

## **O lugar da morada no cinema de Lucrecia Martel e de Pablo Trapero: paisagens anestésicas ou espaços estésicos?**

## **The place of dwelling in Lucrecia Martel's and Pablo Trapero's cinema: anaesthetic landscape or aesthetic space?**

*Sandra Fischer<sup>1</sup>, Aline Vaz<sup>2</sup>*

---

1 Pós-doutora em Cinema pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP). Pesquisadora associada ao grupo Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais (Grudes) do PPGCom/UTP. E-mail: [sandrafischer@uol.com.br](mailto:sandrafischer@uol.com.br).

2 Doutoranda e mestre pelo PPGCom/UTP. Pesquisadora do Grudes – PPGCom/UTP. E-mail: [alinevaz900@gmail.com](mailto:alinevaz900@gmail.com).

**Resumo**

O artigo se ocupa do Novo Cinema Argentino – particularmente dos filmes *O pântano* (*La ciénaga*, Lucrecia Martel, 2001) e *Leonera* (Pablo Trapero, 2008) – como potência das configurações domésticas que inscreve no detalhe da instituição familiar uma memória pós-ditatorial em que imobilidades, exclusões e barreiras são as imagens privilegiadas. Trata-se de um cinema que apresenta ambientes domésticos paradoxais, nos quais proliferam e convivem, lado a lado, práticas ambíguas de acolhimento/abrigo e de repressão/opressão – revelando as relações familiares como modos de experiências advindas do lugar da morada, que poderá se constituir em paisagem anestésica ou em espaço estético.

**Palavras-chave**

Novo Cinema Argentino, *O pântano*, *Leonera*, instituição familiar, lugar da morada, paisagens anestésicas, espaços estéticos.

**Abstract**

The article focuses on the New Argentine Cinema – particularly the films *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) and *Leonera* (Pablo Trapero, 2008) – as potency of domestic configurations that imprint in the family institution a post-dictatorial memory in which immobility, exclusions and barriers are the privileged images. It is a cinema that presents paradoxical domestic environments where ambiguous protection/oppression practices proliferate and coexist side by side – revealing family relationships as modes of experience arising from the place of dwelling which may constitute anaesthetic landscapes or aesthetic spaces.

**Keywords**

New Argentine Cinema, *La Ciénaga*, *Leonera*, family institution, place of dwelling, anaesthetic landscapes, aesthetic spaces.

## O Novo Cinema Argentino e a memória da clausura

Os realizadores do chamado Novo Cinema Argentino (NCA) são tidos como cronistas neorrealistas (ANDERMANN, 2015), que abordam no cinema as dimensões sociais e geográficas surgidas nas fendas neoliberais durante a década de 1990, período dominado por um clima de “apatia, depressão e decadência, do pessoal ao nacional, em suma, falta de esperança” (MOLFETTA, 2012, p. 179). Marcado pelo tratamento documental, nesse período o cinema inscreve na tela os espaços da intimidade: em geral, o ambiente de morada – a casa –, dialogando ou contrastando com o cenário público – a rua –, “caracterizando o ponto de vista da classe média decadente” (MOLFETTA, 2012, p. 179). Verifica-se, na poética desse cinema construído por cineastas que são “cronistas da Argentina democrática, pós-Alfonsín e Menem”<sup>3</sup>, uma marca fortemente autoral que guarda, na constituição de quase todas as suas personagens, “uma mistura de melancolia e resistência que é a chave do cinema argentino de começo do século” (MOLFETTA, 2012, p. 191).

Entendendo a recorrência imagética dos espaços internos como a principal determinante da marca autoral de cineastas representativos da produção do NCA que teve lugar entre os anos 1990 e o início do século XXI, iremos olhar para dois diretores: Lucrecia Martel (realizadora do curta-metragem *Rey Muerto*, filme integrante da coletânea *Histórias breves*, 1995, obra marco do NCA), cineasta que, para Jens Andermann (2015), oferece em todo o seu cinema uma espécie de gramática básica da composição sensorial entre o *ver*, *ouvir* e *sentir*; e Pablo Trapero (primeiro diretor sul-americano a receber, em 2015, o título Chevalier de l’Ordre des Arts et des Lettres)<sup>4</sup>, tido, também por Andermann, como um dos jovens cineastas argentinos mais prolíficos, que reformulou as tradições do gênero de modo a apreender o presente social da nação.

Realizando um recorte na filmografia de ambos, o presente artigo lança aos filmes *O pântano* (*La ciénaga*, Martel, 2001) e *Leonera* (Trapero, 2008),

3 Raúl Alfonsín e Carlos Menem, presidentes da Argentina nos períodos de 1983-1989 e 1989-1999, respectivamente.

4 Condecoração concedida pelo Ministério da Cultura da França, visando a recompensar pessoas que se distinguem pela criação no domínio artístico ou literário ou, ainda, pela contribuição ao desenvolvimento das artes e das letras.

uma visada analítica, procurando identificar e compreender os efeitos de sentido produzidos pelas relações entre os elementos fílmicos e cinematográficos – partindo do princípio de que tais elementos adquirem especiais significações nas homologações entre os planos do conteúdo e da expressão. Trata-se do *semi-simbolismo*, de relações semi-simbólicas – sistemas que para Jean-Marie Floch (2001, p. 29) se definem “pela conformidade não entre os elementos isolados dos dois planos, mas entre categorias da expressão e categorias do conteúdo”. Assim, busca-se olhar, acuradamente, para determinados ambientes de morada/moradia enquadrados pelo cinema – focando particularmente, no caso deste artigo, na forma como as imagens da casa familiar em *O pântano* e as da casa de detenção em *Leonera* inscrevem os rastros de uma memória pós-ditatorial, instigando a construção do olhar que se dá na experiência aquém e além da tela do cinema, guiada por uma arquitetura familiar constituída por intermédio do cinema do mínimo, configurado por uma “estética do comum” (LOPES, 2012)<sup>5</sup>.

Pensando no lugar da morada e nas dinâmicas das relações familiares, que podem tanto acolher e abrigar quanto enclausurar e oprimir (FISCHER, 2006), analisamos, nos casos específicos dos filmes em pauta, as imagens que dizem respeito à questão do *habitar* (HEIDEGGER, 1979) – ou não – do *lugar*, topicalizações que podem ser preenchidas pelos movimentos relacionais ou por corpos inertes (SANTOS, 1988), traduzindo-se em espaços estésicos ou em paisagens anestésicas.

### **O lugar da morada: espaços, paisagens, convívios**

Louis Quéré (2010), aproximando-se dos estudos de John Dewey, postula que a experiência íntima não basta para que vivencemos uma experiência

---

5 A narrativa do mínimo, nos termos de Denilson Lopes (2012, p. 110), é configurada no cinema por uma “estética do comum, uma encenação comum, em especial personagens comuns”. Esse personagem comum é um homem anônimo, que transita por entre as particularidades do individual e a homogeneidade da multidão, oprimido na cidade que quebra vínculos, transformando as noções de família e de casa. Para Lopes, o comum emerge, à luz do que postula Giorgio Agamben, entre o universal e o individual, possibilitando diálogos e atravessando identidades.

estética. No que se refere ao cinema, nessa perspectiva, cumpriria analisar aquilo que se realiza no âmbito da expressão, numa tentativa de alargar a percepção a respeito de imagens que carregam conteúdos socioculturais compartilhados, a partir das quais se espera que o espectador tenha oportunidade de, decodificando as estratégias fílmicas, ser estimulado a repor para o espaço social as experiências que nos afetam a todos, nesse efeito janela<sup>6</sup> proporcionado pela tela do cinema. Aqui, podemos pensar no termo *a-subjetivo*<sup>7</sup>, tratando das experiências como impessoais e objetivas, sugerindo, assim, que nossas experiências vividas são resultantes de processos e situações em que somos cotidianamente inseridos<sup>8</sup>.

Desse modo, podemos considerar que o ambiente da morada, exibido na tela cinematográfica, em termos do que tal exibição implica de apropriação e compreensão, 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 imobilidade dos corpos e dos laços afetivos – aproximando-se da automatização do cotidiano: a anestesia<sup>9</sup>.

Para Gaston Bachelard (1978, 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,

---

6 Pressupomos que a tela do cinema é uma janela para a qual fugimos do mundo externo, olhando para outro mundo que se volta a nós mesmos, reconhecendo-nos como parte de uma dita realidade emoldurada. Ou seja, “esta noção de janela (ou às vezes de espelho), aplicada ao retângulo cinematográfico, vai marcar a incidência de princípios tradicionais à cultura ocidental, que definem a relação entre o mundo da representação artística e o mundo dito real”. (XAVIER, 2005, p. 22)

7 Ao trazer o termo *a-subjetivo*, Quéré (2010), observa a experiência como impessoal e objetiva, sendo que a personalização e subjetivação, então, se fazem possíveis por intermédio da apropriação, ou seja, a experiência só se faz pessoal por uma interpretação, contextualizada nas interações sociais.

8 Neste estudo, os processos socioculturais particularizados e identificados no cinema de Lucrecia Martel e Pablo Trapero se constituem a partir da memória pós-ditatorial argentina, possibilitando experiências inscritas nas imagens dos espaços e/ou paisagens de morada em suas potências poéticas e significantes.

9 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. 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 um “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 se dá na ordem do encolher-se e demorar-se, para Milton Santos (1988), por outro lado, a apropriação das paisagens se dá por intermédio do movimento afetivo. Nesse caso, o espaço da casa seria determinado como um conjunto 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 (1979) 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* do espaço.

Nessa lógica paradoxal do *encolher-se* e do *movimentar-se*, do *estar no mundo* e do *ser o mundo*, revela-se, justamente, certa “dinâmica paralisadora”<sup>10</sup> – ideia que aqui nos é bastante cara e da qual nos aproximamos a partir da noção de *família*, instituição complexa e controversa que pode, na mesma medida, tanto viabilizar e acolher múltiplas vivências de experiências afetivas e comunicacionais quanto incentivar e abrigar o quadriculamento<sup>11</sup> e a opressão, assim facultando a apropriação da casa tanto como espaço estésico (afeto a compartilhamentos e interações sensíveis) quanto como paisagem anestésica (campo propício a clausuras e interdições).

Considerando que é predominantemente “a partir de relações familiares, formais ou informais, que o indivíduo surge e se coloca no mundo” (FISCHER, 2006, p. 13), observa-se que o caráter familiar do habitar, enquanto compreensão e apropriação do espaço (HEIDEGGER, 1979), é tributário de uma concepção e expressão de ordem sociocultural. Para Jacques Lacan (1987, p. 13), dentre todos os grupos humanos, numa difusão hereditária psicológica e social,

a família desempenha um papel primordial na transmissão da cultura. Se as tradições espirituais, a manutenção dos ritos e dos costumes, a conservação das técnicas e do patrimônio são com ela disputados por outros grupos sociais, a família prevalece [...] ela preside os processos fundamentais do desenvolvimento psíquico, preside esta organização das emoções segundo tipos condicionados pelo meio ambiente, que é a base dos sentimentos [...] transmite estruturas de comportamento e de representação cujo jogo ultrapassa os limites da consciência.

Assumindo que o colocar-se no mundo e experienciá-lo tem origem, em maior ou menor extensão, na instituição família, e a partir de um convívio que não se sustenta apenas pelo caráter biológico, mas atrela-se a contingências sociais estabelecidas por um tecido de prescrições e hierarquias, assume-se que conviver

10 Aqui entendida nos termos definidos por Sandra Fischer (2006, p. 22).

11 Referência ao conceito de *quadriculamento*, tratado por Michel Foucault (2014, p. 141) a partir do princípio da clausura, em que os “lugares determinados se definem para satisfazer não só a necessidade de vigiar, mas de romper as comunicações perigosas”.

em família é jogar com regras da vida em sociedade que, muito frequentemente, operam sistemas transversais de repressão e submissão:

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 que no cinema argentino, instância significativamente reveladora de memória pós-ditatorial, a incidência de imagens atinentes a *convívios familiares*, em *ambientes domésticos*, inscritos, com recorrência, como lugares de clausura, não se constitui fenômeno gratuito e nem carente de sentido, pois a instituição familiar estrutura-se, como já apontamos, alicerçada por meio de sistemas que articulam reiterados processos de dominação que referenciam, justamente, imobilidades que tiveram lugar em uma Argentina subjugada a governos repressores<sup>12</sup>. Tais convivências familiares, já dissemos, configuram 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

12 A população da Argentina sofreu seis golpes de Estado: em 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 e 1970. 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 e violações).

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).

Considerando, então, que o termo *casa* pode adquirir sentido controverso e se atrelar ao que chamaremos de *paisagens de convívios* ou *espaços de convívios*<sup>13</sup>, arriscaremos caracterizar os convívios que se passam em ambientes de morada/habitação 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 afetivas (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 espaço 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.

Tentaremos, a seguir, identificar e analisar a incidência do que chamaremos de *convívios familiares* que têm lugar em *espaços* ou em *paisagens domésticas*, tal como acontecem nos filmes *O pântano* e *Leonera*, de Martel e de Trapero respectivamente, ambos cineastas formados pela Fundación Universidad del Cine (FUC).

13 O termo "paisagem" apresenta-se, nos estudos de Santos (1988, p. 72), de forma a designar uma imagem fixa, tal qual uma fotografia, instância na qual o sujeito, imóvel, não se apropria do lugar ao qual se insere. Seguindo o pensamento do autor, verifica-se que a transformação da "paisagem" em "espaço" se dá quando o sujeito, por meio do movimento, apropria-se então desse tal lugar – ou seja, o movimento relacional acarretará no habitar, na apropriação e compreensão do espaço (HEIDEGGER, 1979).

### ***O pântano e Leonera: ressignificações familiares***

O filme *O pântano* (2001)<sup>14</sup> tem como cenário uma cidade situada numa região conhecida pelas extensões de terra que são frequentemente alagadas devido à incidência de chuvas, repentinas e intensas, causadoras da formação de pântanos, que se transformam em armadilhas mortais para os animais da região. Ali, no povoado de Rey Muerto, localiza-se o sítio La Mandrágora, dedicado ao cultivo de pimentões vermelhos. Na casa dos patrões, lugar no qual se desenrola o cotidiano de uma família assolada e sufocada pelo calor insuportável, acontece o convívio caótico de pessoas que, amontoadas, constituem um conjunto de corpos inertes reunidos sob a abóboda brumosa de um clima cinzento que prenuncia temporais.

*Leonera* (2008)<sup>15</sup>, por seu turno, narra a história de Julia, jovem mulher que, após ser acusada da morte de um dos dois homens com os quais coabita, é condenada à prisão. Grávida de um desses dois parceiros, ela acaba sendo direcionada a uma ala de celas especiais destinadas a detentas que têm filhos pequenos, local onde as mães podem permanecer com os filhos até que as crianças completem quatro anos de idade.

*O pântano* está envolto em permanente atmosfera de tragédia iminente: o desconforto próprio da aridez do cotidiano, dos entraves da convivência, da opressão dos liames familiares, é potencializado, 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 comumente adotado pela população durante os governos opressores, conforme

---

14 O filme de Martel recebeu oito indicações e 16 prêmios; entre eles estão os da Associação Argentina de Críticos de Cinema, Festival Internacional de Berlim, Festival Internacional de Chicago, Prêmios Clarín, Festival de Havana, MTV Movie Awards, Festival Sesc Melhores Filmes, Festival de Sundance, Festival Internacional de Cinema do Uruguai e Associação Uruguia de Críticos de Cinema.

15 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.

aponta Martel (O TEMPO..., 2015). Imersas no caldo daquilo que consideramos como “automatização anestésica do cotidiano”, as personagens ignoram ausências e presenças, ignoram-se umas às outras, ignoram a si mesmas e revelam, em suas figuras que pouco ou quase nada se movimentam, os vestígios de uma memória pós-ditatorial. Oprimidas, debatem-se na ambiguidade do ambiente da casa – lugar de “acolhimento e claustro” que, nessa ausência relacional-afetiva, torna-se uma *paisagem anestésica*.

Já desde as primeiras cenas, o filme de Martel explicita seu ambiente claustrofóbico, em meio ao qual adultos encalorados, exibidos em imagens obtidas por meio de enquadramentos próximos aos corpos, bebem vinho à beira de uma piscina suja. As personagens não nadam: arrastam cadeiras, em já clara evocação de mobilidade restrita. É nesse cenário que acontece o primeiro dos acidentes a que nos referimos: Mecha, a matriarca, ao movimentar-se carregando taças de vinho, tropeça e sofre uma queda, ferindo-se com os cacos de vidro. Os presentes parecem não se mobilizar com o ocorrido: a mulher permanece estatelada no solo, enquanto o plano aberto evidencia os demais adultos “estáticos” em suas posições omissas<sup>16</sup> (Figura 1). São os jovens da casa, aparentemente ainda adolescentes, que se colocam em ação, movidos pelo acontecido: na tentativa de ajudar a mãe, uma jovem dirige o carro atabalhoadamente, destruindo as flores do jardim com o veículo. Nota-se uma transgressão na ordem do universo diegético: em lugar de os pais protegerem os filhos, estes últimos são os únicos que se mobilizam em busca de ajuda, preocupados em prestar socorro à matriarca. Ocorre, na diegese, uma espécie de *fratura*<sup>17</sup>, um rasgo na ordenação familiar convencional:

16 Essa cena, em que vemos uma pessoa ferida completamente ignorada pelas outras pessoas que se encontram em seu entorno, remete à observação de Martel, há pouco mencionada: há um mecanismo, tacitamente aceito pela sociedade, “do não ver”, em muito característica dos governos repressores, cujos efeitos violentos deixam vestígios significativos.

17 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.

bem olhado, o movimento como algo inesperado, constituído pela ação dos filhos, perfaz uma troca significativa na hierarquia dos papéis familiares.



Figura 1: A mulher no chão nunca é colocada em primeiro plano: filmando o que ocorre em todo o seu entorno, sem jamais se aproximar do corpo acidentado, a câmera, assim como as demais personagens exibidas, é também omissa ao que se passa com Mecha.

Fonte: *O pântano* (2001).

Passemos a outro ambiente doméstico do filme, a residência da prima de Mecha. Enquanto Tali, a mãe, 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 ferida. O caçula Luciano está enquadrado em um plano que o coloca em posição de igualdade com o corpo da lebre, sua primeira proximidade com a morte na narrativa<sup>18</sup>. Em meio à bagunça reinante (objetos espalhados, pia atulhada de louça suja etc.), 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 que está no fogo, cuidam do ferimento do irmão. A mãe segue presa ao telefone, indiferente à presença do filho machucado; mais tarde, absorta, ignorando outra vez o que se passa ao seu redor, permanece ocupada com acontecimentos externos (tratando de uma viagem para a Bolívia,

18 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 morto 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; e pelo fato de, ao final do filme, estar ele mesmo efetivamente morto.

preocupada em encontrar documentos) enquanto o marido atende as crianças (colocando o filho para dormir, banhando a filha suja de lama).

É também por intermédio da reiteração de corpos feridos e da tentativa de fingir não ver que temos, em *Leonera*, um ambiente de cotidiano igualmente *fraturado*, assolado pela indiferença generalizada. Julia, a protagonista, desperta ao som do alarme do relógio; sua imagem é tomada por meio de um enquadramento fechado, quase em close, que inicialmente faculta a visualização de sua mão ensanguentada; em seguida, no momento em que a personagem se levanta, pode-se visualizar o “colchão”, também 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. 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 seu local de trabalho, uma biblioteca, ocasião em que começa a se revelar incomodada pelos ferimentos corporais; é somente depois disso, quando retorna à 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<sup>19</sup>. Essa brutalidade, note-se, é resultante de um convívio, inicialmente voluntário e depois imposto, com os dois já mencionados homens aceitos em casa, como moradores, pela protagonista – que acaba por manter relações sexuais com ambos; a morte de um deles, pela qual Julia é responsabilizada, interrompe a rotina. Com a acusação, a personagem é forçada a se recolher à clausura da casa de detenção, ambiente que acabará sendo ressignificado como *espaço doméstico* por intermédio do convívio e compartilhamento afetivo com o filho.

Todas as *fraturas*, nos dois filmes em foco, são marcadas pela reiteração da inscrição, na tela do cinema, das imagens de corpos feridos, aviltados (Figuras 2 e 3). Em ambos, podemos perceber enquadramentos que dão protagonismo aos

---

19 Os enquadramentos que exibem as cenas matinais, na casa de Julia, ainda 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 dados vestígios – como o sangue, no rosto da personagem, que escorre na água do banho.

ferimentos – que funcionam como metáforas visuais de uma sociedade marcada por crises e violências sofridas durante os governos ditatoriais, durante os ciclos de pós-inflação e instabilidade política que tiveram lugar no período Alfonsín e Menem, durante as décadas de 1980 e 1990, com aumento do desemprego e incremento da pobreza, afetando as relações de muitas instituições familiares já precárias ou falidas.

No final de 2001, com o debandar dos investidores financeiros, a recessão econômica aprofundou a corrida dos bancos, a queda do PIB e a grave desvalorização da moeda, eventos acompanhados por protestos populares e crise na produção de alimentos. Paralelamente a essa crise, a segunda parte dos anos 1990 será o berço de um grupo variado e por vezes díspar de obras e cineastas, que com o apoio da Ley del Cine (1994), a confluência de uma leva de novas escolas de cinema, além do trabalho com baixos orçamentos, será responsável por um boom na produção cinematográfica do país. Nesses filmes, as dificuldades socioeconômicas não serão o tema principal, embora as consonâncias políticas possam ser encontradas nos meandros das relações dos personagens entre si e com os espaços, entre campo e cidade, bem como na ambiguidade por vezes pessimista dos desfechos (UCHÔA, TAÑO, 2016, p. 28).



Figura 2: Reiteraões de corpos feridos.

Fonte: *O pántano* (2001).



Figura 3: Reiteraões de corpos feridos.

Fonte: *Leonera* (2008).

A “falência” que qualifica as relações familiares nos dois filmes acontece pela rarefação/carência dos afetos, pela ausência de movimento sensível no cotidiano. E configura uma sociedade ferida – a de *O pântano*, por exemplo – que 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 cujas paredes funcionam sempre como barreiras, nunca como proteção – cujas portas raramente são transpostas; câmera e personagens estão permanentemente em lados opostos, em cômodos distintos (Figura 4). Sem que aconteça a tramitação dos corpos exibidos em cena, as frestas e brechas não são aberturas de descerramento e resignificação. Não acolhem o movimento dialético do aberto (pela poética) e do fechado (pelo sentido), que para Bachelard (1978, p. 342) consiste no cosmos do *Entreaberto*:

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.



Figura 4: Reiteração de enquadramentos que sugerem as portas como barreiras quase intranponíveis – câmera e personagens não realizam as travessias entre os cômodos.

Fonte: *O pântano* (2001).

Desse modo, no âmbito do NCA, consideramos, tal como Uchôa e Taño (2016, p. 26) que “o lugar e a paisagem em que se desenvolvem as ações estão intimamente relacionados a estas, uma vez que a vida e a construção dos personagens se ligam ao lugar que habitam”. As personagens que predominam nesse cinema alteram esses lugares mencionados e são também, por sua vez, transformadas nas relações que travam com tais locais. A esse respeito, notamos que, na residência exibida em *O pântano* (a casa familiar, tradicionalmente reconhecida como um lugar de convívio e partilha), temos a ressemantização que imobiliza e invisibiliza os membros da família, enquanto em *Leonera* vislumbramos uma subversão da apropriação da casa de detenção, que, inesperadamente, permite a Julia realizar as travessias das portas: a personagem habita as fronteiras com a movimentação da câmera, realiza o mergulho nas brechas encontradas justamente no local marginalizado. Brechas capazes de ressignificar afetivamente o espaço da prisão-morada, lugar em que se compartilha o sensível por meio do laço afetivo entre mãe e filho e por intermédio da convivência com estranhos. A identificação, quando acontece, torna possível o reconhecimento sensível com o outro, movimento esse que permite o relacionamento, ou seja, a apropriação do lugar como *espaço estésico*, como experiência *a-subjetiva*.

Quando Julia, devido às imposições inerentes à condição de detenta, acaba tendo abortada sua convivência com o filho, a jovem é liberada para visitá-lo na casa da avó – sua própria mãe, com quem ela não tem qualquer relação de afeto. Nesse momento, percebe-se em *Leonera* o tipo de enquadramento que nos remete às reiterações de *O pântano*: a porta é mostrada como uma barreira entre a personagem e a câmera (Figura 5), de modo a sugerir o não pertencimento, a não apropriação desse sítio.



Figura 5: Momento de ruptura, quando se reitera a imagem de portas que não mais são atravessadas pela personagem (aqui há a aproximação com os enquadramentos de não-apropriação do espaço que ocorre no filme *O pântano*).

Fonte: *Leonera* (2008).

Na ocasião da visita, ainda que acompanhada da presença repressora de uma policial, Julia consegue aproveitar a oportunidade para fugir da prisão: chegando à casa da mãe, 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 escape, tirando vantagem da situação – Julia, irônica e subversivamente, inverte os papéis encenados; e a figura da porta, novamente, 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 dentro da cozinha) quanto se abre

(no sentido metafórico, libertando a protagonista da vigilância que lhe é imposta e, conseqüentemente, da clausura do cárcere). Adiante, a última barreira enfrentada por Julia 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 sofrem violências – no filme, o movimento da personagem remete à repressão na Argentina. Nesse último plano não há portas; não há o movimento da câmera, que a partir desse ponto permanece fixa. Há, isso sim, o movimento da caminhada de Julia, que segue acompanhada do filho. Em flagrante libertação do espaço – físico e cinematográfico –, o corpo da personagem segue a caminhada, sugerindo as “possibilidades de encontro” e as significações como “elementos de sociabilidade” (CARLOS, 2001, p. 36) num novo habitar, numa recuperação da identidade – paradoxalmente, com os documentos falsificados que conseguira com uma ex-detenta.

### **Considerações finais: paisagem e espaço, anestésias e estesias**

Pensando no lugar da morada como potência de experiências estéticas vivenciadas por meio de compartilhamento afetivo e sociocultural, e na perspectiva de que o cinema também se revela como lugar de *a-subjetividade*, este estudo tentou revelar os modos de experienciar alguns vestígios de memória pós-ditatorial no NCA, resultado de uma cotidianidade opressora que teve lugar na Argentina durante governos autoritários que ali vigeram no século passado. As imagens da família na obra de Lucrecia Martel e Pablo Trapero, metáforas operando em um cinema que funciona como metonímia do espaço social, possibilitam que a sociedade dialogue consigo mesma, experienciando aquém e além da tela do cinema vivências comuns a todas as gentes que convivem diuturnamente – tanto no âmbito pessoal quanto no social – com causas e conseqüências de sistemas autoritários, com memórias e vestígios de memórias resultantes de políticas públicas opressoras, repressivas e reificantes.

Em *O pântano* e em *Leonera* identifica-se, por intermédio da composição visual configurada na tela do cinema, modos de apropriação do lugar da morada. Nos convívios familiares de *O pântano* se delineia a imobilidade afetiva de corpos

que vegetam no ambiente doméstico, automatizados pela “dinâmica paralisadora” de uma paisagem anestésica. Já em *Leonera*, no convívio forçado imposto pela casa de detenção, percebe-se a emergência de uma mobilidade que proporciona e faculta o habitar nas brechas afetivas, encontradas na apropriação de um espaço estético de acolhimento e compartilhamento de experiências.

Nos dois filmes, nos dois ambientes de morada exibidos, evidenciam-se o claustro e as limitações de mobilidades – mas as modalidades de apropriação são distintas, ressignificando espaços de convívios voluntários, impostos e abortados. Torna-se possível verificar as relações familiares como um enquadramento da sociedade que, por meio das regras de convivências, numa primeira instância promete proteção para em seguida garantir opressão. Pode-se perceber, nitidamente, que os modos de apropriação dos ambientes domésticos, subordinados ao contexto sociocultural afetivo das moradas em que se inserem, podem determinar a constituição dessas topologias em espaços estéticos ou paisagens anestésicas – possibilitando, nas consideradas brechas afetivas do lugar reconhecido como morada, tanto a abertura das travessias quanto a clausura das imobilidades.

## Referências

ANDERMANN, J. *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós, 2015.

AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2007.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CARLOS, A. F. A. *Espaço-tempo na metrópole: a fragmentação da vida cotidiana*. São Paulo: Contexto, 2001.

FISCHER, S. *Clausura e compartilhamento: a família no cinema de Carlos Saura e de Pedro Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 2006.

FLOCH, J.-M. Alguns conceitos fundamentais em Semiótica Geral. *Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, São Paulo, v. 1, 2001.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002.

HEIDEGGER, M. *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Nova Cultural, 1979. (Série Os Pensadores).

LACAN, J. *Os complexos familiares*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

LEONERA. Direção: Pablo Trapero. Produção: Martina Gusmán, Elli Medeiros e Rodrigo Santoro. Buenos Aires: Matanza Cine, 2008. 1 DVD (113 min).

LOPES, D. *No coração do mundo: paisagens transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

MOLFETTA, A. Cinema argentino: a representação reativada (1990-2007). In: BATISTA, M; MASCARELLO, F. (Orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2012. p. 177-199.

O PÂNTANO. Direção: Lucrecia Martel. Produção: Lita Stantic. [S. l.]: Lita Stantic Producciones, 2001. 1 DVD (103 min).

O TEMPO e o Modo episódio 3 Lucrecia Martel. 25'49". *concertsdocs*. YouTube. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/s2UE4B>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

QUÉRÉ, L. O caráter impessoal da experiência. In: LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. C.; GUIMARÃES, C. (Orgs.). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 19-38.

SANTOS, M. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1988.

UCHÔA, F. R.; TAÑO, D. R. A cidade e o campo no nuevo cine argentino: *Mundo grúa* (1999) e o cinema de Pablo Trapero. *Novos Olhares*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 1-18, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/KNvueJ>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

XAVIER, I. A janela do cinema e a identificação. In: XAVIER, I. (Org.). *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. p. 17-25.

submetido em: 21 fev. 2018 | aprovado em: 19 mar. 2018