



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

## Paisagens Anestésicas e Espaços Estéticos: Memória, Deslocamentos e Convívios Abortados no Cinema de Pablo Trapero<sup>1</sup>

Aline Vaz<sup>2</sup>

Sandra Fischer<sup>3</sup>

PPGCom/UTP

### Resumo

O presente estudo ocupa-se de um olhar atento para os convívios familiares argentinos re-representados no cinema de ficção como inferência de uma memória pós-ditatorial. Numa visada analítica do filme *Leonera* (Pablo Trapero, 2008) torna-se possível refletir a respeito do ingresso da política no plano dos convívios privados – uma ordem impositiva que não acolhe, mas exclui, não protege, mas oprime. A saturação da ordem do público no privado poderá acarretar em convívios familiares abortados, motivando os movimentos fugidios – exílios e refúgios, por exemplo – que, aqui, consideramos como uma superação da *paisagem anestésica* (que *separa* os laços familiares) para constitui-la em *espaço estético* (que *une* os laços familiares).

**Palavras-chave:** Cinema Argentino; memória pós-ditatorial; paisagens e espaços; laços familiares; movimentos migratórios.

### Introdução

Pensar no ambiente doméstico, o lugar da casa e do convívio familiar, como potência de experiências estéticas é aproximar-se de um conjunto de coisas e seres que se relacionam e constroem sensibilidades como “uma forma do ser no mundo e de estar no mundo, indo da percepção individual à sensibilidade partilhada” (PESAVENTO, 2005). Essas relações sensíveis entre sujeitos, objetos e lugares deriva do que chamaremos de espaço estético. Desse modo, “o espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos,

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho COMUNICAÇÃO, CONSUMO, MEMÓRIA: cenas culturais e midiáticas, do 7º Encontro de GTs de Pós-Graduação - Comunicon, realizado nos dias 10 e 11 de outubro de 2018.

<sup>2</sup> Doutoranda e Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná; pesquisadora no Grupo de Pesquisa Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais (GRUDES / PPGCom UTP). E-mail: alinevaz900@gmail.com

<sup>3</sup> Docente titular do PPGCom/UTP e vice-líder do Grupo de Pesquisa “Desdobramentos simbólicos do espaço urbano em narrativas audiovisuais”/GRUDES/CNPq/UTP. Coordenou o Programa entre julho 2013/setembro 2015; atualmente, desde setembro/2017 encontra-se novamente ocupando o cargo de coordenadora do PPGCom. sandrafischer@uol.com.br



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).

O ambiente doméstico, por meio dos movimentos afetivos, movimentos que nos deslocam para novas experiências e provocam alterações as quais não permitem o retorno inalterado, deixa de ser uma paisagem anestésica, constituída apenas de sua fisicalidade edificada, para ser preenchido pelos modos de vivenciar o espaço e suas possibilidades. Ao trazermos o ambiente doméstico como apropriação estética e estésica consideramos que “pensar nas sensibilidades é, pois, não apenas mergulhar no estudo do indivíduo e da subjetividade, das trajetórias de vida, enfim. É também lidar com a vida privada e com todas as suas nuances e formas de exteriorizar – ou esconder – os sentimentos” (PESAVENTO, 2005).

Considerando, então, que o termo *casa* pode adquirir sentidos controversos e atrelar-se ao que chamaremos de paisagens anestésicas ou espaços estésicos, arriscaremos caracterizar os convívios que se passam em ambientes de morada de acordo com a seguinte classificação (lembrando que elas poderão ser delimitadas por linhas tênues e eventualmente transitórias): 1) *convívios voluntários*, geralmente cultivados no lugar tradicionalmente reconhecido como casa-lar onde o convívio se dá voluntariamente pelos *laços familiares*<sup>4</sup>; 2) *convívios impostos*, por exemplo, aqueles vivenciados 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 se torna refém dos *laços familiares* em ambientes convencionalmente reconhecidos como lares); 3) *convívios abortados*, em que o sujeito é retirado do espaço que considera como lar, para criar novas redes de afetos – ou não – podendo construir uma nova casa, por exemplo, por intermédio dos movimentos migratórios.

Os *convívios abortados* podem ser verificados na obra de Pablo Trapero, cinematografia observada por Daniela Gillone (2015) como uma ampliação do termo exílio, propiciando um aprofundamento que ressignifica a temática, no recorte dos filmes *Mundo Grua*, *El Bonaerense* e *Leonera*:

---

<sup>4</sup> Ressalta-se aqui que os *laços de famílias*, já analisados por Amado e Domínguez (2004), se constituem por meio da ligação e da união, mas também simbolizando a armadilha e a fraude, pois o que une também separa; a ligação familiar é o que impede alguém de realizar certas coisas ou agir de diferentes maneiras – ou seja, para as pesquisadoras, os laços familiares são paradoxais, propiciando enlaces e separações; ataduras e cortes; identificações e diferenças, numa categoria que é discursiva, cultural, social e teórica.



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

Em *Mundo Grua* (1999), uma figura marginal vive uma busca interminável por emprego e acaba se isolando por esta razão nesta condição. Em *El Bonaerense* (2002), entrar para a “instituição polícia” é a saída para se ter absolvição de um crime cometido. Em *Leonera* (2008), o exílio se concretiza no universo do cárcere, marcado pela injustiça. É com essa abordagem que o diretor explora o exílio em suas dimensões políticas e/ou econômicas, e o associa ao estranhamento de realidades impostas. (GILLONE, 2015)

Aproximando-nos da pesquisa de Gillone e nos aprofundando nas relações que tangem os convívios familiares abortados e seus modos de apropriações do espaço, olharemos atentamente para o filme *Leonera* (2008). Para tal análise, pensaremos o lugar da família no Cinema Argentino, observando-o como sintoma de uma sociedade imersa em consequentes crises e violências políticas constituintes de uma memória pós-ditatorial, considerando, assim, que os deslocamentos e as ressignificações do ambiente doméstico podem ser pensados como rastros e restos de mecanismos opressores – logo, os convívios familiares poderão ser condescendentes, reafirmando o lugar de morada como paisagem anestésica; ou transgressor, possibilitando a criação de brechas fugidias e a construção do espaço estético.

## O Lugar da Família no Cinema Argentino

O Cinema Argentino, pensado por Ana Amado e Nora Domínguez (2004), em sua produção a partir dos anos 70, apresenta em sua tradição um encadeamento familiar que parece recorrer como metáfora, ficção ou discurso político. As autoras relatam uma realidade nacional do familiar – produtora de uma indagação complexa nos campos estético, psicanalítico, antropológico e político – entre o subjetivo e o privado, o público e o social, remetendo a Roland Barthes (1990) que observa a família como uma máquina de produção de afetos e renovação da história.

Após as crises e violências provocadas pelos governos ditatoriais no século XX, instala-se na Argentina uma aplicação estatal de inflexíveis políticas econômicas neoliberais no país de fim de século, uma considerada política desertora que originaria o desamparo e a desproteção, impactando na ordem familiar que buscava reconstruir a memória e os sistemas de vigilâncias para a manutenção de um lar que se encontra fraturado por lugares anteriormente determinados e sedimentados na ordem hierárquica familiar e que então relevará ausências no plano classificatório do lugar da família e seus papéis sociais.



Para Amado e Domínguez a família seria a instituição que melhor expressa as diversas alternativas de sujeição, os múltiplos trajés da violência. Pais e filhos que tiveram suas famílias destruídas, durante os governos opressores na Argentina, buscam de diversas maneiras reconstruir suas memórias – das ações das *Mães da Praça de Maio*<sup>5</sup>, até as produções de documentários em primeira pessoa dos órfãos documentaristas<sup>6</sup>, por exemplo, Maria Inés Roqué<sup>7</sup> com seu filme *Papá Iván* (2000) e Albertina Carri<sup>8</sup> com a película *Los Rubios* (2003), é possível vislumbrar as presenças sensíveis provocadas pelas ausências. Dessa forma, os modos de articulação entre o público e o privado são múltiplos, manifestando-se em medidas instauradas desde o plano do poder, como da ordem da intimidade e dos afetos.

Se os documentários testemunhais tematizam a memória como exercício da autobiografia, os filmes ficcionais apresentam os acontecimentos trágicos e suas representações como inferência de uma biografia coletiva, supostamente, 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.

Estas afirmaciones no suponen un vínculo obligatorio entre cine y realidade política y/o social, sino la construcción de una politicidad que, de modo directo e indirecto, alude a essa realidade, com formas de intervención que componen y descomponen la realidade por médio de una invención poética<sup>9</sup>. (AMADO, 2009, p. 10)

<sup>5</sup> As *Madres de Plaza de Mayo* foram mulheres, mães, que reivindicavam notícias de seus filhos desaparecidos durante a ditadura militar na Argentina (1976-1983). Os filhos foram retirados do convívio dos pais biológicos e colocados para a adoção durante os sete anos de ditadura – muitas crianças foram colocadas sob a guarda de militares. Contra uma 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.

<sup>6</sup> Lembrando os 20 anos do golpe, em 1996 organizou-se o movimento “HIJOS” constituído por filhos de desaparecidos durante a ditadura militar. Trad. nossa: “Os integrantes de HIJOS, por seu lado, depositaram também no visual o peso de suas estratégias de identidade e 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).

<sup>7</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>8</sup> Carri é filha de Ana María Caruso e Roberto Carri, sociólogo e ensaísta argentino, fundador das “Cátedras Nacionales”. Seus pais foram militantes na organização *Montoneros*, sequestrados e desaparecidos quando Albertina teria seus 4 anos de idade.

<sup>9</sup> Trad. nossa: Estas afirmações não supõem um vínculo obrigatório entre cinema e realidade política e/ou social, mas a construção de uma politicidade que, de modo direto e indireto, alude a essa realidade, com formas de intervenções que compõem e descompõem a realidade por meio de uma invenção poética.



Amado (2009, p. 12) questiona quais seriam os procedimentos visuais e narrativos utilizados em determinados filmes argentinos para aproximar uma invenção poética de uma dita realidade, em outras palavras, quais relações podem ser traçadas entre a política formalizada em assuntos públicos, históricos ou institucionais e a estética, estabelecendo representações no plano simbólico. Dentre as diversas seleções de imagens e narrativas que operam a memória na construção estética e ética, Judith Filc (2004) nota algumas narrações literárias cujos protagonistas vivem às margens e tentam, falidamente, construir suas narrativas, apropriar-se de um território<sup>10</sup>. Aqui, nós lembramos do filme *Pizza, Birra, Faso* (Adrián Caetano, Bruno Stagnaro; 1998)<sup>11</sup>, que representa uma jovem geração, talvez, os filhos desamparados do neoliberalismo, que sem sucesso buscam sobreviver num território que não os acolhe, que a cada tentativa de apropriação acabam por ser excluídos, e finaliza sua trama com um pai assassinado pelo sistema, enquanto a mãe e o filho no ventre realizam o abandono do território – há o convívio abordado pela morte do pai e também pelo movimento fugidivo da mãe com o filho em busca de uma nova vida em outro país. Como bem descreve Giorgio Agamben (1998) o exilado, o banido, o despossuído de sua condição de cidadão e, portanto, de seu direito a vida, pode salvar-se diante do voo perpétuo ou da partida para um país estrangeiro – em *Pizza, Birra, Faso* temos o duplo movimento.

Belén Gache (2004) observa a deambulação como incapacidade do habitar – o mundo e o corpo – o nomadismo se faz como refúgio para os sujeitos desterritorializados e anônimos. Em *Leonera* temos uma protagonista à margem da sociedade que precisa deslocar-se, numa linha tênue que traça a fuga e a busca. Se o deslocamento é um sintoma da exclusão, Gache suscita que o pensamento nômade se apresentará, também, como oposição ao pensamento do Estado, que busca dominar, totalizar e disciplinar – no filme em análise – *Leonera* – notamos a fuga do sistema carcerário, território essencialmente disciplinador.

No filme *Leonera* o conflito se dará pelo convívio familiar abordado – como já citamos, tais fraturas familiares ocorreram violentamente na Argentina durante os regimes ditatoriais e pela desertora política neoliberal. Assim, como bem observa Amado (2009, p. 22), as ficções inscreveram diferentes poéticas para figurar a experiência de extrema violência que atravessou a sociedade:

<sup>10</sup> A autora, Judith Filc, analisa em seu trabalho as novelas *La ingratitud*, de Matilde Sánchez e *El oído absoluto*, de Marcelo Cohen, produzidas durante a chamada “transição democrática argentina”.

<sup>11</sup> Filmando Buenos Aires, a narrativa revela a rotina de alguns jovens amigos que se juntam a um motorista de táxi para roubar os passageiros. Quando acham que estão sendo enganados, decidem planejar seus próprios roubos.



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

desaparições, torturas, exílios, etc., formando parte do repertório fílmico dos primeiros anos pós-ditadura, a partir dos anos 80, com o governo de Raúl Alfonsín. Apresentar na tela do cinema a instituição familiar e as rachaduras de uma instituição reconhecida por proteger (e oprimir) implica pensar, segundo Amado (2009, p. 45), que aproximar a política do familiar, é refletir sobre o ingresso da política no privado, tornando necessário pensar no como o mundo privado destaca a singularidade histórica argentina.

El contrato generacional extendido entre la esfera familiar y la política, se há convertido actualmente en un sismógrafo sensible em los discursos culturales - artísticos y mediáticos - no solo argentinos, sino del mundo globalizado. La filmografía de los principales referentes del nuevo cine argentino se orienta en el mismo sentido y em sus diversas opciones estéticas y temáticas aparecen invariablemente aludidos los universos familiares, más precisamente las problemáticas que se anudan y desanudan a través de las relaciones de filiación, de la relación padres - hijos (o hermanos - Hermanas), como motor dramático de experiencias privadas y/o como metáfora extendida de los avatares de la sociedade.<sup>12</sup> (AMADO, 2009, p. 46)

Amado, entre uma seleção da cinematografia argentina<sup>13</sup>, aponta *Leonera* como uma película que manifesta os equívocos e os desassossegos, dados pela origem social, por rasgos de identidade sexual ou por violar alguma norma social estabelecida, portanto, no filme em análise será possível notar a negação e transgressão de uma ordem pública, tornando possível uma apropriação da vida privada – ou seja, para desconstruir uma paisagem anestésica/disciplinadora é necessário criar escapatórias/brechas fugidias na construção do espaço estético/afetivo.

### ***Leonera*: O Movimento Fugidio pela Busca Familiar**

<sup>12</sup> Trad. nossa: O contrato generacional estendido entre a esfera familiar e política, se converte atualmente em um sismógrafo sensível nos discursos culturais – artísticos e mediáticos – não apenas argentinos, mas do mundo globalizado. A filmografia das principais referências do Novo Cinema Argentino se orienta em um mesmo sentido e em suas diversas opiniões estéticas e temáticas aparecem invariavelmente aludidos aos universos familiares, mais precisamente os problemas que são atados e desfeitos por meio das relações de filiação, da relação pais – filhos (ou irmãos – irmãs), como motor dramático de experiências privadas e/ou como metáfora estendida das figuras sociais.

<sup>13</sup> *Rey Muerto* (Lucrecia Martel, 1995), *La Niña Santa* (Lucrecia Martel, 2004), *La Ciénaga* (Lucrecia Martel 2000), *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999), *Familia Rodante* (Pablo Trapero, 2004), *El Bonaerense* (Pablo Trapero, 2002), *Bonanza* (Ulises Rossel, 2001), *Esperando al Mesías* (Daniel Burman, 2000), *El Abrazo Partido* (Daniel Burman, 2003), *Derecho de Familia* (Daniel Burman, 2005), *El Nido Vacío* (Daniel Burman, 2007), *Barbie También Puede Estar Triste* (Albertina Carri, 2001), *No Quiero Volver a Casa* (Albertina Carri, 1999), *Géminis* (Albertina Carri, 2005) e *La Rabia* (Albertina Carri, 2008).



COMUNICON2018  
congressointernacional  
comunicaçãoeconsumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

*Leonera* (2008)<sup>14</sup>, filme dirigido por Pablo Trapero e protagonizado por Martina Gusman, narra a história de Julia, jovem mulher que após ser acusada da morte de um dos seus dois parceiros – com os quais divide o ambiente da casa e seus (des)afetos – é condenada à prisão. Grávida de um deles, é direcionada a uma ala de celas especiais destinadas a detentas com filhos pequenos, local onde as mães podem permanecer com as crianças até que completem quatro anos de idade. É possível citar ao menos três *convívios domésticos abortados* revelados durante a narrativa: a relação problemática com a mãe que fizera Julia viver sozinha na Argentina; a saída do lar de Julia para o presídio, paradoxalmente forçosa e legalizada pelo estado; e o *convívio abordado* de Julia com o filho – legalmente imposto pelo regime prisional.

Considera-se importante uma breve explicação do uso do termo *convívio abordado*: uma analogia a casa que abriga o filho, o útero da mãe. Na narrativa de *Leonera* temos em evidência o convívio abortado da protagonista Julia com a mãe e o convívio abordado de Julia com o filho que em determinado momento narrativo vai morar com a avó – são relações de mães e filhos, mulheres que tiveram os filhos retirados de seus úteros, depois de suas casas. O foco da separação entre mães e filhos pode sugerir uma aproximação com as *Mães da Praça de Maio*, mulheres que se reúnem todas as quintas em protesto e manutenção da memória dos filhos desaparecidos durante a ditadura, abortados do convívio familiar biológico, o que nos permite traçar uma relação com a personagem Julia que tem o convívio abortado, impedida de compartilhar o cotidiano com seu filho Tomás, por meio de uma hierarquia opressiva imposta pela ordem militar – condenada por um assassinato que nem mesmo lembra de ter executado – numa aproximação a campanha da reconciliação amnésica que se dá nos governos pós-ditatoriais. Beatriz Sarlo (2016, p. 39) observa na Argentina contemporânea uma certa “*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” – um igualamento amnésico do passado que afronta o presente e o futuro – Julia, em *Leonera*, sofre e talvez exerça uma bruta violência, mas não recorda-se do que poderá ter lhe ocorrido, confrontando-se com as consequências desse esquecimento.

---

<sup>14</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.



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

Na Argentina ditatorial – vivenciada entre os anos de 1976 a 1983 – os pais considerados subversivos, tinham seus filhos arrancados de seus convívios. Esses filhos tornavam-se “propriedade” do estado, quadriculados em ordens disciplinares (FOUCAULT, 2014), eram adotados por famílias de militares. O pequeno Tomás, filho de Julia, é frequentemente enquadrado entre barreiras, grades de celas e vidraças (FIGURA 01), ele nasce no cárcere, sua liberdade e seu convívio com a mãe é limitado pelo governo, mediado pelo sistema prisional. A avó reivindica a guarda do neto e em sua saída do presídio notamos que os enquadramentos reiteram uma experiência ainda limitada, enclausurada, determinada por uma ordem opressiva que o separa da mãe e do mundo, tornando possível sua vivência com as paisagens urbanas apenas através das barreiras físicas (FIGURA 02), impossibilitando a apropriação do ambiente, a constituição afetiva do espaço. No primeiro *frame* (FIGURA 01), talvez, o mais impactante, vemos Tomás, um pequeno bebê, segurando grades de uma arquitetura prisional, percebe-se uma decoração doméstica na cela, uma toalha de mesa florida – uma tentativa de ressignificar o ambiente prisional em ambiente doméstico, nesse lugar marcado por uma violência inerente ao universo infantil das crianças encarceradas – vislumbramos uma criança empunhando um brinquedo que remete a forma de um revólver, objeto comum no cotidiano dos infantes, na rotina compartilhada com policiais que com frequência portam consigo grandes armamentos.

FIGURA 01



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



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

FIGURA 02



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.

Se Tomás tem sua visão de mundo mediada pelas grades e janelas, Julia, em busca de criar laços e afetos com filho, atravessa portas – rompe com os limites da paisagem opressiva e anestésica para criar espaços estéticos preenchidos pelos movimentos físicos e afetivos. 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 já citamos não compartilha uma relação afetiva. No plano sequência da saída do cárcere acompanhamos uma cuidadosa filmagem de travessia, inúmeras portas são abertas para Julia, talvez uma sugestão do que estaria por vir – um mundo de portas abertas longe dali, pois 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, Julia, subversivamente, inverte os papéis encenados; e a figura da porta surge na narrativa revestida de uma potência ambígua, significativa: na sequência em que a jovem empreende a fuga, acompanhada do filho, a 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 (FIGURA 03), evocando as fugas e os movimentos migratórios tão comuns em sociedades que enfrentam crises e padecem da violência exercida pelos governos. Nos últimos planos, ao qual avistamos Julia e Tomás, não há portas, encerram-se as barreiras físicas, também não há o movimento da câmera que os acompanha. Há, isso sim, o movimento da caminhada (de uma nova caminhada) de Julia com Tomás.



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

Na sequência em que ela desce do barco com o filho para pisar em terra estrangeira, vemos que a câmera que a acompanhou em todo o seu exílio agora se distancia. Na outra margem não caberia uma câmera porque Júlia deixa de pertencer ao mundo que poderia controlá-la entre grades, câmeras de vigilância, arames enfarpados e muros altos. Agora ela caminha livre acompanhada do filho. (GILLONE, 2015, p. 146)

FIGURA 03



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 seguem 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. Tal fuga é a busca pela manutenção do *laço familiar*, que fragilmente pode ser separado, sofrer brutais cortes, mas que pode unir-se por fortes ligaduras afetivas. Na busca da preservação familiar, Julia sugere a renovação da história, se muitas mães perderam seus filhos durante as repressões ditatoriais na Argentina, o movimento migratório, como elo do movimento afetivo, contesta a condição de sujeição e submissão de uma “dinâmica paralisadora” (FISCHER, 2006) inerente a uma ordem classificatória familiar em que “a sociedade e o estado modernos estão prontos para castigar suas posições desviantes, condenar suas rebeldias e punir seus erros” (AMADO; DOMÍNGUEZ, 2004).

Julia liberta o filho de uma tradição opressiva, das grades as quais uma ordem política o insere. Não se trata de fugir de seu destino e de suas lutas, mas uma possibilidade de futuro, de preservar a própria existência, para que então torne-se possível uma manutenção e reconstrução da memória coletiva. Assim, compreendemos a cinematografia argentina no que tange a memória pós-ditatorial, como uma linguagem poética que revela aquilo que fora reprimido, histórias coletivas e individuais que tornam visíveis figuras de ausências, mortes, desaparecimentos, feridas e cicatrizes, “*los testimonios, como las historias de vida, tienen un componente ficcional que los someten a una tensión*



COMUNICON 2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

entre lo vivido y lo narrado”<sup>15</sup> (OBERTI, 2004, p. 142). Portanto “la vida queda, entonces, cautiva de la historia silenciada, de la historia que no se termina de narrar”<sup>16</sup> (OBERTI, 2004, p. 138).

## Considerações Finais

O presente estudo se propôs a refletir sobre a poética familiar no Cinema Argentino, com foco no filme *Leonera* (Pablo Trapero, 2008). Compreendemos que a instituição da família e sua dinâmica no ambiente privado da casa se dá como metonímia de políticas públicas, modos de apropriações das leis de estado que poderão inferir em *convívios domésticos voluntários, impostos e abortados*. Esses convívios familiares poderão determinar o ambiente da casa como paisagem anestésica constituída pela ausência de movimentos afetivos e impossibilidades de apropriações de um habitar que propiciaria o ser e o estar – ou como espaço estésico dado pelas experiências estéticas e estésicas vivenciadas e possibilitadas pelo movimento do sensível, determinado pelas relações de afetos. Tanto a paisagem anestésica quanto o espaço estésico se concretizam por meio dos *laços familiares*, sendo que a paisagem anestésica se dá prioritariamente pela *ligação* familiar que poderá impedir a realização de certas coisas ou limitar as ações contrárias das convencionadas/impostas; e o espaço estésico pela *união* que permitirá o identificar-se com o outro e encontrar-se com o sensível, num movimento afetivo que permite vivenciar as possibilidades de partilhas estéticas e estésicas.

Com enfoque nos *convívios abortados*, o filme selecionado, *Leonera*, tornou possível nossa abordagem referente a política da exclusão, que na promessa da manutenção da ordem, oprime uma parcela da sociedade, quadriculando-a à margem do espaço urbano. Nota-se, durante a narrativa analisada, que os convívios familiares são essencialmente expostos a uma política que limita as relações por meio de um disciplinamento legalizado, uma convenção que determina como devemos nos apropriarmos (ou não) dos ambientes arquitetonicamente construídos para o controle, seja da ordem pública (o presídio) ou da ordem privada (a casa tradicional).

Julia tem sua casa invadida pelo policiamento, que ao deparar-se com dois corpos violentados, um machucado e outro morto, a acusa e executa ordem de prisão – abortando sua relação com o ambiente doméstico e toda a rotina norteadora. Já no ambiente legalizado do cárcere, Julia busca

<sup>15</sup> Trad. nossa: os testemunhos, como as histórias de vida, têm um componente ficcional que os colocam sob uma tensão entre o vivido e o narrado.

<sup>16</sup> Trad. nossa: a vida é, então, cativa da história silenciada, da história que não se termina de narrar.



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

ressignificar o lugar que é imposta a viver à margem da sociedade. Por meio do convívio afetivo com o filho, na tentativa de ultrapassar as fronteiras físicas da prisão, ela movimenta-se numa ordem afetiva que a permite romper com os quadriculamentos que lhe são impostos, fraturando além da ordem simbólica cultivada pelo afeto, para superar também a ordem da fisicalidade, enfim, fugindo do ambiente da clausura determinada pelas leis do estado. Sua fuga com o filho, em direção ao movimento migratório, permite o enlace familiar do movimento afetivo e da possível apropriação de um espaço que poderá acolher e não excluir, proteger ao invés de oprimir – ou seja, no movimento de fuga há o movimento da busca.

O sentimento do exílio apresenta na tela do cinema de Traperero uma fuga das imposições que separam os elos familiares – ao passo em que a personagem busca brechas afetivas na relação com o filho, elas são forçosamente preenchidas por ordens de opressões hierárquicas advindas da ordem governamental. Ou seja, “o sentimento de exílio está relacionado a um trabalho que questiona as instituições sociais” (GILLONE, 2015, p. 147), temos personagens convencionalmente postas como marginalizadas e que são condenadas a conviver à margem da sociedade, mas que buscam ressignificar paisagens opressoras em espaços afetivos, buscam unir laços que são violentamente desfeitos na intervenção da ordem pública na ordem do privado. Como bem descreveu Agamben (1998), citado durante o presente estudo, a partida para o país estrangeiro poderá salvar o despossuído da condição de cidadão, assim, possibilitando o direito à vida – portanto, a partida poderá impulsionar o movimento das possibilidades de apropriações das paisagens em espaços estésicos.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: sovereign power and bare life**. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- 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: **Cinemas Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais**. n 37. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Norte Fluminense, 2004.
- AMADO, Ana. **La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)**. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- BARTHES, Roland. **La cámara lúcida**. Barcelona: Paidós, 1990.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. **Espaço-tempo na metrópole: a fragmentação da vida cotidiana**. São Paulo: Contexto, 2001.



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

FILC, Judith. Desafiliación, extranjería y relato biográfico em la novela de la posdictadura. In: AMADO, Ana; DOMÍNGUEZ, Nora (Org.). **Lazos de familia**: herencias, cuerpos, ficciones. Buenos Aires: Paidós, 2004. p. 197-229.

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

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir** – nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2014.

GACHE, Belén. Las derivas de Juanito Laguna. In: AMADO, Ana; DOMÍNGUEZ, Nora (Org.). **Lazos de familia**: herencias, cuerpos, ficciones. Buenos Aires: Paidós, 2004. p. 245-265.

GILLONE, Ana Daniela de Souza. Resignificações do exílio no cinema argentino. In: Aguilera, Yanet (Org.). **Imagem e exílio**. São Paulo: Discurso Editorial, 2015.

OBERTI, Alejandra. La salud de los enfermos o los (im)posibles diálogos entre generaciones sobre el pasado reciente. In: AMADO, Ana; DOMÍNGUEZ, Dom (Org.). **Lazos de familia**: herencias, cuerpos, ficciones. Buenos Aires: Paidós, 2004. p. 125-150.

PESAVENTO, Sandra. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. In: **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**. 2005. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/229> Acesso: 29 março 2018.

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

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

#### Filmografia

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

LOS RUBIOS. Direção: Albertina Carri. Argentina. 2003. Disponível em: <https://vimeo.com/44770680> Acesso: 05 abril 2018 (83 min).

PAPÁ Iván. Direção: Maria Inés Roqué. Argentina. 2000. DVD (52 min).

PIZZA, Birra, Faso. Direção: Adrián Caetano, Bruno Stagnaro. Argentina. 1998. DVD. (76 min).