

Imagens, enquadramentos e quadriculamentos familiares no Novo Cinema Argentino: restos e rastros da ditadura?

IMAGES, FRAMES AND FAMILY ENTITIES IN NEW ARGENTINE CINEMA: REMAINS AND TRACES OF DICTATORSHIP?

 *Sandra Fischer*¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5628-6210>

(Universidade Tuiuti do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens. Curitiba – PR, Brasil).

*Aline Vaz*²

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2416-200X>

(Universidade Tuiuti do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens. Curitiba – PR, Brasil).

Recebido em 17/07/2018. Aprovado em 01/05/2019.

Resumo

O presente estudo busca identificar restos e rastros de realidades presentes nos filmes *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) e *Leonera* (Pablo Trapero, 2008) – com base em fatos de ordem política e governamental que tiveram lugar na Argentina e levando em conta manifestações, declarações explícitas dos cineastas em foco. Considerando a indefinição de fronteiras que se estendem entre a razão dos fatos e a razão da ficção, analisamos nas imagens das topologias da casa familiar o princípio do quadriculamento que, inscrito nas abstrações dos convívios e nas concretudes dos cômodos domésticos, configura e apresenta, nas obras em foco, peculiaridades e vestígios que inferem uma memória pós-ditatorial.

Palavras-chave: Novo Cinema Argentino; memória e ditadura; topologias e convívios familiares.

Abstract

The essay seeks to identify remains and traces of realities included in the films *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) and *Leonera* (Pablo Trapero, 2008) – based on historic facts and taking into account the Argentine filmmakers explicit statements. Considering the ambiguity of frontiers extended between the reason of facts and the reason of fiction, we analyze, in the images of family home topologies, the enframing principle which, inscribed in convivialities abstractions and in domestic rooms concretions, reveals on both films peculiarities and vestiges that infer post-dictatorial memory.

Keywords: New Argentine Cinema; memory and dictatorship; topologies and family convivialities.

Introdução

Entendendo os produtos de comunicação audiovisual como fenômenos sócio-históricos, processos mediáticos objetivos e objetos dos estudos de comunicação que possibilitam à sociedade perceber-se dialogando consigo mesma (BRAGA, 2011), no presente trabalho debruçamo-nos sobre o cinema argentino. A partir de acontecimentos político-governamentais que tiveram lugar na Argentina, da expressão do pensamento dos cineastas Lucrecia Martel e Pablo Trapero no que se refere a seus filmes *La Ciénaga*³ (2001) e *Leonera*⁴ (2008), respectivamente, e de nosso reconhecimento do *princípio do quadriculamento*⁵ (FOUCAULT, 2014) nas imagens e enquadramentos das mencionadas obras, buscamos especular e refletir a respeito de potencialidades, efeitos de sentido e sintomas sociais encontráveis em ambos os filmes.

³ *La Ciénaga* (*O Pântano*, Lucrecia Martel, 2001) passa-se no povoado de Rey Muerto, na Argentina, focando especificamente a casa dos proprietários do sítio La Mandrágora, onde se desenrola o cotidiano de uma família sufocada pelo forte calor que assola o lugar.

⁴ *Leonera* (Pablo Trapero, 2008) narra a história de Julia, personagem acusada do assassinato do companheiro e condenada à prisão; grávida, é direcionada a uma ala de celas especiais, nas quais as mães têm permissão para permanecer com seus filhos até que as crianças completem quatro anos de idade.

⁵ Michel Foucault (2014) associa o *princípio do quadriculamento* a uma dinâmica espacial/arquitetônica que distribui os indivíduos em espaços disciplinares. Trata-se de um sistema classificatório em que a clausura e a separação dos corpos instalam/reforçam e garantem mecanismos de opressão e submissão.

Integrantes do dito “Novo Cinema Argentino” (NCA), Martel e Trapero tendem a impregnar suas narrativas fílmicas ficcionais com, entendemos, traços do que estamos chamando restos e rastros de realidades, de cotidianidades – assim manifestando forte *tendência documentarizante*. Martel (2014), ressaltando que “no mundo de aprender cinema há muita gente que só se remete ao cinema, ao invés de entender que o lugar onde nasce um cinema é de uma pessoa dentro de uma comunidade”, afirma que busca olhar para sua obra por meio do próprio mundo em que se vê inserida: “Temos que estar imersos ao mundo, aos afetos, as emoções, ao que nos rodeia, à revolta contra o mundo, revolta contra as emoções não submetidas à arte”. Trapero (2015), por sua vez, também se revela afeito às tramas da cotidianidade: aprecia “encontrar histórias que são próximas da gente” e interessa-se pelo “encontro entre realidade e ficção”. Esse olhar para o mundo no cinema – ou para o cinema no mundo – nos aproxima das ideias de Jacques Rancière (2009, p. 54) a respeito das “indefinições das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções”.

Em consonância com o pensamento atinente a ‘fatos e ficções’ verifica-se, em razão dos seis períodos regidos por governos ditatoriais que tiveram lugar no país durante o século passado, a presença marcante de uma *memória pós-ditatorial* no cinema argentino contemporâneo (ANDERMANN, 2015). Pensando na casa familiar, e assumindo que ali os espaços são tidos, tradicionalmente, como lugares de acolhimento (BACHELARD, 1989), depreende-se que o sujeito que atravessa crises ou sofre violências, como as que têm lugar nos regimes autoritários, por exemplo, pode encontrar na privacidade domiciliar oportunidades de refúgio e conforto. Esses espaços de intimidade e suposto recolhimento, entretanto, uma vez inscritos nas telas do cinema de Martel e de Trapero, acabam por conferir visibilidade ao *princípio do quadriculamento*: no espaço da morada vê-se, como em um *quadro vivo*, que as multiplicidades – ‘achatadas’ e diluídas – são categorizadas e organizadas em prol da ordem e dominação.

Assim, a partir dos enquadramentos observáveis em *La Ciénaga* e em *Leonera* trataremos aqui: 1) da natureza da constituição, no espaço fílmico, das potencialidades imagéticas que habitam as configurações de uma arquitetura familiar que privilegia o controle interior numa *dinâmica paralisadora* (FISCHER, 2006) que se dá como garantia da preservação de poder instituído e da ordem hierárquica estabelecida; 2) da potência de memória que se instala na sociedade argentina pós-ditadura.

Novo Cinema Argentino: indefinição de fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções

Pensando na relação dialógica passível de ser verificada entre os *rastros de realidades* sugeridos nas imagens da ficção e os eventuais *efeitos no real* advindos da tela do cinema⁶, em lugar de simplesmente atermo-nos aos ditos ‘*reflexos do real*’ aproximamo-nos das indefinições de fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções na perspectiva de uma revolução estética – entendida por Jacques Rancière (2009, p. 57) como a possibilidade de um novo modo de racionalizar a ciência histórica.

Se o valor de verdade na poética clássica se dá pela verossimilhança, na poética romântica se faz como espaço de construções infinitas (pela combinação de signos que possibilitam a interpretação de outros signos). Rancière (2010, p. 182) assume o cinema como uma expressão que sofre o conflito ou experimenta a combinação entre as duas poéticas – pelo olhar do cineasta que seleciona e decide e pelo olhar da câmera que registra: são imagens construídas e imagens submetidas que *fazem efeito no real*, “definem modelos de palavras ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer” (RANCIÈRE, 2009, p. 59).

Pensando nessas indefinições de fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções, consideramos o cinema como um campo do sintoma, um sistema de pensamento que permite o reconhecimento e a identificação com as narrativas vivenciadas aquém e além da tela. Trazendo ao presente estudo o Novo Cinema Argentino, surgido a partir da década de 90 em uma Argentina já democrática, pós-Alfonsín e Menem, no recorte das obras *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) e *Leonera* (Pablo Trapero, 2008) observamos o imbricamento que se verifica entre as posturas político-ideológicas e intelectuais de Martel e de Trapero (explicitadas por ambos em entrevistas e outras manifestações), e as respectivas estratégias cinematográficas e filmicas observáveis nas obras dos dois diretores – que abordam e revelam, por meio de narrativas construídas nas fendas de um neoliberalismo que ecoa uma *memória pós-ditatorial*, experiências inscritas nos espaços físicos e sociais de um país marcado por seis regimes autoritários que vigiram no século XX. Os cineastas, nesse contexto, ao comprometerem-se com questões cuja espessura condensa instâncias de natureza e dimensões sociológicas e geográficas (ANDERMANN;

⁶ Observaremos *rastros de realidades* quando as imagens do cinema inferem uma *memória pós-ditatorial* compartilhada pelos argentinos; e *efeitos no real* quando, por exemplo, as obras cinematográficas de Trapero deflagram e colocam em pauta discussões de temáticas sociais no Congresso Argentino.

2015), constituem-se como cronistas neorrealistas que imprimem marcantes *rastros de realidades* em suas cinematografias.

Pablo Trapero: o cinema como espaço de comunicação

Pablo Trapero nasceu em 1971, em San Justo na Argentina – sua obra⁷ é considerada por 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 do lançamento do filme *El Clan*⁸ (*O Clã*, 2015), 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 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)

Nota-se o lugar da casa de *El Clan* como um ambiente cuja estrutura pode ser facilmente associada aos modelos de sistemas ditatoriais, 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, padrões e serviços – é hierarquicamente posicionado

⁷ A obra de Pablo Trapero se faz, até aqui, pelos longas-metragens *Mundo Grua* (1999), *El Bonaerense* (2002), *Familia Rodante* (2004), *Nacido y Criado* (2006), *Leonera* (2008), *Carancho* (2010), *Elefante Blanco* (2013) e *El Clan* (2015), além dos curtas-metragens *Sobras* (2008), integrante da obra *Stories on Human Rights* e *Terça-Feira - Jam Session* (2012), integrante da obra *7 Días en la Habana*.

⁸ Filme que narra uma história verídica, acontecida nos anos 1980: a família Puccio sequestra e assassina vizinhos do aristocrático bairro de San Isidro, em Buenos Aires, dividindo com os refêns o espaço doméstico de convívio familiar.

em categorias daqueles que estipulam as ordens e detêm o poder e daqueles que devem obedecê-las e assim são dominados e disciplinados⁹. 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, senhores e escravos, patrões e serviçais: basta observarmos os convívios familiares e, entre outras, a estrutura da escola e das igrejas e/ou associações religiosas, dos hospitais e asilos; e, obviamente, a dos quartéis.

Na mesma entrevista, o diretor 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 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; sabe-se também que *Carancho (Abutres)*, 2010¹⁰, do mesmo diretor, foi considerado responsável por provocar e instalar no congresso argentino a discussão de mudanças na legislação de seguros para acidentes automotivos. 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

⁹ Para Sandra Fischer (2006, p. 23) a noção de família pode associar-se a categorias de orientação repressiva e classificatória: “quem está no interior da casa [...] 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”. A autora observa, ainda, que “juridicamente, em princípio, a intimidade doméstica é inviolável”. Nessa perspectiva, a casa de *EL Clan* (2015) constitui-se como lugar privilegiado para que Arquimedes, o patriarca, efetive seus crimes contra os componentes da família e seus reféns – brindado por sua posição autoritária de senhor da casa.

¹⁰ O filme tem Ricardo Darín como um advogado, cuja licença foi cassada, que trabalha em uma seguradora decadente aplicando golpes em vítimas de acidentes de trânsito.

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)

Trapero (2008) 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. 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*¹¹ e questionam situações inerentes ao mundo reconhecido pelo espectador.

Lucrecia Martel: a realidade como invenção humana

Nascida em 1966 na província de Salta, na Argentina, Lucrecia Martel é tida por Marcos Vieytes (2009) como a cineasta da geração NCA que mais conta com recursos técnicos e deles dispõe para representar um marco social sem que, na totalidade de sua obra¹², tal procedimento jamais resulte em gratuidade e rarefação de sentido.

A gravação de seu primeiro longa-metragem, *La Ciénaga* (2001), ocorre, segundo a realizadora, em um período em 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 norte 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, 2014). Há, simultaneamente, encontro e conflito entre a dita realidade,

¹¹ Para Fischer (2006, p. 108) “**re-apresentar** o mundo – apresentá-lo novamente – é já criticá-lo e sugerir, ainda que de maneira implícita, novas proposições, estruturações e leituras da realidade (sempre construída, diga-se) o que viabiliza uma possibilidade de escape para fora do discurso que representa e de seu próprio discurso”.

¹² Sua filmografia, até o momento, é composta pelos curtas-metragens *La Otra* (1989), *Rey Muerto* (1995), *Pescados* (2010), *Muta* (2011) e *Leguas* (2015), além dos longas-metragens *La Ciénaga* (2001), *La Niña Santa* (2004), *La Mujer Sin Cabeza* (2008) e *Zama* (2018).

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”

[...] a realidade não é algo tão sólida, ao contrário, nós como comunidade humana investimos uma fortuna de dinheiro em convencer-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, 2014)

Nessa perspectiva, *La Ciénaga* narra o cotidiano de uma família constantemente assolada por imenso calor, permanentemente sufocada em um sítio que parece sempre invadido por um clima de incerteza, prenúncio e fantasmagoria, sugerido por uma espécie de contágio misterioso: o caos reinante nos espaços externo e interno, a chuva intermitente e incapaz de atenuar as altas temperaturas, os corpos homogêneos e feridos, as tumultuadas relações interpessoais; o que se dá a ver e também aquilo que se camufla e esconde, tudo oscila entre a realidade palpável e a impalpabilidade do abstrato, do desconhecido à espreita. Martel afirma que seu objetivo, ao inscrever nas imagens do cinema as inter-relações entre o que ela entende como inerente ao plano da “realidade” e ao plano da “fantasia”, consiste na busca de revelar/sugerir, cinematograficamente, as fissuras intrínsecas aos métodos disciplinares que podem ser observados nas estruturas planejadas 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, 2014)

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” (MARTEL, 2014). Bem olhado, vê-se que predomina nas instituições familiares uma sistemática de relações topológicas e um ordenamento hierárquico 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” (FISCHER, 2006, p. 22). Na casa familiar, é fácil constatar um *quadriculamento* 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 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.

Quadriculamentos domésticos como enquadramentos da memória pós-ditatorial?

Não é aleatoriamente que o cenário da casa familiar tem presença garantida e enfática no NCA: trata-se de um sintoma de uma sociedade que enfrentou seis golpes políticos no século passado, de um país que teve sua democracia duramente golpeada e profundamente ferida, que sofreu o desaparecimento de familiares, amigos e vizinhos; de argentinos que convivem hoje com uma *memória pós-ditatorial*, sensível cicatriz de crises, violências e iniquidades que marca o cotidiano e inscreve-se na arte. Nessas circunstâncias, a busca por redutos de proteção acarreta um esvaziamento do espaço público, privilegiando uma estética da segurança que recolhe os moradores em ambientes privados, predominantemente o lugar da morada, que em suas controvérsias muitas vezes promete, em um primeiro momento, proteger, para em seguida dedicar-se a oprimir (FISCHER, 2006) – numa reprodução de maquínica, panóptica de padrões de vigilância hierárquica e sanções normalizadoras (FOULCAUT, 2014) característicos de sistemas repressores e de governos autoritários.

Lucrecia Martel e Pablo Trapero pontuam suas obras com marcas sinalizadoras de opressão social e quadriculamentos disciplinares – como se pode observar nas imagens das casas de *La Ciénaga* e nas do no presídio de *Leonera*. As personagens, enquadradas pela câmera cinematográfica, têm seus *quadros* – seus limites de emolduramento – potencializados quando o cômodo que se coloca em cena é aquele que é ou faz as vezes

de dormitório. Espaço idealizado de aconchego, abandono irrefletido e solidão cultivada, ali o quarto de dormir – espécie de “*canto no mundo*” onde o sujeito tem oportunidades de encolhimento, de encontro e diálogo consigo mesmo (BACHELARD, 1989) – ressignifica-se e apresenta-se predominantemente como ambiente de clausura e encarceramento.

Paradoxalmente, o dormitório do ambiente doméstico de *La Ciénaga* remete à ideia de cela e a cela da penitenciária de *Leonera* configura-se como um quarto de dormir. De uma ou de outra forma, ambos os filmes reiteram a imobilidade e as prisões a que são submetidas as personagens, seja pelos elos familiares, seja pelas leis estabelecidas. Nos lugares da morada, na casa e no presídio, o quarto que é cela e a cela que é quarto, sítios definidos e delimitados por paredes/portas/janelas e pelos enquadramentos do cinema, articulam regimes de *quadriculamento* que revelam suas qualidades autoritárias e disciplinadoras. A esse respeito, lembra Fischer

[...] com seus espaços cuidadosamente quadriculados e recortados por meio de uma arquitetura impositiva que regula o que se faz aonde e como e por quê e por quem e com quem, em princípio toda casa tende, desde o berço da planta esboçada, a preannunciar aos futuros ocupantes a forte possibilidade de uma vivência habitacional que venha a se configurar como o reflexo de seu traçado. (FISCHER, 2006, p. 122)

Organizando uma hierarquia de dominação, observa-se que na divisão dos cômodos “o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 2014, p. 134). Na arquitetura da casa e nas relações familiares que ali têm lugar projeta-se, na realidade da vida e nas imagens do NCA, a docilidade dos corpos. Os métodos de controle – inclusive os definidos pela engenharia de distribuição de espaços físicos – constituem as chamadas *disciplinas* descritas por Michel Foucault como fórmulas de dominação que fabricam corpos submissos.

Para o autor a disciplina exige “a cerca, a especificação de um local heterogêneo a todos os outros e fechado em si mesmo” (Ibid., p. 139). A arquitetura 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, chamado pelo autor de *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” (Ibid., 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 (oportuna e providencialmente diluidoras de singularidades e particularidades), é preciso controlar as presenças e as ausências, estimular as comunicações úteis e abortar os contatos ameaçadores e/ou perigosos: as organizações disciplinares criam e preservam, com 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’” (Ibid., p. 145). Desse modo, as *disciplinas*, os *quadriculamentos* e os *quadros* são sistemas que “organizando as ‘celas’, os ‘lugares’ e as ‘fileiras’ criam espaços complexos: ao mesmo tempo arquiteturais, funcionais e hierárquicos” (Ibid., p. 145).

Essa organização disciplinar coloca em *quadro* os convívios familiares, paisagens em que cada cômodo da casa de família exerce uma função específica e coloca cada um de seus habitantes no *quadriculamento* da *dinâmica paralisadora*, promovida pela ordem hierárquica. Nos filmes em estudo podemos observar como se dá essa *disciplina*, típica de organizações de vigilância, nas reiteraões de “classificação e enquadramento” (Ibid., p. 153) que se configuram no quarto-cela de *La Ciénaga* e na cela-quarto de *Leonera*.

Sabe-se que dentre as mais significativas instâncias representativas de poder e dominação figuram as instituições familiares, religiosas e militares – historicamente, criando interdições e gerindo modos de convívios, amparadas seja em leis atribuídas a divindades ou aos homens. Não gratuitamente, em cenas do cotidiano a família que habita a casa de *La Ciénaga* tem a crença religiosa tematizada: personagens são mostradas assistindo pela televisão a noticiários que divulgam a propalada aparição da Virgem Maria. A crença na visão da imagem, mesmo associando-se à instituição da igreja e suas regras disciplinares, acaba, inicialmente, por se contrapor à realidade enfadonha da casa, talvez como uma escapatória para o sobrenatural; escape, porém, que permanece apenas na promessa, já que ao fim da película uma das filhas, após retornar de um dos lugares em que usualmente aconteceria a ‘presença’ da Santa, revela sua frustração por não ter conseguido enxergar o que todos acreditam ver¹³. Em *Leonera*, ainda que em

¹³ A crença religiosa, enquadrada no *quadriculamento* da casa por meio das imagens televisivas, de fato não poderia definir-se como escapatória; seria, antes, uma reiteração dos mecanismos de classificação/dominação no lugar da morada.

uma dimensão menor, também temos a presença da religião na figura do sacerdote, que no espaço ‘marginalizado’ oficia o sacramento do batismo, assim inserindo as crianças em uma organização religiosa e reiterando as relações de dominação (os pequenos, já assujeitados às leis dos homens, encarcerados com suas mães, são também submetidos ao dogma das leis divinas). Diferentemente do que notamos em *La Ciénaga*, entretanto, mesmo imobilizados pelas paredes físicas da prisão e pelas barreiras das normativas legais, Julia e o filho conseguem, em certa extensão, construir uma realidade permeada pelos elos afetivos – essa sim uma forma efetiva de escapatória. Como salienta Trapero, na narrativa de Julia há espaço para a o lenitivo da afeição e o inusitado da aventura, o que torna o cotidiano suportável. Complementamos: existe, ali, a potência transgressora operada pela oxigenação das movimentações do trânsito dos corpos e dos enlaçamentos amorosos.

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 também para permitirem que o indivíduo se defronte, solitariamente, com a tentação (novamente os preceitos religiosos associados ao ambiente doméstico, talvez à severidade divina). No caso dos quartos de *La Ciénaga*, entretanto, o isolamento não acontece: contrariamente, corpos aglomerados amontoam-se sobre as camas (Figura 1), conflitos do cotidiano são justapostos e colocados em confronto, relações convencionalmente interditas consolidam-se justo no ambiente que teria sido projetado para romper ligações ‘perigosas’ – a filha compartilha a cama com a empregada da casa, explicitando interesse algo sexualizado, assim como aflora o erotismo implícito na relação entre os irmãos. Apesar de estarem deitadas, as personagens não adormecem: imobilizam-se, apenas, pelas tentações dos corpos; e se o incesto e a homossexualidade são realidades sensíveis, as consequentes inter-relações não são efetivamente consumadas – como tudo que permeia a rotina do lugar, os relacionamentos afetivos permanecem paralisados no prenúncio. Já em *Leonera*, por outro lado, os corpos não se afiguram apenas e simplesmente aglomerados no diminuto espaço da cela-quarto: entre eles, verifica-se compartilhamentos e troca de carinhos, o afeto entre a mãe e o filho, entre Julia e a companheira de cárcere. No filme de Trapero tem predomínio não o amontoamento dos corpos – mas sim a relação, solidária ou não, entre eles (Figura 2).

Figura 1 - Frames de *La Ciénaga*: as reiterações dos dormitórios quadriculam, enquadram personagens imobilizadas, amontadas em diminutos ambientes arquitetônicos.



Fonte: Lucrecia Martel (2001)

Figura 2 - Frames de *Leonera*: reiteradas cenas ambientadas nas celas ressaltam relações afetivas entre personagens.



Fonte: Leonera (2008)

O olhar vigilante da câmera cinematográfica revela que na casa de *La Ciénaga*, ao fim e ao cabo, o *quadriculamento* não se faz eficiente. Há aglomerações e ‘comunicações perigosas’, e a omissão dos adultos (indiferentes aos problemas, contratempos e pequenas

tragédias do dia a dia) denota não uma quebra de hierarquia subversiva ou mesmo revolucionária, mas sim a ausência de afetos familiares: as personagens parecem à deriva em celas abandonadas, esquecidas por seus carcereiros. Em *Leonera*, no entanto, por intermédio do estabelecimento de relações afetivas (idealmente típicas de um convívio familiar?), verifica-se que as celas são ressignificadas, transformando-se em quartos. Julia, personagem que dispõe de uma cela à guisa de dormitório, dilui as grades e ressemantiza o espaço.

Já as cenas iniciais do filme, que acontecem no interior de um ambiente doméstico, mostram o despertar da protagonista de *Leonera* acontecendo não na privacidade de um dormitório, mas em plena sala de estar: ela não vive com a própria família, não desfruta de um quarto efetivamente seu, e divide a morada com dois homens que ali impõem suas presenças (nem na casa materna, temos oportunidade de constatar mais tarde no filme, lhe é reservado qualquer espaço particular de pertencimento). Na sequência, ao ser encaminhada para a casa de detenção (local que, obviamente, está longe da ideia de ‘lar’), o ‘quarto’ que lhe é fornecido não passa de uma *cela* prisional; paradoxalmente, é justo nesse ambiente que, com o nascimento do filho, Julia constitui – subversivamente – uma família e faz da penitenciária um espaço de moradia. Tal qual as sociedades que vivem encarceradas em redes de opressão dominadas por governos autoritários, a protagonista de *Leonera*¹⁴ não detém poder algum, nem mesmo o abrigo físico que os cômodos domésticos poderiam prometer ou garantir. Mesmo assim, porém, diferentemente das personagens de *La Ciénaga*, Julia busca e obtém escapatória e uma espécie de, digamos, redenção por meio da mobilidade afetiva.

Seja como for, tanto no filme de Lucrecia Martel quanto no de Pablo Trapero percebe-se o *quadriculamento* e o enquadramento inscrevendo *rastros de realidades* de uma Argentina que convive com uma *memória pós-ditatorial*. Em *La Ciénaga* não há saída, os corpos são imobilizados pela ordem arquitetônica decadente do ambiente doméstico decrepito e deletério: o filho que tenta sair do *quadro*, olhar para além dos muros da casa, é paralisado pelo advento da morte – como aqueles que de alguma maneira foram violentados ou eliminados pelos governos repressores dos quais tentavam fugir. Em *Leonera* há uma esperança de abertura: na prisão, espaço em princípio totalmente

¹⁴ A jovem protagonista está sempre em trânsito, em permanente mobilidade. O título da obra já é indicativo dos deslocamentos/não pertencimentos da personagem, posto que 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 leões são encarceradas, enquanto prenhes – o que remete à ala que na prisão feminina é destinada às mães, contexto em que Julia dá a luz.

dominado pela instituição repressiva do sistema carcerário vigente, faz-se possível, estranhamente, a apropriação do local pela protagonista: Julia encontra brechas e, ao fim da película, foge com o filho. Atravessando a fronteira do país, torna viável o encontro com as possibilidades, longe das normativas ditatoriais de uma Argentina recém assolada e/ou ainda assombrada pela tirania.

Considerações finais

Os *rastros de realidades* que divisamos no cinema de ficção de Lucrecia Martel e no de Pablo Trapero levaram-nos à empreitada de tentar resgatar fragmentos do pensamento de ambos os cineastas, expressos em entrevistas concedidas – transcritas em portais *online* ou registradas em vídeos. A intenção que tivemos foi a de justapor a declarada visão de mundo dos realizadores a suas respectivas imagens cinematográficas. Considera-se aqui, à moda do que diz Martel (2014), a importância de se pensar o fazer filmico como advindo de uma pessoa 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.

Nas manifestações verbais de ambos os cineastas há reflexões concernentes aos modos de apreender realidades construídas/vivenciadas nos espaços físicos e sociais e

submetidas/experimentadas no espaço do cinema. Ambos trazem a instituição familiar em suas filmografias como restos, rastros e vestígios que inferem uma *memória pós-ditatorial*, no *quadriculamento* da *dinâmica paralisadora* potencializada no ambiente doméstico. Por meio dos enquadramentos utilizados na captura das imagens dos quartos de dormir em *La Ciénaga* e em *Leonera*, Lucrecia Martel e Pablo Trapero, como já apontamos, ressignificam esses ambientes. A família de *La Ciénaga* é aglomerada e amontoada nos cômodos da casa, imobilizada pelos ambientes sufocantes; o forte calor, a imundície interditoria da piscina, a flagrante indiferença dos adultos no que concerne ao bem-estar e à harmonia doméstica, a fossilização dos lugares dos membros da família e a inoperância em face de suas responsabilidades e ocupações cotidianas, não permitem a apropriação do espaço, a mobilidade relacional. A protagonista de *Leonera* é uma personagem que vive em lugar marginalizado e estigmatizado, instituído para fazer punir aqueles que violam as regras sociais; entretanto, justamente no espaço do cárcere ela abre brechas que rompem o sistema opressor ao qual é submetida e subjugada junto com o filho: Julia constrói mobilidades e relações afetivas por entre as paredes e barreiras – físicas ou não – da casa de detenção. Ou seja, no *quadriculamento* da cela, mesmo que submetida à opressão e submissão, a jovem prisioneira é capaz de burlar o sistema que a classifica e coloca em *quadro* e de fugir, literalmente, dali: a personagem coloca-se em movimento e desloca-se aproveitando o imponderável das desarticulações e fissuras que se instalam por entre as próprias organizações coercitivas que caracterizam as estruturas dos aparelhos de dominação.

O que apresentamos até aqui foi uma reflexão a respeito dos elos comunicacionais que se estabelecem entre as construções de mundo advindas das experiências de Martel e de Trapero. Na busca de identificar a forma como ambos os cineastas inscrevem, por meio de elaboradas estratégias cinematográficas, rastros de realidades em seus filmes, vislumbramos a maneira como a instituição *família*, ali *re-apresentada*, se constitui em significativo fragmento de uma sociedade que estabelece, organiza e compartilha uma *memória pós-ditatorial* aquém e além da tela do cinema, no pensamento e em obras do Novo Cinema Argentino: 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. Detalhes e filigranas de um cinema comprometido com uma memória de dor e revolta? Sim, filigranas e detalhes, certamente. Mas detalhes que podem, sim, revelar fissuras capazes de permitir rupturas e profanações que afrouxem amarras, subvertam programações tradicionais, incentivem

apropriações impensadas/inusitadas e interfiram, libertariamente, nos modos de vivenciar e superar os *quadriculamentos* – explícitos e implícitos – que nos são impostos cotidianamente. Desarticuladoras, promissoras imagens. Potência de filigranas.

Referências

ANDERMANN, Jens. **Nuevo cine argentino**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2015.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: M. Fontes, 1989.

BRAGA, José Luiz. Constituição do campo da comunicação. **Verso e Reverso** (Unisinos), v. 25, jan./abr. RS: 2011, p. 62-77.

CARANCHO. Direção: Pablo Trapero. Produtora: Matanza Cinema. Argentina. 2015. DVD (107 min). “Abutres”.

EL CLAN. Direção: Pablo Trapero. Argentina. 2015. 110 min. (DVD). “O Clã”.

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

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir – nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1998.

LEONERA. Direção: Pablo Trapero. Produtora: Matanza Cine. Argentina. 2008. DVD (113 min).

MARTEL, Lucrecia. **Harvard at the Gulbenkian**. Cinema dialogues 4.2. “Desire without language”. Publicado em 15/10/2014. Disponível em https://youtu.be/KFxoAb_UQVs (último acesso: 09/05/2017).

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org. Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. A ficção documental: Marker e a ficção da memória. **Revista Arte e Ensaios PPGAV\EBA\UFRJ**, n. 21, 2010.

TRAPERO, Pablo. **Omelete entrevista Pablo Trapero, diretor de Leonera**. Marcelo Hessel. UOL: Omelete. Novembro 07, 2008. Disponível em: <https://omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/omelete-entrevista-pablo-trapero-diretor-de-leonera/> Acesso em: 11 agosto 2017.

TRAPERO, Pablo. “O que me interessa é o encontro entre realidade e ficção”. **Carta Capital**. Blog TelaTela. Publicado em 14/12/2015. Disponível em: <http://telatela.cartacapital.com.br/pablo-trapero-o-que-me-interessa-e-o-encontro-entre-realidade-e-ficcao/> Acesso em: 10 agosto 2017.

TRAPERO Pablo. **Pablo Trapero**: Lo que más me atrae en la ficción es esa frontera tan difusa que comparte con la realidad. KHALDI, Tarik. Festival de Cannes. Maio 20, 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 agosto 2017.

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.

¹ Docente, pesquisadora e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba – PR, Brasil. E-mail: sandrafischer@uol.com.br Doutora em Ciências da Comunicação (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP); pós-doutora em Cinema (Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – ECO/UFRJ). Pesquisadora associada ao Grupo de Pesquisa Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais – GRUDES (PPGCom/UTP - CNPq). É autora de “Clausura e compartilhamento: a representação da família no cinema de Saura e de Almodóvar”.

² Doutoranda e Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP). Pesquisadora associada ao GRUDES (PPGCom/UTP - CNPq). Suas atuais publicações concentram-se no Nuevo Cine Argentino. Bolsista Capes/Prosup. E-mail: alinevaz900@gmail.com