início da narrativa, vê-se que a protagonista de *Leonera* encontra-se, ao despertar, não na privacidade de um quarto, mas sim em plena sala de estar: ela não vive com a própria família, divide a casa com dois homens que ali impõem suas presenças. É por intermédio da reiteração de corpos feridos e da tentativa de fingir não ver que temos, em *Leonera*, um ambiente de cotidiano estilhaçado, assolado pela indiferença generalizada. A protagonista é despertada pelo alarme do relógio; sua imagem é tomada por meio de um enquadramento fechado, que inicialmente facilita a visualização do rosto adormecido; em seguida, pode-se visualizar o ‘colchão’, marcado por manchas de sangue. O plano se abre, revelando que Julia adormecera no sofá da sala, ambiente invadido pelo caos de objetos espalhados em nítida desordem (figura 27). Num corte para o banheiro, temos a imagem do corpo ferido da jovem e a presença de sangue na parede. Na sequência a personagem encontra-se em uma biblioteca, seu local de estudo ou de trabalho, ocasião em que começa a revelar-se incomodada pelos ferimentos corporais; é somente depois disso, quando retorna a casa, que se defronta com a violência que toma conta do ambiente, fazendo-se enfaticamente presente na concretude dos corpos dos homens feridos espalhados pelos cômodos.

FIGURA 27



*Frames* do filme *Leonera: O despertar de Julia em meio ao caos*.

Quando Julia adentra a casa, retornando de uma rotina externa, o dia ainda está claro. Através da grande janela existente na sala (figura 28) vemos uma paisagem em que carros trafegam pela estrada; simultaneamente, ouvimos um trovejar e na sequência o desespero da protagonista ressoa nas palavras: “Tem muito sangue, sangue por todo lado”. Neste momento, a iluminação do dia logo é substituída pela penumbra da noite que encobre o apartamento e reconfigura o ambiente doméstico numa típica cena de crime: policiais fotografam corpos e recolhem pistas espalhadas pelos cômodos da casa encoberta de sangue, tomada por um homem morto e outro brutalmente ferido (figura 29). Note-se que os enquadramentos que exibem as cenas matinais, na casa de Julia, não revelam os corpos dos homens feridos; no momento em que a personagem ignora a presença da violência, o espectador também não a vê de fato, ainda; apenas lhe são fornecidos vestígios – como o sangue no rosto da personagem, que se dissolve na água do banho. Enquanto se encontra em estado de negação, as consequências não se apresentam: a polícia não bate à porta até o momento em que tudo se torna escuridão. A violência parece efetivamente existir, ao menos ter efeito, apenas quando Julia passa a ter consciência dos sinais de sua presença. Rememoramos o mecanismo instituído nos regimes ditoriais do ‘fingir não ver’: organizando-se uma aparente normalidade, nega-se a realidade violenta para não cair em desgraça; no entanto, já não há saída, pois o mal que atinge a sociedade

contamina as vidas de todos, que passam a acumular cadáveres (físicos e/ou simbólicos).

FIGURA 28



*Frame* do filme *Leonera*: Julia retorna para seu apartamento e defronta-se com corpos estendidos no chão do ambiente doméstico.

FIGURA 29



*Frames* do filme *Leonera*: O ambiente doméstico é reconfigurado em cena de crime, exibindo mortos e feridos.

A brutalidade que tem lugar no apartamento de Julia, note-se, é resultante de um sugerido convívio, inicialmente voluntário, depois imposto e finalmente abortado, com os dois já mencionados homens; a morte de um deles, pela qual Julia é responsabilizada, interrompe a rotina. Com a acusação, a personagem é forçada a recolher-se à clausura da casa de detenção, ambiente que acabará sendo ressignificado como *espaço doméstico* por intermédio do convívio e compartilhamento afetivo com o filho que lhe nascera. Quando é encaminhada ao presídio (local que, obviamente, não se trata de um lar), o “quarto” que lhe é destinado é, na realidade, uma *cela* que aos poucos se tornará um abrigo (como

um quarto); ou seja, paradoxalmente, é justo nesse ambiente que, com o advento da criança, Julia constitui uma família e faz da prisão – subversivamente – um espaço de moradia, uma *cela-quarto*<sup>166</sup>. Ao deixar o cárcere, vê-se que também na casa materna não existe um espaço que lhe pertença: é obrigada a fugir com Tomás. Como a sociedade que vive encarcerada em redes de opressão contidas por governos autoritários, a protagonista de *Leonera* não detém poder algum, nem mesmo domínio sobre o abrigo físico que os cômodos domésticos poderiam garantir. Mesmo assim, diferentemente das personagens de *La ciénaga*, ela busca e obtém escapatória por meio da mobilidade afetiva e, em certa extensão, física.

Seja como for, tanto no filme de Lucrecia Martel quanto no de Pablo Trapero percebe-se o *quadriculamento* dos ambientes de morada e o enquadramento do cinema inscrevendo *rastros de cotidianidades* de uma Argentina que convive com um *neoliberalismo pós-ditaduras*.

Em *La ciénaga* não há saída, os corpos são imobilizados pelo ordenamento arquitetônico do ambiente doméstico: o filho que tenta sair do quadriculamento, olhar para além dos muros da casa, é mortalmente imobilizado – como aqueles que de alguma maneira foram violentados pelos governos repressores dos quais tentavam escapar (importante salientar o ano de lançamento do filme de Martel em 2001, período que o presidente Fernando de La Rúa, em decorrência da grande crise econômica-política viria a renunciar ao cargo). Em *Leonera* há uma esperança de abertura (o filme é produzido e lançado durante o kirchnerismo, contrariando as políticas neoliberais insituadas até ali; a esquerda peronista é afeita a dinâmicas de proteção estatal e direitos sociais): no

<sup>166</sup> Quando dá entrada no presídio, Julia é advertida das normas: “A partir de agora vou ler as regras de como deve se comportar aqui. As infrações disciplinares são classificadas como leves, moderadas, graves ou muito graves. As faltas graves são: fugir ou tentativa de fuga, incitar ou participar de movimentos para acabar com a ordem e disciplina. Reter, agredir ou ameaçar um funcionário ou outra pessoa. Ameaçar física, mental ou sexualmente outra pessoa. Está claro? Não está aqui porque eu quero e porque tenho uma cama vazia e fui buscá-la em sua casa. Está aqui sabe muito bem por quê. Este é seu pavilhão. A passagem é livre. Pode ir a qualquer cela de qualquer interna e qualquer interna pode vir à sua cela. Uma das duas fica fora. Entendeu?”. Julia demonstra em seus gestos corporais certa revolta, transita com medo no corredor de seu pavilhão. Assusta-se com uma criança e bate na barriga demonstrando certa raiva de sua gravidez. Ignora as regras e dorme durante a chamada pela manhã, indiferente à imposição de que todas as detentas devem acordar às 7h00. Aos poucos, por meio do convívio, a personagem vai adequando-se ao ambiente, construindo e fortalecendo o amor pelo filho que vem ao mundo no interior do cárcere.

cárcere, espaço em princípio totalmente dominado pela instituição repressiva do sistema prisional, faz-se possível, estranhamente, a apropriação do local pela protagonista – Julia encontra brechas e, ao final da trama, foge com o filho. Atravessando a fronteira do país, torna viável o encontro com as possibilidades, longe das normativas ditatoriais (e/ou neoliberais) poderá experientiar movimentos novos.

### 3.1.4 Escapatórias (ou “para aqueles que não puderam ir-se”)

Se o menino Tomás, como vimos, tem a visão de mundo constantemente mediada por grades e quadros de janelas, Julia, em busca de criar laços e afetividade com o filho, atravessa e supera portas – o que se dá a ver inclusive em um cuidadoso plano sequência em minutos finais que explicita a abertura de portais possibilitando a saída do cárcere. Os sons produzidos no ambiente prisional, no abrir e fechar de grades, a nós remetem ao rangir das cadeiras que ouvimos ao redor da piscina na primeira sequência de *La ciénaga*. No entanto, o movimento que se segue é de rompimento dos limites da paisagem opressiva e anestésica, permitindo a movimentação rumo à construção subversiva de espaços estéticos preenchidos por encontros físicos e afetivos.

Se em *La ciénaga* tudo é arrastado, até o corpo sucumbir ao chão, em *Leonera* os passos são firmes, ouvimos o caminhar dos pés de Julia, numa espécie de marchar, modo organizado, rítmico de andar associado a tropas militares – após anos de prisão, Julia teria sido disciplinada a obedecer comandos, considerando que a marcha expressa o disciplinamento dos soldados. A personagem, então, caminha/marcha lado a lado com sua carcereira; sua aparente disciplina se fará mecanismo de conhecimento para tão logo burlar o sistema opressor e conquistar a liberdade.

Vemos, então, que quando Julia, devido às restrições estabelecidas à condição de detenta, acaba tendo abortada sua convivência com o filho, a jovem é autorizada a visitá-lo, por poucas horas, na casa da avó – sua própria mãe, com a qual não desenvolvera relações de afeto. Na ocasião da visita, ainda que

acompanhada da presença repressora de uma policial, Julia aproveita a oportunidade para escapar da prisão: chegando à casa materna, em um momento de distração de sua ‘vigia’ consegue trancafiá-la na cozinha. Nessa ação de aprisionar a policial – escolta destinada a garantir que a prisioneira não se evadisse – Julia, irônica e subversivamente, inverte os papéis encenados. A figura da porta, por sua vez, surge na narrativa revestida de uma potência ambígua, significativa: na sequência em que a jovem empreende a fuga, acompanhada do filho, essa porta tanto se fecha (no sentido literal, encerrando a policial no interior da cozinha) quanto se abre (no sentido metafórico, libertando a protagonista da vigilância que lhe é imposta e, consequentemente, da clausura do cárcere).

Adiante no filme, a última barreira/travessia enfrentada por Julia e o filho terá lugar na fronteira entre a Argentina e o Paraguai, evocando as fugas e os movimentos migratórios tão comuns em sociedades que enfrentam crises e padecem de violências exercidas por governos repressivos.

Nos últimos planos, quando avistamos Julia e Tomás a caminho, não há portas. Encerram-se as barreiras físicas. Também não há, da parte da câmera, o movimento “bisbilhoteiro” a acompanhá-los: a câmera, ao contrário, vai se distanciando (figura 30). Extingue-se, finalmente, a violência do controle opressor mediado por isolamentos arquitetônicos e olhares panópticos (FOUCAULT, 2014).

A casa sai de cena e o exterior se afirma como espaço-protagonista. Junto com a rua, assomam sob formas variadas as figuras do estrangeiro, do estranho e a da dinamicidade em oposição à estagnação. E é aí, justamente quando a rua toma conta da tela, que se insinua a possibilidade de construção de um espaço doméstico renovado, de uma casa redimensionada (FISCHER, 2009, p. 30).

FIGURA 30



*Frames* do filme *Leonera*: após a superação de todas as barreiras físicas, Julia e Tomás conseguem recuperar o convívio familiar, numa sugestão de possível apropriação do espaço, libertos da condição de vigiados pelo sistema carcerário (e pelo olhar da câmera que deixa de acompanhá-los).

Em flagrante libertação do espaço – físico e cinematográfico – os corpos das personagens soltas seguem a caminhada, sugerindo possibilidades de encontro e sociabilidade em um novo habitar, na recuperação da identidade, paradoxalmente, com os documentos falsificados que Julia obtivera por intermédio de Marta, companheira ex-detenta – ou seja, há um *renascimento social*. A fuga exitosamente empreendida configura a busca pela manutenção do *laço familiar* que, reprimido, pode ser esgarçado, sofrer brutais desatamentos e cortes, mas que pode também estreitar-se por fortes, resilientes e resistentes ligaduras afetivas (AMADO; DOMÍNGUEZ, 2004).

Na busca da preservação do grupo familiar, por modificado e peculiar que seja o tipo de agrupamento, as personagens e as imagens de Trapero sugerem a renovação da história: se muitas mães perderam seus filhos durante as repressões ditatoriais na Argentina, o movimento migratório como elo de movimento afetivo contesta a condição de sujeição e submissão inerente à ordem classificatória de uma instituição familiar a que “a sociedade e o estado modernos estão prontos para castigar suas posições desviantes, condenar suas rebeldias e punir seus erros” (AMADO; DOMÍNGUEZ, 2004).

Em *Leonera*, a mãe liberta o filho de uma tradição opressiva. Conservando a própria existência, torna possível preservar a memória coletiva – aqui, não uma preservação *zombienesca* como a de *La ciénaga*, mas um recolhimento que garante criar escapatórias, encolher-se com o filho no ambiente do quarto-cela para em seguida atirar-se ao mundo com ele – faz do “viver junto” com o filho,

nos lugares arquitetônicos e simbólicos de morada, a *casa-concha* de Bachelard; “apesar de...” (FONTANILLE, 2014) supera a paisagem tradicionalmente anestésica do cárcere, construindo um espaço de produção estésica, de cultivo de afeto e modos de apropriações. Julia e Tomás fortalecem na relação familiar o sentido essencial do estar junto, produzindo constantemente emoções que os salvam das ameaças automatizadas do viver.

Como mencionado, não é essa a dinâmica que se desenha na casa familiar de *La ciénaga*, que mais se assemelhará à casa-cárcere que se configura em Carlos Saura. Na casa de Ana, em *Cría cuervos* o que fenece é a figura que detém o governo da casa: pai e mãe desaparecem deixando órfãs as filhas pequenas. Ausente a autoridade original, entretanto, a brecha é logo obturada: rapidamente configuram-se, na imagem da tia e na volta às aulas, novos sistemas disciplinares<sup>167</sup>. Em *La ciénaga*, a presença significativa da casa familiar se desdobra em duas: a casa de Mecha e a casa de Tali. Os filhos de Tali passam grande parte do tempo no domicílio de Mecha, pois se encontram em férias e buscam a casa dos primos alimentando a ideia ilusória de nadar na piscina do sítio (há anos desativada, diga-se, fato ignorado pelos adultos). Quando retornam à própria casa, a atmosfera de caos misturado ao tédio é muito semelhante à vivenciada na residência dos tios.

A casa de Tali exibe-se constantemente impregnada de confusão e barulho – lembremos da cena inicial que apresenta o ambiente dominado por conversas simultâneas, a agitação das crianças entre os movimentos e sons da hélice do

<sup>167</sup> “A primeira vista, a saída da casa não será, ainda, exatamente um sinônimo de libertação: as meninas vestem uniformes, figurinos padronizados que remetem à tradição das fardas usadas por militares; caminham apequenadas pelos prédios da cidade; adentram um colégio cujo prédio exibe arquitetura característica das edificações cristãs e destaca a figura do crucifixo integrada à construção. A escola, ainda que em certa medida abrigue a promessa alvissareira de novos conhecimentos capazes de atenuar ou clarear escuridões, em princípio oferece – por definição – um sistema disciplinar; diverso do sistema doméstico, talvez, mas igualmente ordenador: ali os frequentadores mirins – adultos em formação – encontrarão educadores, hierarquias, regras de convivências, vigilâncias, interdições mais ou menos severas, mais ou menos densas, mais ou menos abrangentes. Olhando pela estreita fresta de abertura para o mundo que se dá a ver além dos muros da casa de Ana, podemos depreender, por analogia, que a extinção de um dado regime totalitário nem sempre significará, imediata e necessariamente, garantia de libertação para indivíduos, comunidades, povos, nações: as redes de emaranhados em que se arranjam e distribuem-se os tradicionais sistemas de dominação articulam-se, insistentes, por meio de fios resistentes, consistentes. Custam a serem rompidos” (FISCHER, VAZ, 2019b, p. 148-149)

ventilador e da válvula da panela de pressão. Logo a última sequência nesta casa é invadida por um som inesperadamente estésico, uma música não se sabe de onde vem, parece entrar pelo teto, a mãe com a filha olham encantadas para o alto, no canto do quarto, ao ouvirem a canção *El Niño Y El Canario*, de Jorge Cafrune (ver letra em anexo 01)<sup>168</sup>. Enquanto um dos filhos permanece estendido em uma das camas, reiterando a horizontalidade dos corpos enquadrados no filme, Luciano, o caçula, sempre o mais destacado entre os irmãos, desta vez difere-se por manter-se em pé sobre a cama, ereto e negando toda a horizontalidade que o móvel configura na narrativa (figura 31). A luz oscila e o som externo da música é abafado por Luciano, que ao descer da cama e movimentar seu triciclo, alude as cadeiras arrastadas à beira da piscina na casa de Mecha, produzindo um rangido, ali, incomodando a mãe que tenta minimizar os efeitos do zumbido tampando os ouvidos com as mãos. O pequeno deixa o quarto e reproduz mais um dos sons que caracterizam a emblemática cena de abertura do filme ao redor da piscina. Desta vez, ele desce do brinquedo e serve-se de um copo d'água. No movimento de sorver o líquido e repor o copo no armário, reitera o som das taças que fazem parte da cena inicial, protagonizada por Mecha. O menino vai até o pátio da casa e lá sobe uma escada que se encontra apoiada ao muro, buscando avistar o que se passa do outro lado e identificar, além do som dos latidos, o corpo que dá voz a seu potencial inimigo (acreditando ser o cão um ratão-do-banhado, conforme sugerido pelas irmãs). A câmera acompanha toda a movimentação de Luciano. Quando ele cai, entretanto, não vemos o movimento do corpo em queda: a câmera permanece no topo, para então enquadrá-lo horizontalizado no chão, como todos os outros corpos já enquadrados durante o decorrer da narrativa. A diferença crucial, agora, é que o corpo está destituído de todos os sinais vitais.

---

<sup>168</sup> Em *La ciénaga* não há música que não esteja inserida na diegese; a canção *El Niño Y El Canario*, de Jorge Cafrune toca em dois momentos da narrativa: no rádio, enquanto as personagens dançam pelo quarto de Mecha, assim como quando Tali e a filha ouvem curiosas o som que adentra o quarto – são momentos de alívios estésicos. Vale lembrar que Martel foi vizinha da família Cafrune e a morte do músico aconteceu em 1978. Atingido por uma Van, seu falecimento foi considerado um acidente, porém, é dito que o artista, com canções inspiradas no folclóre e na política, teria sido executado pelo governo ditatorial.

FIGURA 31



*Frame de La ciénaga:* na casa de Tali sons externos são frequentemente ouvidos: o latir do cão do vizinho e a inesperada canção que adentra o quarto da casa. São sons que afetam os membros da família (seja por medo do animal, no caso de Luciano, ou pelo encantamento da música que atinge Tali e a filha).

Tali, sempre absorvida por acontecimentos externos, no momento da morte do filho, o pequeno Luciano, mostra-se enlevada, intrigada com a música vinda de fora e que parece entrar pelo telhado. O menino, observe-se, também esteve constantemente preocupado com um som exterior: os latidos do cachorro da vizinhança que, em decorrência das histórias ouvidas, deixavam-no amedrontado; quando finalmente se enche de coragem e aventura-se a espiar o cão que se faz presente no outro lado do muro, a personagem desequilibra-se da escada e é projetada ao chão, perdendo a vida.

Notamos que nos filmes de Martel e Saura as escadas marcam presença: a de *La ciénaga* eleva o menino às alturas para imediatamente em seguida lançá-lo ao solo; em *Cría cuervos*, escadas conduzem Ana para dentro de uma piscina sem água (figura 32). O primeiro não sobrevive ao gesto ascendente, à tentativa de subir, deixando atrás de si as paredes opressoras; o movimento permitido é o da descida de Ana, que reafirma o quadriculamento do controle estabelecido. Ultrapassar os limites da casa é infração gravíssima contra as leis do disciplinamento: a punição não tarda e nem falha. É a *casa-cárcere* colocada em

cena, que tende, já a partir da planta esboçada, “a prenunciar aos futuros ocupantes a forte probabilidade de uma vivência habitacional que venha a se configurar como o reflexo de seu traçado”:

[...] o desenho mesmo, precisamente, assume a expressão de um conceito disciplinar pré-fabricado de cotidiano, cujos preceitos estruturais ordenadores e reguladores são pormenorizados e explicitados por meio de paredes, portas e janelas que representam no concreto a arbitrariedade de uma gama variada de convenções e expectativas específicas, definidas a priori e comprometidas com os padrões comportamentais vigentes. (FISCHER, 2006, p. 122)

FIGURA 32



*Frames de La Ciénaga e de Cría cuervos:* ao subir a escada o menino Luciano confronta-se com *quadriculamentos* arquitetônicos que impedem a mobilidade da vida experienciada além do emparedamento doméstico; ao descer a escada a menina Ana é emparedada no *quadriculamento* azulejado da piscina seca, estéril.

Na sequência que sucede o tombo de Luciano, o espectador é como que inserido no interior da casa (figura 33), apanhado e *enquadriculado* no ordenamento disciplinar em que a porta delimita até onde é permitido ir, até onde a arquitetura doméstica garantiria “proteção”:

Ultrapassar esse *quadriculamento* seria deparar-se com a violência externa, projetada pelo mesmo sistema que supostamente garantiria a dita segurança domiciliar. Trata-se, evidentemente, de uma estrutura de aprisionamento, que promete abrigo e proteção, mas, que impõe imobilidade, estagnação e um emparedamento impeditivo de dinâmicas inerentes ao compartilhamento e às trocas que conciliam diferenças e incentivam o co-habitar sereno, plural e respeitoso. Se Bachelard fala de um recolhimento de “*casa-concha*”, propício ao devaneio – “quando estamos imóveis, estamos além” (1978, p. 317) – a letargia sugerida em *La ciénaga* e em *Cría cuervos* avizinha-se da inércia castradora, ressignificando redondezas de concha em ‘*quadradezas*’ de cárcere. (FISCHER; VAZ, 2019b, p. 154)

FIGURA 33



*Frame de La ciénaga:* ao passo em que a personagem se esforça por escapar do *quadriculamento* domiciliar, a câmera recolhe/aprisiona o espectador dentro da *casa-cárcere*.

Durante os governos autoritários aqueles que lutavam por seus anseios foram reprimidos – seus corpos tornaram-se incomunicáveis (sem vida?), como percebemos em *La ciénaga*: a qualquer movimentação interacional com o outro e com suas vontades, o corpo é levado a adormecer, seja pela violência carnal, pelo tédio, pela culpa ou pelo adoecimento físico – corpos feridos, cansados e enclausurados, corpos interditados, impedidos de socializar, penitenciados por seus impulsos, condenados a permanecer em suspensão<sup>169</sup>. Corpos esgotados. O menino Luciano, impelido pelo desejo de olhar para o outro lado do muro que limita o *quadriculamento* de sua casa, quando intenta enfrentar seu potencial inimigo (o animal que ladra e o atemoriza), desequilibra-se e é projetado ao chão, levado à morte. Aborta-se a fuga, o movimento, a possível ruptura com o *quadriculamento* do ambiente doméstico, horizontalizando o corpo por meio do

<sup>169</sup> Momi parece ir contra a ordem heteronormativa, passando muito tempo com a trabalhadora Isabel, é notavelmente a mais renegada dentro do convívio familiar, constantemente chamada de “suja”; de fato após mergulhar na piscina, Isabel adverte: “Por que não toma um banho? Há quatro dias que não toma banho. Além disso, essa piscina está podre, não pode entrar aí. Não sabe que doenças pode pegar”. Entretanto, as agressões, sabe-se não se limitam a sujeira física: aludem, sim, a um ordenamento moral e uma carência afetiva entre os membros da casa. Em certo momento Mecha, referindo-se a seus ferimentos, diz à prima Tali não se preocupar, pois não sente nada. Momi adverte: “o que vai sentir, se passa o dia todo na cama”. Mecha rebate: “Cala a boca, garota imunda!”. Mais tarde continuam a discutir, quando Momi pondera sobre o repouso da mãe: “Já sei como vai terminar tudo isso. Não vai mais sair do quarto como a vovó”. A mãe exalta-se: “Por que não vai embora de uma vez? E se eu quiser ficar trancada, eu fico”.

falecimento. Alude-se, de certo modo, aos corpos que na tentativa de fuga e confrontamento de seus inimigos (políticos) também tombaram ao chão durante os regimes ditoriais.

La muerte de Luchi, el hicho menor de Tali, que tenía dientes de más, es presentada como un accidente sórdido sin gestos dramáticos. Las tomas rápidas de las casas vacías en penumbra y del cuerpo de Luchi tirado en el patio enfatizan la falta de narratividad simbólica. No vemos castigos ni reclamaciones, ni funeral; la vida sigue, como demuestran la simultaneidad de los gestos, los diálogos y las tomas de José con Mercedes en Buenos Aires y de Momi con Verónica en la piscina de La Mandrágora. Esta vida anclada en el presente está dominada por la falta de un lenguaje que permite la comunicación. Como le dice José a Mercedes sobre su duda de si llamar a Tali, “no sé qué decir”; y como confirma Momi después de su peregrinaje a ver la Virgen: “No vi nada”. El accidente y la muerte de Luchi son un momento más en la vida de esta familia-nación donde la muerte y la división de sus miembros se han convertido en una parte que define su ser. Este instante congela todo un sentir y pensar sobre la familia argentina, cuestionando oblicua y contradictoriamente las relaciones sexuales de poder, la recuperación de lenguajes o narrativas tradicionales que garanticen la desalienación de sus miembros, el temor a la amnesia y el dolor por las utopías perdidas donde no hay vencedores ni vencidos, al mismo tiempo que confirma la posibilidad de renovación, de salir adelante y reinventarse en el presente de la hibridez de la globalización. (VARAS; DASH, 2007, p. 205)<sup>170</sup>

A incomunicabilidade ressaltada por Martel rememora uma sociedade ferida que, por vezes, “não sabe o que dizer”, por momentos, “não viu nada” – a família de *La ciénaga* esconde e disfarça suas cicatrizes por entre os muros de uma casa que abriga a falta de esperança de vidas em crise profunda. Uma casa

<sup>170</sup> Trad. nossa: A morte de Luchi, o filho mais novo de Tali, que tinha dentes demais, é apresentada como um acidente sórdido sem gestos dramáticos. Os planos rápidos das casas vazias em penumbra e o corpo de Luchi no pátio enfatizam a falta de narrativa simbólica. Não vemos castigos, reclamações nem funeral; a vida segue, como demonstram a simultaneidade dos gestos, os diálogos e as cenas de José com Mercedes em Buenos Aires e de Momi com Verónica na piscina de La Mandrágora. Essa vida ancorada no presente é dominada pela falta de uma linguagem que permita a comunicação. Como diz José a Mercedes em sua dúvida sobre ligar ou não para Tali, “não sei o que dizer”; e como Momi confirma depois de sua peregrinação para ver a Virgem: “Eu não vi nada”. O acidente e a morte de Luchi é outro momento da vida dessa família-nação em que a morte e a divisão de seus membros se tornam parte do que define seu ser. Esse momento congela todo um sentimento e pensamento sobre a família argentina, questionando obliquamente e contraditoriamente as relações sexuais de poder, a recuperação de linguagens ou narrativas tradicionais que garantem o deslocamento de seus membros, o medo da amnésia e a dor das utopias perdidas onde não há vencedores ou perdedores, ao mesmo tempo que confirma a possibilidade de renovação, de avançar e se reinventar no presente da hibridação global (VARAS; DASH, 2007, p. 205).

cujas paredes funcionam como barreiras, quase nunca como proteção, cujas portas raramente são transpostas; câmera e personagens estão muitas vezes em lados opostos, em cômodos distintos (Figura 34). Sem que aconteça a tramitação dos corpos exibidos em cena, as frestas e brechas não são aberturas de descerramento e ressignificação. Não acolhem o movimento dialético do aberto (pela poética) e do fechado (pelo sentido), que para Bachelard consiste no cosmos do *Entreiberto*:

a origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes. A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneios. Às vezes, ei-la bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Às vezes, ei-la aberta, ou seja, escancarada. (BACHELARD, 1989, p. 342)

FIGURA 34



*Frames* do filme *La ciénaga*: reiteração de enquadramentos que sugerem as portas como barreiras quase intransponíveis – câmera e personagens não realizam as travessias entre os cômodos.

A impossibilidade do transitar (seja pela imobilidade das personagens ou da câmera) evidencia em *La ciénaga* um *entreaberto* que não permite o devir dos devaneios e desejos, mas encerra as possibilidades, implode os sentimentos. Sendo assim, nota-se que na residência exibida por Martel (a casa familiar, tradicionalmente reconhecida como um lugar de *convívio voluntário*), temos a

ressemantização que imobiliza e invisibiliza os membros da família numa *paisagem anestésica de convivios impostos e abortados*.

Após a morte de Luciano, a última sequência do filme acontece à beira da piscina: agora são as filhas da casa que tomam conta do cenário, inicialmente ocupado pelos pais e outros adultos. Momi chega portando uma bolsa grande e arrastando a cadeira, a câmera corta sua cabeça do quadro, deixando Vero em primeiro plano, estirada sobre uma cadeira de praia. Momi, sempre trajando maiô, mesmo vivendo em uma casa cuja piscina encontra-se interditada, chega vestindo roupa de passeio, mas, logo despe as peças, mostrando que a roupa de banho permanece em seu corpo: senta-se de costas para a irmã, em uma posição semelhante a que anteriormente adotavam seus pais (figura 35). Momi conta à irmã sobre sua visita ao lugar onde supostamente a Virgem teria aparecido e ela, no entanto, não conseguira ver nada: perda da fé na possibilidade de mudança? Reconhece-se, logo, que tudo permanecerá igual: a nova geração, representada pelas filhas, não viria a ser a tradução do novo, mas a repetição do mesmo. Além das jovens mulheres encenarem a posição dos pais à beira da piscina, o filme recupera os sons do princípio, o do trovão e o do tiro vindo das montanhas, além das imagens da natureza, que abrem e encerram o filme (figura 36). Tudo passou. E tudo permaneceu igual<sup>171</sup>.

---

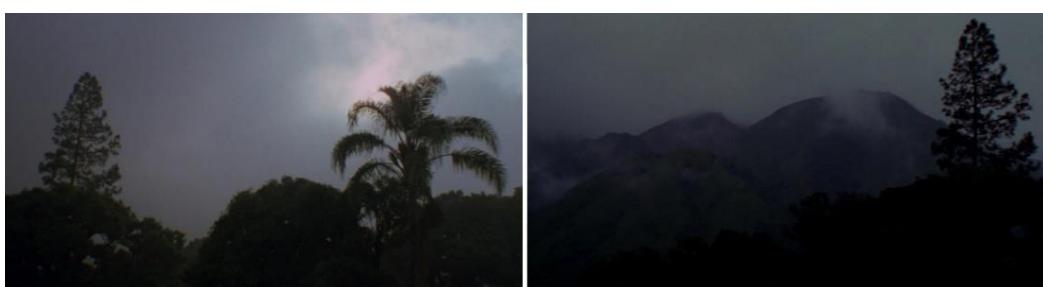
<sup>171</sup> Além das imagens que figuratizam a imobilidade dos corpos em suspensão, as personagens recorrentemente enfatizam nos seus diálogos a tendência do *nadismo* (GORDON, 2017, ver nota 25). Rafael, marido de Tali, observa Gregorio, esposo de Mecha, e comenta: “O que ele está fazendo aí parado? Nada, o que faria”. A filha questiona: “Está parado. Por quê?”, Tati continua: “Qual é o problema?” e o marido conclui: “Mas que figura. Nunca serviu para nada”. Em outra cena Rafael irrita-se com a esposa que deixara os filhos na casa de Mecha: “Combinamos que as crianças não iam ficar para dormir. Não sei para que combinamos”. Tali responde: “Não, sim. Mas não vai acontecer nada”. Rafael prossegue falando da viagem a Bolívia, para a compra de materiais escolares, como uma empreitada temetária, do que Tali discorda: “Mas a Teresa foi semana passada e não aconteceu nada, é mais barato lá (...). E o que vai acontecer? Não vai acontecer nada”. Mecha, sobre os ferimentos que José acumulara no rosto durante uma briga, pergunta: “Você foi ao médico?”, recebendo a seguinte resposta: “Não é nada, mamãe”, a mulher irrita-se: “Não é nada, mamãe’, não é nada, e um dia aparece um de vocês sem um olho”.

FIGURA 35



*Frame* do filme *La ciénaga*: As filhas ocupam o lugar anteriormente ocupado pelos pais.

FIGURA 36



*Frames* do filme *La ciénaga*: Imagens semelhantes abrem e encerram o filme.

Ao contrário, em *Leonera*, de Trapero, tudo muda: vislumbramos a apropriação e a subversão da casa de detenção, que, inesperadamente, permite a Julia realizar a transposição dos limites: junto à movimentação da câmera a personagem habita as fronteiras, realiza o mergulho nas brechas encontradas justamente no local marginalizado de *convívios impostos e abortados*. Brechas capazes de ressignificar afetivamente o espaço da prisão-morada, lugar em que se compartilha o sensível por meio do laço entre mãe e filho e por intermédio da convivência com pessoas inicialmente ‘estranhas’. A identificação com as mães detentas que de fato nunca foram *estranhas*, somente *desconhecidas*, quando acontece, torna possível o reconhecimento sensível com o outro, movimento este que permite o relacionamento, ou seja, a apropriação do lugar como *espaço estésico*, aproximando-se das experiências típicas de *convívios voluntários*<sup>172</sup>. Se

<sup>172</sup> As mães detentas vão construindo elos como forma de resistir ao ambiente penitenciário: Julia mantém um relacionamento amoroso com Marta Rojo (que auxilia na fuga com Tomás fornecendo-lhe documentos falsos) e conta com o apoio de todas as mães do pavilhão na ocasião em que o filho, numa saída para tratar de uma gripe, passa a morar com a avó sem o consentimento de Julia, que então reinvindica a intervenção do diretor do presídio. Frustrado o

*La ciénaga* constrói a sensação de sermos mantidos presos no filme com uma construção imagética que encerra a narrativa remetendo às imagens iniciais da obra, em *Leonera* somos libertos da história; num *travelling* de afastamento Julia com Tomás seguem o caminho para o Paraguai, enquanto o espectador parece recuar para o lugar de sua poltrona, enfim, separando-se das personagens, aparentemente livres da narrativa, que logo segue para os créditos finais.

Em ambos os filmes, e nos dois ambientes de morada exibidos, evidenciam-se o claustro e as limitações de mobilidades – mas as modalidades de apropriação são distintas, ressignificando áreas de convívios voluntários, impostos e abortados. Torna-se possível verificar as relações familiares como enquadramentos, cujos modos de apropriação dos ambientes domésticos, subordinados ao contexto sociocultural afetivo em que se inserem, podem determinar a constituição dessas topologias em *espaços estésicos* ou *paisagens anestésicas* – possibilitando, nas consideradas brechas afetivas do lugar reconhecido como morada, tanto a abertura das travessias quanto a clausura das imobilidades. Enquanto a base familiar de *La ciénaga* não se faz em firmes estruturas – induzindo os membros da casa a buscar uma base na suposta maciez acolchoada das camas, ou culminando na fatal queda do pequeno Luciano – *Leonera*, ao desvelar a fragilidade estrutural das leis que sustentam a sociedade, propicia a criação de brechas e rupturas nesses pilares deletérios. Tão logo, em *La ciénaga* se fará presente a *perversão*, enquanto em *Leonera* se efetivará a *transgressão*.

---

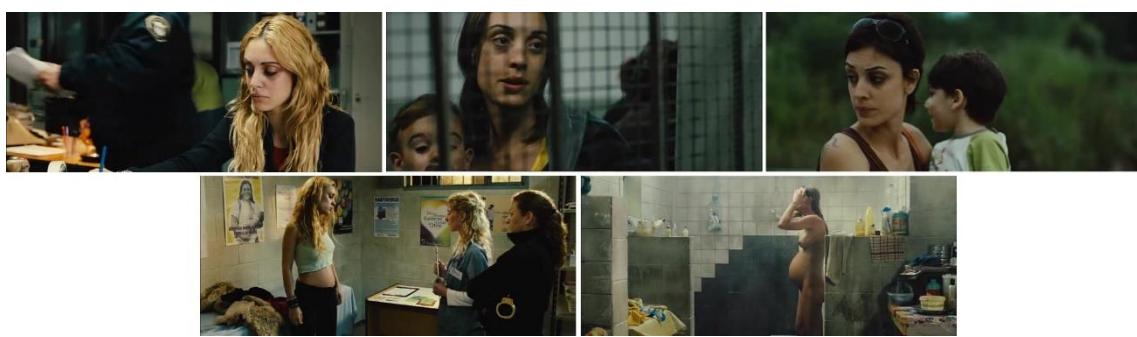
pedido, fazendo da ala prisional um útero gigantesco, as detentas/mães unem-se em rebelião, até que o diretor conversa com Julia e promove um acordo, pois sabe que apenas Julia acalmará a revolta das colegas: “Vamos fazer uma coisa: eu a ajudo no sistema judiciário para ver se recuperamos seu filho e o trazemos de volta. Mas esta confusão tem de parar. Porque todas elas estão lutando por sua causa. Sabia que há crianças ali? E estão queimando ali? Há crianças como seu filho, que brincavam com seu filho. Então, vamos acalmar os ânimos. Está bem? Eu a ajudo e você me ajuda, porque assim não pode ser. Isto não faz sentido em uma prisão. Chegamos a um acordo? Acalme-se”. Julia então recupera o filho, que lhe é retirado novamente após o julgamento e a consequente condenação, quando é autorizada somente a realizar visitas esporádicas ao filho que é colocado sob a tutela da avó.

### 3.2 *La ciénaga* e *Leonera*: paisagens disciplinadas, espaços desordeiros

Os contrários e contraditórios se evidenciam nas imagens de *La ciénaga* e de *Leonera*: temos quartos que são celas e celas que são quartos, famílias que vão do convívio fértil ao convívio estéril, enquanto elementos áridos e personagens supostamente infecundas subvertem as hostilidades disciplinares. Marta, na chegada de Julia ao pavilhão das gestantes, atenta para a forma de vida que ali se configura: “Agradeça pelo que tem na barriga. Este pavilhão não é a prisão”. De fato, será com e pelo filho Tomás que o modo de viver no ambiente carcerário será ressignificado em acolhedoras formas domésticas de habitar, transformando-o em um lugar no qual, surpreendentemente, crianças brincam, estudam, frequentam o parquinho de diversões instalado no pátio do presídio; as mães, que acompanham os filhos nas atividades, entre orgulhosas e apreensivas, quedam-se a observá-los rumo ao primeiro dia de aula.

A câmera de Trapero, colada às personagens ao acompanhar-lhes os movimentos, muitos deles em planos sequências, tende a realizar enquadramentos em que é a corporeidade que preenche o lugar: ressignificando, portanto, as paisagens em espaços. As transformações de Julia são visíveis em seu corpo, é a barriga que cresce e o cabelo que muda de cor e encurta (figura 37), a pele ganha uma tatuagem, e seus trejeitos passam do nítido desconforto na chegada à visível adaptação diante das circunstâncias que são ou parecem incontornáveis (a de mãe e a de presidiária).

FIGURA 37



Frames do filme *Leonera*: transformações no corpo da protagonista.

Por sua vez, a montagem de Martel nos dá a ouvir sons fora de quadro, construindo uma presença invisível (profética, incerta, imoral, catastrófica?). O ambiente toma para si corpos vulneráveis aos anseios subjetivos (interditos) e aos eventos externos como o latir do cão, logo, formando-se fronteiras por meio de elementos sensoriais. Em *Leonera*, no recinto do presídio, os corpos preenchem e dominam o espaço; já em *La ciénaga*, no ambiente do lar, os corpos parecem reféns do lugar que habitam, sujeitos à inconcretude daquilo que não se vê (remetendo ao princípio constitutivo da *fé*), encerrados em sentimentos dúbios, movimentações vertiginosas rumo a desfechos anestésicos. Podemos dizer que as estratégias de montagem de Trapero, em certa medida, engendram um olhar otimista do mundo para o mundo (os planos sequências e as transformações corporais, até a fuga de Julia com Tomás, colocam em tela corpos que tomam os espaços para si), enquanto as lentes de Martel impregnam-se de pessimismo (os corpos em cena são dominados pela paisagem, busca-se a estesia naquilo que ultrapassa o quadro, mas logo vemos corpos barrados pelos limites dos *enquadramentos do cinema / quadriculamentos da casa*), assim, revelando-se um perigo constante, atribuído a um sistema invisível que persiste em oprimir as possibilidades de apropriações estéticas, a constituição do espaço<sup>173</sup>.

Por meio desses filmes que se contrapõem em seus convívios tão díspares e que instauram nas formas de vida apropriações contraditórias em relação àquelas que convencionalmente imagina-se para o ambiente da casa familiar (*La ciénaga*) e para o ambiente carcerário (*Leonera*), observam-se as crenças, os sentimentos e as atitudes que este *Nuevo Cine Argentino* adota frente a suas

<sup>173</sup> Enquanto o passar do tempo em *Leonera* se dá por elipses marcadas pelo crescimento de Tomás na prisão e pelas mudanças de cores e cortes de cabelo de Julia, o transcorrer temporal em *La ciénaga* poderá ser “ouvido” como em uma situação de transe (ou de ressaca). “Podemos então pensar a acusmática, no conjunto da obra da cineasta argentina, como uma possibilidade de intensificar tensões e desconfortos, em especial por potencializar uma atmosfera que transborda do que é externo aos limites do enquadramento, não somente num sentido de exterioridade física, mas também diegética – um tipo de imagem ausente que seria reconectada à cena pela dimensão sonora, principalmente pelas inquietações e incertezas, decorrentes dessa ambiguidade interpretativa dos sons obscurecidos, que emergem durante a construção imaginária que o espectador faz da situação narrativa que se desenrola diante de seus olhos e ouvidos. Esse dispositivo de produção de ambiguidades interpretativas se dá a partir da inversão de pontos de escuta, o que pode gerar, junto ao espectador, efeitos bastante distintos de uma tentativa naturalista de recompor o espaço-tempo narrativo” (VIEIRA, 2014, s/p).

linguagens. Notamos a peculiaridade estética que cada diretor busca articular em tela, utilizando a família e os lugares de convívios como metonímia e metáfora de um contexto neoliberal pós-ditadura *re-conhecido* por eles. No quadro 01 evidenciamos a *anestesia* como inerente à *paisagem*, horizontalizada pela carência de experiências interativas e intercomunicantes que se inscreve numa forma de vida automatizada, enquanto a *estesia* associa-se a uma experiência que se movimenta de forma transformadora, ressignificando em *espaço* um lugar que inicialmente se faz *paisagem*. Logo, nesta perspectiva conceitual, os filmes selecionados evidenciam e enfatizam como as formas de vida, articuladas enquanto experimentação coletiva e interativa, possibilitam persistir, perseverar ‘continuar contra ou despeito de’ circunstâncias e obstáculos francamente impeditivos. Quando em *La ciénaga* tudo passa e nada acontece, terminando a narrativa numa sugestão de que o desfecho reconduzirá ao início, observa-se que não há escapatórias que permitam ‘agir com’ e ‘agir contra’. As contradições que ali perseveram o cotidiano familiar não viabilizam impulsos que modifiquem o cotidiano anestésico em experiências estésicas, já que não há superações que fertilizem e efetivem a transformação dos cômodos e dos incômodos do ambiente doméstico. Ao contrário, em *Leonera*, verifica-se a transgressão: a forma de vida automatizada ressignifica-se em forma de vida estésica, reafirmando a necessidade de re-existir ‘apesar de’.

A contraposição crítica-analítica das duas obras cinematográficas em questão permite demonstrar como os contrários e os contraditórios podem coexistir de maneira produtiva. É notável que as diferenças estéticas e narrativas entre ambos os universos diegéticos viabilizam uma proposta de reflexão concernente aos convívios cotidianos, permitindo concluir que ao passo em que as paisagens insistem em manter-se disciplinadas, os espaços se efetivam na desconstrução do cotidiano automatizado: impera, portanto, a necessidade premente de desordenar aquilo que foi ‘regrado’ para tornar possível a reinvenção. Fraturar certa ordenação disciplinar em prol de uma ruptura criativa, liderada pela ousadia, pelo atrevimento e pela transgressão, pode levar ao esgarçamento das formas anestésicas, construindo escapatórias estésicas, vidas

interativas, conjuntas. Que reinventam convívios e apropriações estéticas ao subverter o “nada acontece” em “tudo *pode* acontecer”, enfim, transformando a vida social e as potências criativas que se projetam no cinema que pulsa a vida e na vida que pulsa o cinema.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

---

Dois ambientes políticos que se repelem: o ano de 2001 marcado pelo neoliberalismo de Fernando de La Rúa e o de 2008 baseado nas políticas da esquerda peronista de Cristina Kirchner. O mandato do presidente de La Rúa, instaurado no início do século XXI, traria a escuridão de um período instável de renúncias presidenciais e agruras econômicas. A eleição de Cristina Kirchner em 2007 consolidaria o apoio popular ao *kirchnerismo*, antecedido por Néstor Kirchner – plataforma política que viria a enfraquecer-se, viabilizando em 2015 a eleição de Mauricio Macri e o retorno de um neoliberalismo que resultou em altas taxas de juros, no disparo da inflação e na polêmica solução encontrada pelo presidente ao solicitar uma linha de crédito ao *Fundo Monetário Internacional* (FMI).

Dois filmes que se comunicam e se contrapõem: 2001 e o lançamento de *La ciénaga* (Lucrecia Martel); 2008 e a estreia de *Leonera* (Pablo Trapero). Tornam-se intercomunicantes tratando da família e de suas formas e modos de estabelecer e manter os laços institucionais; familiares. E repelem-se ao passo em que o primeiro trata de um enquadramento familiar em que “laços” – grilhões? – afetivos emaranhados enrijecem e imobilizam as relações, enquanto o segundo permite o enlace transgressivo de movimentos afetivos fluídos e prognósticos de caminhadas compartilhadas. O paradoxo desses laços familiares, aqui já mencionados por meio de Amado e Dominguez, é enfatizado, em outras palavras, por Fischer – que verifica as ambiguidades e contradições do tradicional texto familiar,

usualmente marcado por simultaneidades e oposições de sentimentos e de situações diversas, do tipo inclusão/exclusão, abertura/clausura, atração/repulsa, conforto/desconforto, amor/ódio –, no qual lugares e papéis pré-fixados acabam por assujeitar, dentre os componentes da família, tanto aqueles que ocupam posições de mando (seja de caráter permanente ou circunstancial) quanto os que obedecem. Instala-se, então, tendencialmente, uma relação de escravidão assentada num ambiente claustrofóbico e viciado, cuja escassa possibilidade de arejamento consiste na oportunidade de transgressão viabilizada pelas brechas e fendas que se alojam no esconderijo, justamente, das falhas – verificáveis no próprio tecido da família. (FISCHER, 2006, p. 198)

As situações de inclusão/exclusão, abertura/clausura, atração/repulsa, conforto/desconforto, amor/ódio, podem ser vislumbradas num mesmo convívio familiar operando sentimentos controversos e simultâneos. Não obstante, em nosso estudo, optamos por comparar, analiticamente, duas obras cinematográficas, enfatizando em uma a *inclusão*, em outra o caráter potencial de *exclusão*: a *abertura* em uma, a *clausura* em outra. Buscamos demonstrar essas nuances que se articulam nos ambientes domésticos, sempre em linhas tão tênues, que se amplificam pelas lentes de aumento do olhar crítico, identificando maneiras inesperadas e ressignificadas de apropriações familiares: a inclusão e a abertura no lugar marginalizado do presídio feminino (*Leonera*); a exclusão e a clausura no ambiente confortável e privilegiado do lar de uma família de classe média tradicional (*La ciénaga*).

O familiar é *tecido de retalhos e remendos* constituindo uma sociedade assujeitada. O verso (atinente à ordem pública) e o inverso (submetido ao privado), formam uma mesma textura que ao tornar-se puída transparece e deixa revelar-se como dois lados de uma mesma peça esgarçada. Assim se faz a relação da Família e do Estado, instituições envelhecidas que no desgaste de seus tecidos se tornam frágeis e vulneráveis, porém, na mesma medida, cada vez mais vigilantes e precavidas, tratam de realizar reparos, firmar costuras e remendar vestes que já não servem mais.

O cinema enquanto metonímia e metáfora de um contexto social de produção propõe, muitas vezes, olhar de perto e revelar os fios e as fibras do velho tecido esgarçado que estampa o Estado e a Família, mostrando suas imperfeições, suas amarras, seus rasgos e costuras desfeitas e refeitas. Seus nós. É nessa perspectiva que consideramos a *re-apresentação* da família no *Nuevo Cine Argentino* como campo do sintoma de uma estrutura política que florescia e vigorava nos contextos das produções fílmicas como expressão e resquício de uma realidade vivenciada aquém e além da tela.

Sair dos cotidianos que se desnudam poeticamente no interior do cinema e focar na exterioridade os cotidianos encobertos pelo mundo dito real permite perceber que as múltiplas conexões que se articulam entre as duas realidades criadoras – a intra-tela e a extra-tela –

potencializam, elucidam e revelam visibilidades e invisibilidades de nosso tempo. (FISCHER, 2009, p. 56)

Os efeitos das políticas públicas são detectáveis e apreensíveis nas narrativas cinematográficas, sem precisar referir-se explícita e diretamente a um determinado governo ou a suas formas de gestão. É por meio do repertório do pesquisador/espectador que se torna possível interpretar como as políticas públicas se acomodam nos moldes e modos de convívios familiares (e como se re-apresentam na tela do cinema), por vezes, limitando o cotidiano a uma dinâmica automatizada ou que ‘apesar de...’ ainda motivam um ‘estar junto’ em busca de brechas e escapatórias. A apropriação do lugar estará atrelada diretamente às maneiras de se relacionar com o outro, às formas de articular o corpo como presença comunicacional:

As questões relativas à esfera da comunicação entre os sujeitos, no interior dos agrupamentos familiares, também nos são caras – especialmente pelo que podem significar em termos de aprisionamento e liberdade pessoal. É possível ampliar os estudos nesta área, buscando desenvolver ainda mais as premissas, aqui sustentadas, que dizem respeito ao trágico caráter de imprecisão e imperfeição dos processos de representação e de comunicação – o que nos condenaria ao silêncio e ao isolamento. Homens calados, paralisados. Clausura. (FISCHER, 2006, p. 204)

Ainda no âmbito destas possibilidades, em princípio nada impede que aquilo o que nos pareceu ser apenas condenação, possa também ser percebido como alforria, uma vez que as falhas nos processos comunicacionais criam brechas – e, por meio de tais brechas, instauradas a partir do que não é integralmente dito ou simplesmente não-dito (há uma dimensão insondável contida na gênese de toda relação comunicacional, principalmente no que se refere ao campo da palavra), podemos ser salvos do “horror do real”. Homens imaginativos, dinamizados. Compartilhamento. (FISCHER, 2006, p. 204)

Corpos aparentemente livres, porém, deletérios e estagnados, em ambientes que se revelam como claustrofóbicos são identificados nos enquadramentos fílmicos de *La ciénaga*. Paisagem anestésica. Corpos encarcerados que constroem brechas no restritivo ambiente do presídio feminino são verificados nos enquadramentos de *Leonera*. Espaço estésico. Se o sistema político argentino de 2001 encontra-se em declínio, os agrupamentos familiares

também revelam em seus convívios uma diversidade de dinâmicas decadentes. Martel trata de *re-apresentar* uma família que tropeça em suas próprias pernas, ou melhor, em suas próprias estruturas, intercomunicante com instâncias neoliberais-conservadoras que infestam o país. Já em 2008 a política apresenta, ainda que a passos lentos, algumas brechas que permitem superar os malfeitos instalados por políticas neoliberais pós-ditaduras. Julia de *Leonera*, quadriculada pelo ambiente do cárcere e enquadrada pelas lentes de Trapero, encontra brechas nas estratégias comunicacionais que constrói com o filho e com quem mais a personagem se relaciona. A protagonista não *ocupa* apenas impositivamente o mesmo lugar que essas pessoas, mas *compartilha* o ambiente na esfera prisional. É o conjunto de experiências interativas e de vida coletiva (o viver junto) que possibilita a paisagem opressiva e por natureza anestésica adquirir características estésicas, configurar-se em espaço de comunicação, partilha e afetos que superam qualquer quadriculamento físico imposto às personagens.

Escolhemos introduzir esse estudo com uma breve apresentação e reflexão da narrativa *Casa tomada* de Julio Cortázar. Compreendemos que o conto condensa, em certa extensão, as relações semióticas vislumbradas em Martel e Trapero. Tal como a literatura de Cortázar, o *Nuevo Cine Argentino* re-apresenta sentimentos e atitudes que extraídos da sociedade constroem uma estética familiar. O texto literário é tomado por dois irmãos automatizados pela rotina doméstica, confinados à velha casa da infância, repleta de lembranças e sustentada por um presente que não prenuncia futuro. Seja em *Casa tomada* ou em *La ciénaga*, edificam-se moradias que abrigam ruídos (dos invasores no primeiro e do cachorro no segundo), anunciam e efetivam tragédias. As relações interditas entre corpos que se reprimem – o incesto é sugestão constante nas duas narrativas – tornam as interações impossíveis, o estar junto se configura numa coreografia cuidadosa diante da impossibilidade. Anestesiam-se convívios, ‘apesar de...’ as paisagens permanecem intactas. Os corpos que infringem as normativas familiares são punidos e encontram-se quase sempre doentes, acamados. Apesar de viverem imersos em um quadriculamento opressor no lugar de morada, os irmãos da narrativa de Cortázar acabam rompendo o claustro: há,

como em *Leonera*, uma saída. Portas são deixadas para trás, imposições quadriculares cada vez menores e inóspitas são superadas pelas personagens que fecham portas no sentido literal (trancafiando seus ‘opressores’ nos interiores de ambientes arquitetônicos) e abrem outras pela poética da transgressão (almejando possibilidades inusitadas, externas ao ambiente de enclausuramento). Na *Casa tomada* os irmãos largam os potenciais invasores encarcerados na residência que por tanto tempo fora lugar de ‘atração/repulsa, conforto/desconforto’. Em *Leonera*, Julia tranca a porta da cozinha, imobilizando a figura policial esca, que naquele momento perfaz toda a opressão que lhe é imposta, o que permitirá a saída da jovem com o filho para o espaço público. As personagens de Cortázar, assim como as de Trapero, deixam ambientes privados em que impera intensa clausura, e ganham as ruas, as vias, as veredas de uma Argentina que pela extração territorial poderá apontar possibilidades de movimentos e caminhos, renovações estéticas e estésicas. A apropriação do lugar físico e social estará sempre justaposta ao sensível e ao comunicacional que emana do *estar* em determinado lugar e do *ser* nesse sítio de alternativas exclusivas/inclusivas – de “homens calados, paralisados” / “homens imaginativos, dinamizados” (FISCHER, 2006).

*Cría cuervos* de Carlos Saura é trazido à baila na mesma toada comparativa de *Casa tomada*. Apesar de sair do âmbito das narrativas argentinas, o filme de Saura re-apresenta uma sociedade estabelecida e governada por poderes autoritários e manipula a imagem semiótica da família sufocada por normativas. O filme, já amplamente trabalhado em tese de doutoramento de Sandra Fischer, vem contribuir com o pensamento que buscamos arquitetar no presente estudo, em especial no que se refere à imagem da *caça-calabouço*, pensando-a como uma potência de enrijecimento do ambiente doméstico em suas formas e modos de abrigar os convívios familiares no que consideramos paisagem anestésica.

A Argentina foi colonizada por espanhóis. Em 1516, o navegador Juan Diaz de Sólis viaja pelo estuário do rio da Prata e oficializa a conquista do território para a Espanha. Somente em 9 de julho de 1816 o país viria se tornar

independente. Além do idioma que ambos os países compartilham, restos e rastros de suas histórias se cruzam, sem que esqueçamos a exploração qual a Argentina padece durante o período de colonização, impactando com veemência as comunidades indígenas. Não obstante, os argentinos livres da colonização espanhola, por sua vez, vítimas de períodos históricos determinados por bárbaras ditaduras, buscaram migrar para o país europeu que um dia usufruiu de suas terras. Muitos dos filmes dirigidos pelo veterano e prolífico cineasta argentino Adolfo Aristarain imprimem em suas personagens marcas da migração de argentinos para a Espanha, a exemplo de *Un lugar en el mundo* (1992); *Martín (Hache)* (1997); *Lugares Comunes* (2002) e *Roma* (2004) – filmes que unem as relações familiares aos dramas políticos e econômicos, determinando *onde* (a forma de ‘estar’ em algum lugar) e *como* (os modos ‘ser’ no lugar) as personagens se relacionam com os afetos e as exclusões sociais que em certa medida se emaranham.

Ao falarmos da Argentina por meio da re-apresentação cinematográfica da Família e do Estado, evocamos os sentimentos inerentes a todas as sociedades que reconhecem as repressões ditatoriais, em especial, os povos latinos e o lugar de onde falamos, o Brasil, que sofre o golpe militar em 31 de março de 1964, com a deposição do presidente João Goulart. O governo militar se instaurou no país durante 21 anos, precisamente, até 1985, dois anos após o declínio da ditadura argentina em 1983. Estranhamente, hoje, não somente pelo esforço em esquecer os anos de chumbo, mas em perdoar (considerando a ausência condenatória aos carrascos da ditadura), os algozes de então, parecem trazer o reprimido à tona “cujos panos, tecidos pelos fios da incitação à ditadura” e pelo deslumbramento aos sistemas neoliberais, “atam-se costurados com as agulhas da exortação a líderes torturadores<sup>174</sup> (...)” (FISCHER; VAZ, 2019c, s/p).

---

<sup>174</sup> O então Presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, já expressou publicamente sua admiração pelo coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o primeiro militar brasileiro a responder por um processo de tortura durante a ditadura. Segundo relatório da *Comissão Nacional da Verdade* (2014), durante o tempo que comandou o DOI-CODI – 29 de setembro de 1970 e 23 de janeiro de 1974 – foram registradas 45 mortes e desaparecimentos forçados. Em 2016, durante o processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, Bolsonaro, então deputado federal, votando a favor do impedimento, realizou uma homenagem ao torturador: “Pela memória do Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff”. Em campanha eleitoral

O *Nuevo Cine Argentino*, entendemos, esforça-se em alinhar os atos comunicacionais como restos e rastros de histórias e memórias duradouras. O tempo do cinema é o tempo em trânsito: passado, presente e futuro colocam-se em movimento, produzindo e potencializando emoção, reflexão crítica e engajamento. O cinema é a memória dinâmica da vida, é matéria-prima de uma história em percurso, é operação científica. Cinema é testemunho. Seus percursos comunicacionais possibilitam que confiemos na duração, em estratégias que dão a ver um presente, ressignificam aquilo que foi e colocam em questão o que será.

Ao olharmos para as formas e os modos de apropriações dos lugares familiares quadriculados e enquadrados nas telas do cinema argentino, podemos experienciar uma estética a partir de *onde* e de *como* nos colocamos num mundo que se desenvolve em um tempo que nos permite se não modificar, ressignificar. Se corpos um dia foram anestesiados, automatizados e tombados ao chão (literalmente ou não), mesmo em tempos sombrios parece-nos ecoar brechas e escapatórias por meio de movimentos estéticos e estésicos. Sociedades que foram e são disciplinadas, quadriculadas e sufocadas, necessitam viver permanentemente atentas, para que paisagens anestésicas sejam constantemente ressignificadas em espaços estésicos de convívios afetivos e posições políticas inclusivas. ‘Apesar de...’ é preciso e possível entender as fronteiras como culturais, frestas passíveis de trocas, minimizando barreiras geográficas, físicas e afetivas, unindo povos que possam estar em trânsito, aqui e a ali, onde queiram *estar e ser*.

O cinema além de por si só já garantir a experiência estésica por meio de articulações estéticas que afetam o espectador, proporciona a oportunidade de pensarmos sobre as formas e os modos de interações sociais nas minúcias do dia a dia, no plano do familiar. A visita à sala escura do cinema pode funcionar como uma escapatória da rotina automatizada: expande a experiência vinculada a um

presidencial, afirmou, em entrevista ao programa *Roda Viva*, que mantinha em sua cabeceira o livro “Verdade Sufocada”, de autoria de Brilhante Ustra. Quando já ocupando o cargo de presidente recebeu, no Palácio do Planalto, a viúva do torturador, Maria Joseíta Silva Brilhante Ustra, e proferiu para a imprensa: “Tem um coração enorme. Eu sou apaixonado por ela. Não tive muito contato, mas tive alguns contatos com o marido dela enquanto estava vivo. Um herói nacional que evitou que o Brasil caísse naquilo que a esquerda hoje em dia quer”.

*aquém* e *além* da tela, encontra lugar no social. Ao se colocar no mundo, o cinema pertence a esse mundo e comunica-se com ele, constrói espaços estésicos e questiona paisagens anestésicas, instiga o ser e o fazer, logo significa mudança, alteração de um corpo que reage aos impulsos da arte e então nunca será o mesmo. O corpo é a coisa no mundo: apropria-se, comprehende e habita não só paisagens meramente contemplativas, mas espaços físicos e afetivos vivenciados na duração da história, da memória e de testemunhos marcados por superações que ‘apesar de...’ possibilitem criar, mover, existir e ‘por causa de...’ resistir.

A importância de se observar as ressignificações dos regimes hierárquicos e repressivos no âmbito da instituição familiar é esmiuçada por Michel Foucault em *Vigiar e punir* – “um dia se precisará mostrar como as relações intrafamiliares, essencialmente na célula pais-filhos, se ‘disciplinaram’, absorvendo desde a Era Clássica esquemas externos, escolares, militares, depois médicos, psiquiátricos [...]” (2014, p. 208).

Pensar como as políticas disciplinares se instalaram sorrateiramente em nosso cotidiano terá sempre um caráter de urgência. Indagar como as instituições políticas falidas se aninharam nos convívios domésticos é de inteira pertinência para que possamos identificar os motivos pelos quais os lugares de compartilhamentos afetivos se tornam anestésicos. Lucrecia Martel e Pablo Trapero realizam em suas filmografias percursos que possibilitem a abertura de diversos caminhos no campo da análise. Escolhemos percorrer aqueles que enveredam pelas fendas dos convívios familiares e suas subentendidas relações com as políticas de Estado. Como bem assinala Trapero (2015) todos nós entendemos as questões familiares; não importa a nacionalidade, o vínculo familiar é algo que todos cultivamos de uma forma ou de outra. O contato familiar é provavelmente o primeiro que nos proporciona o convívio em comunhão; não obstante, para tal vivência são impostas normas disciplinares, institucionais. A família é reduto de possibilidades: pode ser uma escapatória das severas narrativas que nos são impingidas pelos trâmites legais da vivência em sociedade ou um enrijecimento de tudo que assegura o quadriculamento

impositor da ordem que automatiza, portanto, anestesia indivíduos fechados em suas próprias imobilidades, clausuras mais que físicas, simbólicas/afetivas.

O *quadriculamento* da casa familiar desvelada pelas imagens de *La ciénaga* e de *Leonera*, vimos, apresenta-se ressignificando a *concha* protetora da *casa mãe* bachelardiana (1978) e a *cinzenta figura claustrofóbica* da *casa-cárcere* delineada por Fischer (2006). Longe da maciez aveludada e da redondeza confortável, calorosa e aconchegante que caracterizam a primeira, a segunda define-se pela dura retidão da caserna militar, com suas aberturas e clausuras cuidadosamente planejadas e estrategicamente alocadas para facultar a vigilância e o controle. Vemos que assim como a ‘*casa tomada*’ de Cortázar transita paradoxalmente entre a casa que é *concha* e aquela que é *cárcere*, o ambiente doméstico de *La ciénaga*, inicialmente convencionado como lugar de acolhimento pela dinâmica tradicional do convívio familiar se dará também como o lugar de clausura da casa-calabouço; em *Leonera*, por outro lado, o lugar do cárcere qual Julia é condenada a viver aprisionada, pelos modos do ‘viver junto’, adquire contornos afetivos da casa-concha.

Logo, a imagem da casa-calabouço figurará a paisagem anestésica delimitada pelo quadriculamento e comprimida pela rarefação de apropriações físicas e afetivas. Já a imagem da casa-concha acomodará o espaço estésico constituído pelo movimento relacional fluido e ondulante inerente às vicissitudes do habitar compartilhado que possibilita, na medida da conformação de suas características ambientais, a apropriação e a compreensão do *ser* e *estar* no mundo caracterizando o *sentido da vida* como *gesto estético*, o *estilo semiótico* como *estilo sensível* (FONTANILLE, 2014). Trata-se de um conteúdo tecido por valores e paixões, que persevera e constrói andamentos passionais, rompendo as barreiras institucionais (quer sejam da Família ou do Estado). Consideramos que *conviver é superar*, continuar junto ‘apesar de...’. Os convívios familiares (e sociais) são fenômenos de significação atrelados às interações estésicas. Diariamente as paisagens anestésicas, em menor ou maior intensidade, podem ser superadas pelas brechas dos convívios que permitem fraturar e escapar de formas entorpecidas. O espaço estésico se desenha buscando *como* e *porquê* uma vida

“ganha forma” no lugar físico-afetivo-social. É possível existir na paisagem anestésica, mas só se pode re-existir no espaço estésico que revela o curso da vida em suas fases de sensibilização e perseverança (apesar de... é possível continuar como corpo ativo assumindo e sustentando as relações cinestesicas e as disposições afetivas).

*La ciénaga* e *Leonera* abrigam, nas imagens dos enquadramentos domésticos, ecos de um neoliberalismo pós-ditaduras seja em seu apogeu em 2001 ou em seu considerável declínio em 2008. As duas obras enfocadas permitem ao espectador experienciar, aquém e além da sala de projeção, facetas de realidades que, em maior ou menor intensidade, dizem ou já disseram respeito a todos nós – e tornam evidente a necessidade de recusa à conveniência sedutora do convite ao esquecimento das arbitrariedades e violências arquitetadas por tiranias de qualquer tipo e em qualquer tempo. O *Nuevo Cine Argentino*, parecemos, não apenas naquilo que se dá a ver nos filmes de Martel e de Trapero, mas também em diversos outros, procurar negar a *reconciliação amnésica*. Ao inferir na tela do cinema fragmentos de vestígios duradouros de um neoliberalismo pós-ditaduras, lembrança e esquecimento se confrontam no discurso implícito. As imagens ficcionais adentram invasivamente o momento presente e são capazes “de dar à memória pelo menos a mesma força do esquecimento” (SARLO, 2016, p. 41).

Podemos suspender esse estudo (que não se acaba aqui, mas se desdobrará para além<sup>175</sup>) dizendo que todas as relações, por mais privadas e sutis que se apresentem em seus cotidianos, serão determinadas por ordenamentos dos sistemas políticos: aqueles que estiveram vigentes, que vigoram no presente e pelas possibilidades que se articulam em vislumbres futuros. Se a semiótica se empenha em analisar crenças, sentimentos e atitudes que as diversas sociedades

---

<sup>175</sup> Sandra Fischer finaliza a derradeira página de sua obra *Clausura e compartilhamento: a família no cinema de Saura e Almodóvar* (2006) com as palavras que ora retomamos: “Acreditar que se possa arrematar o texto, colocando-lhe um ponto final, é impossível porque o tecido que aprontamos tem nós que nos embaraçam e buracos que nos assustam. Acuados entre o estrangulamento e a queda, vislumbramos, na vertigem do pânico, o meio termo da brecha: lembramos de Freud (1999-e, p. 93), que nos ensina que ‘todo conhecimento é um monte de retalhos, e que cada passo à frente deixa atrás um resíduo não resolvido’”.

assumem por meio dos recursos expressivos de que se utilizam, há que analisar também as formas e os modos de vida que cada sociedade adota frente aos seus sistemas políticos e como esses estilos de vida (que são estilos políticos) determinam maneiras de estar e ser no mundo – optando por enrijecer a anestesia das barreiras físicas e simbólicas entre o mundo dito privado e dito público ou construindo estesias, re-significando e re-existindo diante dos obstáculos que o estar e o ser nos impõem. É pelos efeitos de presença de um corpo atuante que as paisagens re-existentem em espaços construídos na perseverança do *agir com* e *agir contra*. O curso da vida será sempre uma forma de *estar* e *ser*, seja sucumbindo-se em *paisagens anestésicas* ou movendo-se em *espaços estésicos*. Transformar paisagens anestésicas em espaços estésicos é *resistir – re-existir* de formas e modos outros essenciais ao afetivo-familiar-social: político.

Enfim, que nosso estudo possa vir a inspirar reflexões atinentes aos vestígios duradouros de sistemas políticos opressores e sempre à espreita, que sorrateiramente aguardam o momento de revigorarem-se em laços que se apertam ‘à margem de...’, prontos para vigiar, controlar, punir: anestesiari. Mas, saibamos também, temos a chance de escapatórias humanizadas, sistemas de inclusão social que valorizam o ‘estar junto’, o espaço do povo para o povo. Podemos construir acolhidas, lares animados por possibilidades estésicas – cotidianos de sensibilização e laços que unem. Em certa medida, as políticas públicas e seus efeitos estarão sempre aptos a propiciar a instalação de casas-calabouço ou casas-concha. Resta-nos perceber e questionar, atenta e reiteradamente, *onde* e *como* estamos morando – *calados e aprisionados | imaginativos e dinamizados?*

## REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo. As favelas no cinema argentino: um elefante oculto atrás do vidro. *Revista ECO-Pós*, v. 15, n. 3, 2012, p. 08-21.

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

AGUILAR, Gonzalo. ¿Qué fue el Nuevo Cine Argentino? In: IRIBAREN, María. (Org.). *La imagen argentina*: episodios cinematográficos de la historia nacional. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación CICCUS, 2017, p. 197-219.

ALGRANTI, Joaquín M. Productores producidos: Reflexiones en torno a los circuitos de producción en el Nuevo Cine Argentino. In: AMATRIAIN, Ignacio (Org.). *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005)*: industria, crítica, formación, estéticas. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad – CICCUS, 2009, p. 71-101.

AMADO, Ana; DOMÍNGUEZ, Nora. Figuras y políticas de lo familiar: Una introducción. In: AMADO, Ana; DOMÍNGUEZ, Nora (Org.). *Lazos de familia*: herencias, cuerpos, ficciones. Buenos Aires: Paidós, 2004. p. 13-39.

AMADO, Ana. Ficciones críticas de la memoria. In: *Cinemais revista de cinema e outras questões audiovisuais*. n 37. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Norte Fluminense, 2004. p. 55-64.

AMADO, Ana. *La imagen justa*: cine argentino y política (1980-2007). Buenos Aures: Colihue, 2009.

AMATRIAIN, Ignacio. Introducción: El nuevo cine argentino y la renovación independiente, en una década de cambio social y cultural. AMATRIAIN, Ignacio (Org.). *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005)*: industria, crítica, formación, estéticas. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad – CICCUS, 2009, p. 15- 69.

ANDERMANN, Jens. *Nuevo Cine Argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2015.

APREA, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina*: Continuidades y descontinuidades en 25 años de democracia. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

AGUILAR, Gonzalo. Culpable es el destino: el melodrama y la prisión en las películas Deshonra y Carandiru. Nueva Sociedad, v. 208, 2007, p. 162-178.

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARBOSA, Marialva. Comunicação e história: confluências. In: *Revista Interin*. v. 24, n. 2, p. 4-20. 2019. Disponível em: <<https://interin.utp.br/index.php/i/article/view/2142>>. Acesso em: 26 jul. 2019.
- BARRENHA, Natalia Christofoletti. *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina*. 2011. 149 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284460>>. Acesso em: 19 dez. 2018.
- BARRENHA, Natalia Christofoletti. *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina*. São Paulo: Alameda Editorial, 2013.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1990.
- BETTENDORFF, Paulina. RIAL, Agustina Pérez. *Tránsito de la mirada: mujeres que hacen cine*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Libraria, 2014, p. 179-196.
- BIRRI, Fernando. *La Escuela Documental de Santa Fe*. Rosario: Instituto Superior de Cines y Artes Audiovisuales de Santa Fe, 2008.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas: Papirus, 2008.
- COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Relatório. Brasília: CNV, 2014. Disponível em <http://www.cnv.gov.br/>. Acesso em: 19 ago. 2020.
- Como e por que o Intercept está publicando chats privados sobre a Lava Jato e Sérgio Moro. *The Intercept Brasil*. 2019. Disponível em: <<https://theintercept.com/2019/06/09/editorial-chats-telegram-lava-jato-moro/>>. Acesso em: 16 jun. 2019.
- COMOLLI, Jean-Louis. A cidade filmada. *Cadernos de antropologia e imagem*. Rio de Janeiro, v. 3, 1995.
- CORTÁZAR, Julio. Casa tomada. In: *Bestiario*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, 2014. p. 1-8.
- DAICICH, Osvaldo Mario. *El Nuevo Cine Argentino 1995-2010: vinculación con la industria cinematográfica local e internacional y la sociocultural contemporânea*. Villa María: Eduvim, 2015.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*. Tradução: Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001.

DI BENEDETTO, Antonio. *Zama*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Fidalgo editora, 2017.

DUFAYS, Sophie. *El niño y lo melodramático*. Tres hipótesis aplicadas al cine argentino de la postdictadura. Caravelle, v. 100, 2013.

ESCOBAR, Paz. Cronotopías de la incertidumbre: Escenas de la Patagonia neoliberal. *VII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata. Argentina en el escenario latinoamericano actual: debates desde las ciencias sociales*". La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2013.

FISCHER, Sandra. *Clausura e compartilhamento: a família no cinema de Saura e Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 2006.

FISCHER, Sandra. *Cotidianos no cinema brasileiro contemporâneo: imagens da família, da casa e da rua*. Porto Alegre: editoraplus.org, 2009.

FISCHER, Sandra; VAZ, Aline. Cinema ibero-americano: memória e ditadura nas imagens do espaço doméstico. *Razón Y Palabra*, v. 22, n. 103, 2019b, p. 140-157. Disponível em:  
<http://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1182>. Acesso em: 01 set. 2019.

FISCHER, Sandra; VAZ, Aline. Imagens, enquadramentos e quadriculamentos familiares no novo cinema argentino: restos e rastros da ditadura? *Comunicação & Inovação*, v. 20, n. 43, 2019a. Disponível em:  
[http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista\\_comunicacao\\_inovacao/article/view/5452](http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/5452). Acesso em: 31 set. 2019.

FISCHER, Sandra; VAZ, Aline. Nuevo Cine Argentino: clausuras perambulantes, perambulações enclausuradas. In: TEIXEIRA, Rafael Tassi; FISCHER, Sandra (Org.). *Espacialidades e narrativas audiovisuais*. Curitiba: Appris, 2020, p. 47-65,

FISCHER, Sandra. VAZ, Aline. O processo, o grotesco e o estranho no teatro político brasileiro: indagações obscenas. In: *COMPOLÍTICA8 – Política e*

Comunicação Pós-Eleições no Brasil. UnB. 8. 2019. Brasília: Anais COMPOLÍTICA. 2019c. Disponível em: <[http://ctpol.unb.br/compolitica2019/GT1/gt1\\_Fischer\\_Vaz.pdf](http://ctpol.unb.br/compolitica2019/GT1/gt1_Fischer_Vaz.pdf)>. 27 jul. 2019.

FLOCH, Jean-Marie. *Alguns conceitos fundamentais em Semiótica Geral*. Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociossemiótica, 2001. p. 9-29.

FONTANILLE, Jacques. Quando a vida ganha forma. In: NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos; ABRIATA, Vera Lúcia Rodella (Org.). *Formas de vida: rotina e acontecimento*. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2014. p. 55- 85.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir – nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.

FREUD, Sigmund. *O ego e o id*. Rio de Janeiro: Imago. 1997.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (edição standard brasileira). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GIANNINI, Alessandro. Festival do Rio 2018: filme de Pablo Trapero faz retrato turbulento do reencontro de duas irmãs. *O GLOBO*. 2018a. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/festival-do-rio-2018-filme-de-pablo-trapero-faz-retrato-turbulento-do-reencontro-de-duas-irmas-23213572>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

GILLONE, Daniela; FACHEL, Rosângela. Pablo Trapero e o novo cinema argentino: Sobre “O outro lado da lei” (“El bonaerense”, Pablo Trapero, Argentina/Chile/França/Holanda, 2002). In: AGUILERA, Yanet; BARRENHA, Natalia Christofeletti; MONTEIRO, Lúcia Ramos (Org.). *Imagens de um Continente*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2016, p. 98-106.

GORDON, Rocío. *Narrativas de la suspension: una mirada contemporánea desde la literatura y el cine argentinos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Libraria, 2017.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tilio; PENAFRIA, Manuela. 2015. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v.12, p. 19-32.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker editores, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.

- GUERRA, Flavia. O que me interessa é o encontro entre realidade e ficção. *Carta Capital*. Blog TelaTela. Disponível em: <<http://telatela.cartacapital.com.br/pablo-trapero-o-que-me-interessa-e-o-encontro-entre-realidade-e-ficcao>>. Acesso em: 01 jan. 2018.
- HAIEK, Ralph. Se llevó a cabo el preestreno de cortos ganadores de Historias Breves 14. In: INCAA: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2017. Disponível em: <http://www.incaa.gov.ar/n1/historias-breves-14-preestreno-de-los-cortos-ganadores-del-concurso-que-realiza-el-incaa> Acesso em: 21 dez. 2018.
- HEIDEGGER, Martin. *Os pensadores*: Martin Heidegger - Conferências e escritos filosóficos. São Paulo: Nova Cultural, 1979.
- IRIBARREN, María. *La imagen argentino*: episódios cinematográficos de la historia nacional. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación CICCUS, 2017.
- JAGOE Eva-Lynn; CANT, John. Vibraciones encarnadas em *La niña santa* de Lucrecia Martel. Tensión y globalización en las formas de representación del cine argentino contemporâneo. In: RANGIL, Viviana (Org.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2007, p. 169-190.
- JOON HO, Bong. ‘Família todo mundo tem, então todos me entenderão’, diz Bong Joon Ho. *Repórter Diário*. 2019. Disponível em: <<https://www.reporterdiario.com.br/noticia/2676840/familia-todo-mundo-tem-entao-todos-me-entenderao-diz-bong-joon-ho/>>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- KAMIN, Bebe. Se llevó a cabo el preestreno de cortos ganadores de Historias Breves 14. In: INCAA: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2017. Disponível em: <http://www.incaa.gov.ar/n1/historias-breves-14-preestreno-de-los-cortos-ganadores-del-concurso-que-realiza-el-incaa> Acesso em: 21 dez. 2018.
- KHALDI, Tarik. Pablo Trapero: Lo que más me atrae en la ficción es esa frontera tan difusa que comparte con la realidad. *Festival de Cannes*. Disponível em: <<http://www.festival-cannes.com/es/69-editions/retrospective/2014/actualites/articles/entrevista-pablo-trapero-lo-que-mas-me-atrae-en-la-ficcion-es-esa-frontera-tan-difusa-que-comparte-con-la-realidad>>. Acesso em: 10 out. 2018.
- KLACHKO, Paula; ARKONADA, Katu. *As lutas populares na América Latina e os governos progressista*: crises e desafios da atualidade. São Paulo: Expressão Popular; Fundação Abramo Perseu, 2017.
- LA NINÃ SANTA. *Sinopsis*: La Niña Santa. Disponível em: <<http://www.laninasanta.com/sinopsis.html>> Acesso em: 13 jun. 2018.

LLAHÍ, Adrián Pérez. Clase y relieve urbano en el cine argentino moderno. In: IRIBARREN, María. *La imagen argentina: episodios cinematográficos de la historia nacional*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación CICCUS, 2017, p. 71-104.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *La familia*. Barcelona, Anagrama, 4<sup>a</sup> ed., 1984.

LILASTANTIC PRODUCCIONES. *Filmografía: La Ciénaga* (2001). Disponível em: <<http://www.litastantic.com/>> Acesso em: 20 jan. 2019.

LUSNICH, Ana Laura. Imágenes pregnantes/imágenes fundantes. In: IRIBARREN, María. *La imagen argentina: episodios cinematográficos de la historia nacional*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación CICCUS, 2017, p. 37-46.

LUSVARGHI, Luiza. Paraísos Artificiais: a cidade global na narrativa policial e de ação latino-americana (Paraísos Artificiales: la ciudad global en la narrativa policiaca y de acción latino-americana). *IV Congreso Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual*. Santa Fé: Universidad Nacional de Rosario, 2014.

MARCOS, Javier Rodríguez. Lucrecia Martel: “As pessoas não se dão conta de que as séries são um retrocesso”. *El País*. 2018. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/16/cultura/1516125674\\_495994.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/16/cultura/1516125674_495994.html)>. Acesso em: 30 dez. 2018.

MARTEL, Lucrecia. Artilugios de pensamento: Lucrecia Martel. In: BETTENDORFF, Paulina. RIAL, Agustina Pérez (Org.). *Tránsito de la mirada: mujeres que hacen cine*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Libraria, 2014a, p. 179-196.

MARTEL, Lucrecia. LA NINÁ SANTA. *Entrevista*. 2004. Disponível em: <<http://www.laninasanta.com/entrevista.html>> Acesso em: 13 jun. 2018.

MARTEL, Lucrecia. Lucrecia Martel: “As pessoas não se dão conta de que as séries são um retrocesso”. *El País*. 2018a. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/16/cultura/1516125674\\_495994.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/16/cultura/1516125674_495994.html)>. Acesso em: 30 dez. 2018.

MARTEL, Lucrecia. *Harvard at the Gulbenkian. Cinema dialogues 4.2. “Desire without language”*. Publicado em 15/10/2014b. Disponível em: <[https://youtu.be/KFxoAb\\_UQVs](https://youtu.be/KFxoAb_UQVs)>. Acesso em: 09 out. 2018.

MARTEL, Lucrecia. Lucrecia Martel: “A pobreza do cinema latino é não representar a sociedade”. *Mulher no Cinema*. 2018d. Disponível em: <<http://mulhernocinema.com/entrevistas/lucrécia-martel-a-maior-pobreza-do->>

cinema-latino-americano-e-nao-representar-a-sociedade/>. Acesso em: 30 dez. 2018.

MARTEL, Lucrecia. Lucrecia Martel: “Não se tem ideias rapidamente. As ideias imediatas são sempre cliché”. À *Pala de Walsh*. 2018c. Disponível em: <<http://www.apaladewalsh.com/2018/05/lucrecia-martel-nao-se-tem-ideias-rapidamente-as-ideias-rapidas-sao-sempre-cliche/>>. Acesso em: 30 dez. 2018.

MARTEL, Lucrecia. Netflix só serve para salvar o matrimônio. *Revista Trip*. 2018b. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/a-cineasta-argentina-lucrecia-martel-nao-quer-saber-de-netflix-so-serve-para-salvar-o-matrimonio>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

MARTEL, Lucrecia. *O tempo e o modo*. Publicado em 10/10/2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EkLOf4HicZ8>>. Acesso em: 25 jan. 2019.

MARTINS, José de Souza. O senso comum e a vida cotidiana. *Tempo social*, v. 10, p. 1-8, 1998.

MARQUES, Sabrina D. Lucrecia Martel: “Não se tem ideias rapidamente. As ideias imediatas são sempre cliché”. À *Pala de Walsh*. 2018. Disponível em: <<http://www.apaladewalsh.com/2018/05/lucrecia-martel-nao-se-tem-ideias-rapidamente-as-ideias-rapidas-sao-sempre-cliche/>>. Acesso em: 30 dez. 2018.

MARX, Karl. O 18 Brumário de Luís Bonaparte. In: MARX, Karl & ENGELS, F. *Obras escolhidas*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Editorial Vitória, 1961.

MOGUILLANSKY, Marina; RE, Valeria. Pactos, promesas, desencantos: el rol de la crítica en la génesis del Nuevo Cine Argentino. In: AMATRIAIN, Ignacio (Org.). *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005)*: industria, crítica, formación, estéticas. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad – CICCUS, 2009, p. 121-142.

MOLFETTA, Andrea. Cinema argentino: a representação reativada (1990-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. (Org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2012, p. 177-192.

MONTEAGUDO, Luciano. Lucrecia Martel: Susurros a la hora de la siesta. In: BERNARDES, Horacio; LERER, Diego e WOLF, Sergio (Org.). *El nuevo cine argentino*: temas, autores y estilos de una renovación. Buenos Aires: Ediciones Tatanka, 2002.

MORENO, María. Dora Bovary (el imaginário sexual em la generación del 80”). In: LUDMER, Josefina (Org.). *Las culturas de fin de siglo en América latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1994, p. 115-127.

OBERTI, Alejandra. La salud de los enfermos o los (im)posibles diálogos entre generaciones sobre el pasado reciente. In: AMADO, Ana; DOMÍNGUEZ, Nora (Org.). *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004, p. 125-150.

OUBIÑA, David. *Estudio critico sobre La Ciénaga*. Entrevista a Lucrecia Martel. Buenos Aires: Picnic, 2007.

OUBIÑA, David. Un realismo negligente. In: BETTENDORFF, Paulina. RIAL, Agustina Pérez (Org.). *Tránsito de la mirada: mujeres que hacen cine*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Libraria, 2014, p. 69-82.

PAGE, Joanna. Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel. In: RANGIL, Viviana (Org.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2007, p. 157-168.

PEÑA, Fernando Martín; FÉLIX-DIDIER, Paula; LUKA Ezequiel. Entrevista a Lucrecia Martel. In: Peña, Fernando Martín (Org.). *Generaciones 60/90*. Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2003.

PEÑA, Fernando Martín. *Generación 60/90. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: Malba, 2003.

PRYSTHON, Ângela. *Ver e ouvir Martel*. Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 3, n. 2, 2014.

QUÉRÉ, Louis. O caráter impessoal da experiência. In: LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA Carlos Camargo; GUIMARÃES, César (Org.). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 19-38.

REATO, Ceferino. La polémica por los 70: Córdoba, laboratorio de lo que ocurrió en la dictadura. In: ROSSINI, Gabriel. *El Litoral*. 2013. Disponível em: <[http://www.ellitoral.com/index.php?id\\_um/92780-cordoba-laboratorio-de-lo-que-ocurrio-en-la-dictadura](http://www.ellitoral.com/index.php?id_um/92780-cordoba-laboratorio-de-lo-que-ocurrio-en-la-dictadura)>. Acesso em: 07 de jul. 2018.

SANTOS, Milton. *Metamorfozes do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1988.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges: um escritor na periferia*. Editora Iluminuras Ltda, 2008.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

STANTIC, Lila. *El Cine es automóvil y poema*. In: ESEVERRI, Máximo; PEÑA, Fernando Martín (Org.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba, 2013.

TORRE, María; ZARLENGA, Zarlega. Fabricando diretores: Una reflexión en torno a los espacios de formación cinematográfica en el surgimiento del nuevo cine argentino. In: AMATRIAIN, Ignacio (Org.). *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005): industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad – CICCUS, 2009, p. 103- 119.

TRANCHINI, Eliana. Tensión y globalización en las formas de representación del cine argentino contemporáneo. In: RANGIL, Viviana (Org.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2007, p. 119-135.

TRAPERO, Pablo. Argentino Pablo Trapero surpreende Venezuela com "La Quietud". Correio do Povo. 2018b. Disponível em: <<https://www.correiodopovo.com.br/ArteAgenda/Variedades/Cinema/2018/9/660358/Argentino-Pablo-Trapero-surpreende-Veneza-com-La-Quietud>>. Acesso em: 30 dez 2018.

TRAPERO, Pablo. Festival do Rio 2018: filme de Pablo Trapero faz retrato turbulento do reencontro de duas irmãs. *O GLOBO*. 2018a. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/festival-do-rio-2018-filme-de-pablo-trapero-faz-retrato-turbulento-do-reencontro-de-duas-irmas-23213572>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

TRAPERO Pablo. Pablo Trapero: Lo que más me atrae en la ficción es esa frontera tan difusa que comparte con la realidad. *Festival de Cannes*. 2014. Disponível em: <<http://www.festival-cannes.com/es/69-editions/retrospective/2014/actualites/articles/entrevista-pablo-trapero-lo-que-mas-me-atrae-en-la-ficcion-es-esa-frontera-tan-difusa-que-comparte-con-la-realidad>>. Acesso em: 10 out. 2018.

TRAPERO, Pablo. Omelete entrevista Pablo Trapero, diretor de Leonera. Marcelo Hessel. *UOL: Omelete*. 2018. Disponível em: <<https://omelete.uol.com.br/filmes/intervista/omelete-intervista-pablo-trapero-diretor-de-leonera/>>. Acesso em: 11 out. 2018.

TRAPERO, Pablo. O que me interessa é o encontro entre realidade e ficção. *Carta Capital*. Blog TelaTela. 2015. Disponível em: <<http://telatela.cartacapital.com.br/pablo-trapero-o-que-me-interessa-e-o-encontro-entre-realidade-e-ficcao>>. Acesso em: 01 jan. 2018.

TRAPERO, Pablo. Pablo Trapero encontra outro viés para discutir a ditadura em 'La Quietud'. *Estadão*. 2018c. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,pablo-trapero-encontra-outro-vies-para-discutir-a-ditadura-em-la-quietud,70002575386>>. Acesso em: 30 dez. 2018.

VARAS, Patricia; DASH, Robert C. (Re)imaginando la nación argentina: Lucrecia Martel y La ciénaga. In: RANGIL, Viviana (Org.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2007, p. 191-207.

VAZ, Aline. FISCHER, Sandra. Encerramentos cotidianos: corpos implosivos em Lucrecia Martel. *Contemporânea - Revista de Comunicação e Cultura*, v. 17, n. 2, 2019. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/28067/0>>. Acesso em: 11 set. 2019.

VERARDI, Malena. El Nuevo Cine Argentino: claves de lectura de una época. In: AMATRIAIN: Ignacio (Org.). *Una década de nuevo cine Argentino (1995-2005): industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad – CICCUS, 2009, p. 171-189.

VERARDI, Malena. Representaciones familiares en el Nuevo Cine Argentino. *JORNADAS DE JÓVENES INVESTIGADORES*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. 2007.

VIEIRA, Erly Jr. Uma outra escuta: os usos da acusmática nos filmes de Lucrecia Martel. *Cinémas d'Amérique latine*, 22, 2014, p. 104-113.

VIEYTES, Marcos. Lucrecia Martel: La mujer del cuadro. In: PENA, J. (Org.). *Historias extraordinarias: nuevo cine argentino 1999-2008*. Espanha: T&B Editores: 2009, p. 129-138.

WOLF, Sergio. Pablo Trapero: Pasaje a otros mundos. In: PENA, J. (Org.). *Historias extraordinarias: nuevo cine argentino 1999-2008*. Espanha: T&B Editores: 2009, p. 121- 128.

## FILMOGRAFIA

*Bolivia*. Direção: Adrián Caetano. Argentina; Holanda. 2001 (75 min.).

*Carancho*. Direção: Pablo Trapero. Argentina; Chile; França; Coreia do Sul. 2010 (107 min.).

*Cría cuervos*. Direção: Carlos Saura. Espanha. 1975. (105 min.)

*El bonaerense*. Direção: Pablo Trapero. Argentina; Chile; França; Holanda. 2002 (105 min.).

*Elefante blanco*. Direção: Pablo Trapero. Argentina; Espanha; França. 2013 (105 min.).

*El clan*. Direção: Pablo Trapero. Argentina; Espanha. 2015 (108 min.).

*Familia rodante*. Direção: Pablo Trapero. Argentina; Brasil; França; Alemanha; Espanha; Reino Unido. 2004 (103 min.).

*Geminis*. Direção: Albertina Carri. Argentina; França. 2005 (85 min.).

*Histórias breves I: Rey Muerto*. Direção: Lucrecia Martel. Argentina. 1995 (12 min.).

*La Ciénaga*. Direção: Lucrecia Martel. Argentina; França; Espanha. 2001 (103 min.).

*La historia oficial*. Direção. Luis Puenzo. Argentina. 1985 (112 min.).

*La mujer sin cabeza*. Direção: Lucrecia Martel. Argentina; França; Itália; Espanha. 2008 (87 min.).

*La niña santa*. Direção: Lucrecia Martel. Argentina; Itália; Holanda; Espanha. 2004 (106 min.).

*La quietud*. Direção: Pablo Trapero. Argentina. 2018 (117 min.).

*Leonera*. Direção: Pablo Trapero. Argentina; Brasil; Espanha; Coréia do Sul. 2008 (113 min.).

*Los Rubios*. Direção: Albertina Carri. Argentina; EUA. 2003 (89 min.).

*Lugares Comunes*. Direção: Adolfo Aristarain. Espanha; Argentina (108 min.).

*Martín (Hache)*. Direção: Adolfo Aristarain. Espanha; Argentina (123 min.).

*Mundo grúa*. Direção: Pablo Trapero. Argentina. 1999 (90 min.).

*Nacido y criado*. Direção: Pablo Trapero. Argentina; Itália; Reino Unido. 2006 (100 min.).

*Papá Iván*. Direção: María Inés Roqué. Argentina; México. 2004 (52 min.).

*Parasita*. Direção: Bong Joon-ho. Coreia do Sul. 2019. (132 min.).

*Pizza, birra, faso*. Direção: Adrián Caetano; Bruno Stagnaro. Argentina. 1998 (76 min.).

*Rapado*. Direção: Martín Rejtman. Argentina; Holanda. 1992 (75 min.).

*Roma*. Direção: Adolfo Aristarain. Argentina; Espanha (155 min.).

*Un lugar en el mundo*. Direção: Adolfo Aristarain. Argentina; Espanha; Uruguai. 1992 (120 min.).

*Zama*. Direção: Lucrecia Martel. Argentina; Brasil; Espanha; República Dominicana; França; Holanda; Suiça; EUA; Portugal; Líbana. 2018 (115 min.).

**LISTA DE QUADROS**

QUADRO 01.....	21
QUADRO 02.....	22
QUADRO 03.....	97
QUADRO 04.....	112

**LISTA DE FIGURAS**

FIGURA 01.....	47
FIGURA 02.....	56
FIGURA 03.....	63
FIGURA 04.....	63
FIGURA 05.....	64
FIGURA 06.....	68
FIGURA 07.....	70
FIGURA 08.....	73
FIGURA 09.....	74
FIGURA 10.....	75
FIGURA 11.....	76
FIGURA 12.....	90
FIGURA 13.....	107
FIGURA 14.....	108
FIGURA 15.....	108
FIGURA 16.....	142
FIGURA 17.....	142
FIGURA 18.....	145
FIGURA 19.....	146
FIGURA 20.....	147
FIGURA 21.....	149
FIGURA 22.....	151
FIGURA 23.....	151
FIGURA 24.....	152
FIGURA 25.....	153
FIGURA 26.....	154
FIGURA 27.....	156
FIGURA 28.....	157
FIGURA 29.....	157

FIGURA 30.....	161
FIGURA 31.....	164
FIGURA 32.....	165
FIGURA 33.....	166
FIGURA 34.....	168
FIGURA 35.....	170
FIGURA 36.....	170
FIGURA 37.....	172

**ANEXO 01****El Niño Y El Canario - Jorge Cafrune**

Era el canario un primor  
y era su dueño un pequeño  
que velaba con empeño  
los cuidados del cantor.

Era un precioso ejemplar  
de color adamascado  
era un preso resignado  
a la mision de cantar.

Era sensible escuchar  
de su garganta sonora  
la nota grave que llora  
en un constante ronar.

Daba a entender su trinar  
de que una angustia sufria  
porque falto de alegría  
era su flauta un penar.

Un cierto dia su dueño  
el candoroso pequeño  
que se solia extasiar.

al contemplar los fulgores  
de tan divinos colores  
y tan hermoso cantar.

Elevo al cielo su queja  
porque predijo a la reja  
la la pequeña prision,  
En lenta y triste agonía  
su fiel canario moria

sin comprender la razon. Bis.  
Preso de un hondo quebranto  
subio a sus ojos el llanto  
y con infante emocion,  
Saco de la jaula al preso  
poso de su boca un beso  
sobre el rosado plumon,  
Y en su mano temblorosa  
quedo dormida una rosa  
que tenia corazon.  
La cajita de madera  
la misma que contubiera,  
la misma que contubiera,  
lapicitos de color.  
Fue la morada postrera  
de aquel que en su vida fuera,  
de aquel que en su vida fuera,  
su mas preciado valor.  
Y a distancia muy escasa,  
y a distancia muy escasa,  
de un legendario nogal.  
Lloro la pobre criatura,  
lloro la pobre criatura,  
al cavar la sepultura.  
De su cantor sin igual.