

ENCERRAMENTOS COTIDIANOS: CORPOS IMPLOSIVOS EM LUCRECIA MARTEL

DAILY CLOSURES: IMPLOSIVE BODIES IN LUCRECIA MARTEL

Aline Vaz*

Sandra Fischer**

RESUMO:

O presente estudo dedica-se a refletir a respeito de uma tendência do *nadismo*, constituinte do Novo Cinema Argentino e decorrente de um país impregnado de duras políticas (rastros e restos dos períodos ditatoriais instituídos até 1983 e da implantação sucessora de um governo neoliberal). Identifica-se um clima de apatias e depressões que se inscreve nos presentes filmes em estudo: *La ciénaga* (2001) e *La niña santa* (2004), de Lucrecia Martel. Assim, as personagens são enclausuradas no ambiente doméstico, acomodadas e tombadas numa reiteração horizontal dos corpos, que são oprimidos por normativas sociais em que as instituições familiares, políticas e religiosas se entrelaçam e criam *quadriculamentos* cotidianos - que não configuram saídas, apenas *mobilidades de vertigens*, acarretando implosões e *paisagens anestésicas*.

PALAVRAS-CHAVE: Novo cinema argentino, mobilidades de vertigens, paisagens anestésicas.

ABSTRACT:

The present study is dedicated to reflecting on a tendency of *nadismo*, constituent of the New Argentine Cinema, due to a country, sometimes impregnated with hard policies (traces and remnants of the dictatorial periods instituted until 1983 and of the successive implantation of a neoliberal government). Identify a climate of apatias and depressions that are inscribed in the present films under study (*La ciénaga* (2001) and *La niña santa* (2004), by Lucrecia Martel). Thus, the characters are cloistered in the domestic environment, accommodated and tilted in a horizontal reiteration of the bodies, oppressed by social norms in which family, political and religious institutions intertwine

* Doutoranda e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCOM/UTP). alinevaz900@gmail.com

** Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCOM/UTP). Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). sandrafischer@uol.com

and create daily closures - which do not configure exits, only mobilities of vertigo, leading to implosions and anesthetic landscapes.

KEYWORDS: New Argentine cinema, vertigo mobilities, anesthetic landscapes.

INTRODUÇÃO

O chamado Novo Cinema Argentino¹, aqui pensado a partir dos anos 1990, compreende narrativas que com recorrência abordam dimensões sociais e geográficas surgidas nas fendas neoliberais de fim de século (ANDERMANN, 2015), período pós-ditatorial que, segundo Andrea Molfetta (2012, p. 179), é dominado por um clima de “apatia, depressão e decadência, do pessoal ao nacional, em suma, falta de esperança”. A falta de ânimo que impregna as esferas sociais - do público ao privado - se dá em justaposição a uma “reconciliação amnésica”, manifesta pela considerada “moda do esquecimento”, proposta pelo presidente Menem: “as frases banais (‘virar a página’, ‘reconciliar-se para construir o futuro’, ‘pacificar’) expressam o desejo utópico de igualar no esquecimento” (SARLO, 2016, p. 39) - um nivelamento amnésico do passado que interfere no presente. Essa situação acarreta uma inércia dos corpos enquadrados e *quadriculados*² num cinema que *re-apresenta*³ os pactos que se estabelecem entre a sociedade e as políticas neoliberais, em que a família se torna a instituição que melhor expressa as diversas alternativas de sujeição, ou seja, os múltiplos trajes da violência (AMADO; DOMÍNGUEZ, 2004).

Podemos considerar, então, que entre as crises neoliberais e pós-ditatoriais⁴ abre-se um abismo de vazios, de perguntas que permanecem sem respostas e de respostas que não deveriam ser reiteradas numa tentativa ilusória de esquecimento. Rocío Gordon (2017) desenvolve uma reflexão a respeito do que considera uma tendência do *nadismo* inerente a Argentina dos anos 90, em que as cotidianas perguntas “¿Cómo estás?” ou “¿Cómo andás?” são prosseguidas de respostas “Nada, bien, acá ando” ou “Nada, acá trabajando/estudiando/leyendo...”. As questões são “solucionadas” pela palavra nada, o que para a autora revela-se como uma transposição verbal de um vazio inscrito socialmente e que no cinema irá se apresentar como forma de criação de um olhar para o presente. Pois, esse *nadismo*, para Gordon, determinará uma estética na Argentina contemporânea e permeada pelas sugeridas “narrativas da suspensão”:

Entendo o contemporâneo como aquilo que nos permite ver as fissuras, a escuridão do presente. Ser contemporâneo é pertencer a um tempo e ficar longe dele ou mesmo ir contra

ele, a fim de chegar lá, ou tentar chegar a ele. Considero a experiência desde a sua impossibilidade, mas ao mesmo tempo, me aproximo dela para recuperá-la ou pensar sua própria condição de impossibilidade. Compreendo a narrativa como algo que virá, como uma promessa, como um dever. Eu me distancio dos mais clássicos (lineares) sentidos de narração; narrar é, para mim, uma busca constante, uma permanente “ir” (GORDON, 2017, p. 12, tradução nossa)⁵.

A partir da contemporaneidade, da experiência e da narração, Gordon reflete a respeito da incerteza, da indeterminação e das tensões como atinentes ao conceito de suspensão - narrativas contemporâneas que projetam as sombras históricas, por meio de tramas que, por vezes, tratam apenas de temas, de imagens, de instantes, de concatenações infinita de ações, de durações e de casualidades. “Muitas vezes não há nenhum objeto ou objetivo. No entanto, não há ruptura sistemática ou descentração absoluta: as incertezas, e o suspense que eles geram, se convertem no apoio principal dessas narrativas” (GORDON, 2017, p. 13, tradução nossa)⁶. Assim, a *narrativa da suspensão* tratará de um mundo posto em dúvida, a suspensão como uma promessa que nunca se realiza e que, ao não se efetivar, permite que a narração - e o ato de narrar - se desenvolva. Ou seja, a *narrativa suspendida* será a continuação de uma promessa, mesmo quando se sabe que não há nada a esperar.

O presente estudo, ao pensar nas *re-apresentações* familiares no cinema de Lucrecia Martel, pensará a respeito das camas e dos corpos horizontalizados nos filmes *La ciénaga* (2001) e *La niña santa* (2004), considerando essas imagens como potências de lugares que abrigam o “nada” que ali se passa, de modo a permitir narrar elementos mínimos, numa reiterada paralisia - a qual sugere-se instaurada na Argentina neoliberal e pós-ditaduras. Pressupomos, então, que, no estado hipnótico de quase transe no qual as personagens vivenciam as narrativas de Martel, as imagens ficcionais são capazes de denunciar detalhes de um cotidiano oprimido e observável nos convívios mais singelos, aqui, revelados em convívios familiares no entorno de um “dinamismo-estático: um mundo onde o movimento é um resultado de paralisia ou movimento gera paralisia” (GORDON, 2017, p. 151, tradução nossa)⁷.

Assim, na perspectiva da suspensão e por meio de um olhar atento para as camas de Martel como potências de vazios que condicionam sentidos, concordamos com Gordon (2017), quando sugere que narrar o *nada* significa problematizar, estar em crise ou assumir a crise. Desse modo, refletimos a partir de personagens encerradas pela cotidianidade, aludindo uma sociedade em crise que, supostamente, (des)amparada por

uma política desertora neoliberal, preserva uma *paisagem anestésica* atenuando as possibilidades de apropriações do *espaço estésico* (FISCHER; VAZ, 2018) numa reiteração de personagens deitadas, amontoadas, feridas e adoecidas - revelando corpos que explodem por e para dentro, apresentam impulsos vulcânicos, retraindo o “bem e o mal” para dentro de si mesmas⁸.

A PAISAGEM ANESTÉSICA COMO METONÍMIA E METÁFORA DE UM MUNDO SEDENTÁRIO

Se os períodos conduzidos por governos ditatoriais são conturbados e “os textos familiares hipertrofiados [...], com seus cuidadosos sistemas de controle calcados em hierarquias, interdições e sanções”, a abertura também se faz caótica: “revela-se como um ambiente inquietante - ou mesmo assustador -, justamente pelo vazio inicialmente provocado pela ausência de padrões e parâmetros explícita e inequivocamente definidos” (FISCHER, 2006, p. 44). Ao pensarmos nessa inquietude e insegurança no contexto argentino, consideramos que os novos padrões democráticos acabam por imobilizar os corpos expostos a uma política neoliberal desertora que impõe sentimentos de desamparo e desproteção, numa sociedade já tão ferida pelas agruras ditatoriais impostas. Ou seja, os corpos disciplinados por regimes opressivos sofrem com as transições e não podem ir além da chamada *mobilidade de vertigens*: em certa medida, os corpos podem mover-se, mas estão atordoados, cansados e feridos pela circularidade das crises e violências produzidas pelas instituições que os governam. O sujeito acaba debatendo-se e vencido pela inércia reconhecida e aceita por uma sociedade vulnerável e sem esperanças.

Essa *mobilidade de vertigens*, pode ser observada na *re-apresentação* da família enquadrada pelo chamado Novo Cinema Argentino, apoiando uma discussão à qual propomos a transitória e antagônica classificação de *espaço estésico* e de *paisagem anestésica* a partir dos modos de apropriações - ou não - do ambiente doméstico que pode ser dado como a casa tradicionalmente reconhecida como lar ou como lugares ressignificados em ambientes de moradas. Em nossa proposta, o *espaço estésico* se relaciona com a ideia do habitar, que se faz eficiente na movimentação dos afetos, do *estar no mundo* e do *ser no mundo*. Para que o lugar da morada se constitua em um *espaço estésico* deve existir um conjunto de coisas e seres que se relacionam ao ver, perceber e habitar experiências sensíveis. Ou seja, “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). Já a *paisagem anestésica* se revela em uma certa “*dinâmica paralisadora*”, associada, por Sandra Fischer (2006, p. 22), à noção de família, por meio de uma ordem classificatória de “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”. Assim, a instituição familiar se desenvolve numa ordem complexa e controversa que pode, na mesma medida, tanto viabilizar e acolher múltiplas vivências de experiências afetivas e comunicacionais no *espaço estésico*, quanto incentivar e abrigar a opressão e a carência afetiva na *paisagem anestésica*⁹.

Conduzidos a pensar a respeito dos lugares ocupados pelas personagens, tanto dentro de uma configuração familiar, quanto de uma organização dos corpos no ambiente físico, corpos esses estatelados em camas, abrigados nos cômodos de dormir, a presente análise pensa a partir de uma estética da inércia cotidiana que acolhe e oprime, enclausurando as mazelas sociais e dificultando as escapatórias, edificando uma *paisagem anestésica* construída pelas implosões vivenciadas em ambientes que projetam um mundo sedentário, ocupado por sujeitos cansados das deletérias circularidades. Logo, o presente estudo, ao dedicar-se aos filmes de Lucrecia Martel *La ciénaga* (2001) e *La niña santa* (2004), identifica uma certa horizontalidade dos corpos, que ocupam narrativas que não buscam provocar alguma surpresa no espectador, mas deixá-lo suspenso, “o espectador também se torna cúmplice, como se a tela fosse um espelho que reflete a indiferença e irresponsabilidade de toda a sociedade” (GORDON, 2017, p. 206, tradução nossa)¹⁰.

La ciénaga se desenvolve no povoado de Rey Muerto, em Salta, interior da Argentina, focando especificamente na casa dos proprietários do sítio La mandrágora, onde se reitera o cotidiano de uma família sufocada pelo forte calor que assola o lugar. A sinopse apresenta o seguinte texto:

Fevereiro no noroeste da Argentina. O sol dividindo a terra e as chuvas tropicais.

Na montanha algumas terras alagadas.

Esses pântanos são armadilhas mortais para animais de passos profundos.

Esta história não é sobre o pântano, mas sobre a cidade de La Ciénaga e arredores.

Há 90 km está o povoado “Rey Muerto” e perto de lá a fazenda “La Mandrágora”.

A mandrágora é uma planta usada como sedativo, antes do éter e da morfina, quando era necessário que uma pessoa suportasse algo doloroso como uma amputação.

Nesta história, é o nome de uma fazenda onde se cultivam pimentões vermelhos, e onde Mecha passa o verão, uma mulher cinquentona que tem quatro filhos e um marido que só penteia o cabelo.

Mas isso é algo para esquecer rapidamente com um par de bebidas. Como diz, Tali, o álcool entra por uma porta e não sai pela outra.

Tali é prima de Mecha.

Ela também tem quatro filhos, um marido que ama a casa, a caça e as crianças.

Vive em “La ciénaga”, em uma casa sem piscina. Dois acidentes vão reunir essas duas famílias no campo, onde vão tentar sobreviver a um verão infernal (LA CIÉNAGA, 2001, tradução nossa)¹¹.

O texto que apresenta o filme *La ciénaga* atenta para a planta “la mandrágora”, homônimo do sítio ocupado pela família de Mecha, revelando um estado anestésico ao qual estão submetidos os habitantes da casa, numa mobilidade amputada pela gravidade que insiste em horizontalizar corpos acidentados, cansados, amontoados ou machucados pelas limitações impostas pelo convívio familiar. Assim, o filme trabalhará com as implosões dos corpos. À medida que tentam mover-se, as personagens são impedidas por situações que as colocam deitadas, seja em seus quartos seja ao redor da piscina. David Oubina (2007, p. 40) cita entrevista cedida por Lucrecia Martel onde a diretora revela o interesse em nomear o sítio de La mandrágora: “queria que o filme oscilasse entre os dois polos: o adormecimento e a voluptuosidade. Isto é, talvez, o drama mais profundo do filme”.

Em *La niña santa*, o ambiente doméstico compartilhado por uma família é o ambiente do hotel - lugar de passagem que é resignificado pelas personagens que não estão em trânsito, mas sim apropriam-se do ambiente como lugar de morada. O local hospeda um grupo de médicos para um evento da área - a jovem adolescente Amalia, o membro mais jovem da família, sofre abusos sexuais de um dos profissionais da saúde, que também flerta com a mãe da garota. No site oficial do filme encontra-se a seguinte apresentação da obra:

É inverno na cidade de La Ciénaga. Depois dos ensaios do coral, as meninas se reúnem na igreja para discutir questões doutrinárias. Naqueles dias as conversas giram em torno da vocação. O que Deus quer de mim? Como distinguir entre a tentação do diabo e o chamado de Deus? As adolescentes Amalia e Josefina, quando não participam acaloradamente na discussão, falam em segredo dos beijos de língua.

Josefina vem de uma típica família de classe média na província, Amalia, no entanto, vive no Hotel Termas, que pertence a sua família e onde mora com sua mãe Helena e seu tio Freddy. Durante esses dias, um congresso de otorrinolaringologia está sendo realizado. O hotel está cheio de médicos. Na rua, as pessoas se agrupam para ver um homem tocando um instrumento peculiar: um thereminvox. Amalia está entre a multidão. Um homem, atrás, inclina-se sexualmente para ela. Mais tarde, no hotel, ela descobre que esse homem é o Dr. Jano, um dos prestigiados otorrinolaringologistas do congresso.

Amalia por dias espiona o médico. Jano nunca nota sua presença, mas sim a da mãe, Helena, que em sua adolescência admirava por ser uma grande nadadora, e por quem ele se sente atraído novamente. Helena gosta muito da modesta atenção que esse homem lhe dá, sem muita esperança. Ela sabe que é casado e que tem uma família. Amalia anuncia para sua amiga Josefina que ela já tem uma missão: salvar um solitário homem. O mundo deste médico provincial respeitado, preso em uma rede de boas intenções, está prestes a entrar em colapso (SINOPSIS, [2004], tradução nossa)¹².

No texto de apresentação (e na narrativa fílmica) conferem-se dois planos que se tensionam: o da medicina e o da santidade, ambas esferas que pretendem curar e salvar sujeitos em estados doentios. A menina protagonista está entre os dois mundos e anseia, por meio da fé, curar o corpo promíscuo do médico. Ao ser assediada, acredita receber um chamado divino. Esse fato cria uma linha tênue entre o profano e o sagrado, reiterando a incerteza e o desamparo típico de “narrativas da suspensão” e das políticas neoliberais. Lucrecia Martel, em entrevista para o site do filme, discorre a respeito de um sistema religioso que, ao ser questionado, revela os mistérios da injustificada existência:

É o desamparo divino, o abandono das criaturas à própria sorte, sobre o que tenho preferido construir o meu próprio pensamento. *La Ciénaga*, *La niña santa*, giram em torno disso. O religioso é uma questão extremamente atual para mim. Obriga-nos a pensar em nós mesmos, abandonados nesta terra para nossas próprias guerras, para nossas próprias prisões, mas capazes de ser imensamente livres (ENTREVISTA, [2004], tradução nossa)¹³.

Não gratuitamente a questão e a temática religiosas se fazem emergentes e atuais, pois como observou Christopher Dawson (2012, p. 48)

Toda sociedade culturalmente vital precisa de uma religião explícita ou disfarçada, e que a religião de uma sociedade determina, em grande medida, sua forma cultural, é óbvio que todo o problema do desenvolvimento social e de mudança precisam ser estudados novamente em relação ao fator religioso.

Nos filmes de Martel, reconhecemos elementos constitutivos das instituições - familiares e religiosas - que se entrelaçam como metonímia e metáfora de uma sociedade

argentina: a instituição da família (em consonância com as instituições norteadoras, como aquela do plano religioso) e as consequentes anestésias propagadas pelos modos de ocupar os enquadramentos fílmicos e sociais, preservam uma *dinâmica paralisadora* (FISCHER, 2006) instituída pelas ordens hierárquicas e normativas vigentes. Com foco nos convívios familiares, nos colocamos em conformidade com Claude Lévi-Strauss (1984), para quem a família apresenta-se como condição e negação da sociedade. 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, dentre todos os grupos humanos numa difusão hereditária psicológica e social, como propôs Jacques Lacan (1987, p. 13), a família ocupa o lugar de transmissora cultural.

Ana Amado e Nora Domínguez (2004) observam que, desde os anos 1970 até os dias atuais, existe, na Argentina, um encadeamento da família que parece recorrer à metáfora, à ficção e ao discurso político. O que nos possibilita perceber o cinema argentino como potência de *re-apresentação* da instituição doméstica, perseguindo rastros de cotidianidades e inscrevendo na tela as cicatrizes de uma sociedade em crise de uma nação desamparada. No que tange ao olhar das pesquisadoras, também destacamos e concordamos no que se refere aos *laços de famílias*, firmados por meio da ligação e da união, mas também consolidando as armadilhas e as fraudes - o que une também separa: a ligação familiar é o que impede alguém de realizar certas coisas ou agir de diferentes maneiras - ou seja, os laços familiares se constituem paradoxalmente, propiciando enlaces e separações; ataduras e cortes; identificações e diferenças, num trânsito entre categorias discursivas, culturais, sociais e teóricas.

Nos filmes enfocados pelo presente estudo, nota-se nos convívios familiares uma *re-apresentação* da política da clausura e da horizontalidade dos corpos, disciplinando os impulsos físicos e afetivos e reprimindo os corpos que não se apropriam do ambiente em *espaço estésico*, mas que se acomodam em *paisagens anestésicas*. Na falta de saída, na tentativa confusa e falida de movimentar-se e render-se aos afetos (que se apresentam em relações interditas), os corpos apenas debatem-se numa clausura perambulante - encontrando a exaustão, as personagens tendem a ceder a horizontalidade dos corpos, por exemplo, deitados e amontados nos cômodos de dormir (figuras 1 e 2). David Oubiña (2007, p. 38) observou sobre *La Ciénaga*:

Se poderia dizer que *La Ciénaga* é um filme sobre camas. Todos ficam entre os lençóis dos outros: Momi na cama da empregada e na cama de Vero; Vero na cama de José; José e Joaquín na cama de Mecha. Nessa promiscuidade mórbida se confundem a inocência dos jogos infantis com uma agressão e uma sexualidade reprimidas. Os confrontos entre os corpos são sempre violentos, mas não é possível discernir quando há um ataque e quando se trata de uma atração¹⁴.

Figura 1: Frames do filme *La ciénaga*: os cômodos de dormir enquadram a horizontalidade dos corpos e suas mazelas



Fonte: *La Ciénaga* (2001).

Figura 2: Frames do filme *La niña santa*: assim, como em *La ciénaga*, os cômodos de dormir enquadram a horizontalidade dos corpos e suas mazelas



Fonte: *La niña santa* (2004).

No *quadriculamento* da casa, o quarto é um lugar de descanso, mas também pode se tornar um lugar sombrio, onde o sujeito defronta-se “com a tentação e talvez com a severidade de Deus” (FOUCAULT, 2014, p. 141). Michel Foucault apresenta a imagem do dormitório associada ao sepulcro e ao leito fechado por cortinas, tornando possível, assim, emparedar os segredos e as enfermidades físicas e sociais. Nos filmes em análise podemos perceber que as escolhas estéticas, por meio do olhar da câmera, reiteram cômodos diminutos e escuros, juntamente aos corpos horizontalizados, desanimados, feridos e doentes. Esses enquadramentos abrigam a religiosidade: nos noticiários televisivos acerca da aparição da Virgem em tanques, na narrativa de *La ciénaga* e nas orações da “menina sagrada” - porém, abrigam também suas controvérsias morais, em geral, os desejos socialmente censurados, sugeridos em relações de irmãos que beiram o incesto e nos sentimentos homoafetivos entre as jovens mulheres que integram as narrativas - Momi e Isabel (em *La ciénaga*), Josefina e Amalia (em *La niña santa*).

Como se por uma espécie de penitência, os corpos encontram-se feridos ou adoentados. Em *La ciénaga*, a matriarca, Mecha, confina-se no cômodo do quarto, esperando a cura das feridas provocadas pela queda à beira da piscina; e o filho primogênito, José, após uma briga e machucado, é acomodado no quarto. Em *La niña santa* a jovem menina, religiosa e molestada, adoece na cama do quarto de hotel e é atendida pelo médico profano. Portanto, ao passo que as paredes dos quartos abrigam desejos e escondem sentimentos considerados inapropriados para uma moral familiar-social-religiosa, os corpos sofrem repressões, talvez, divinas, por intermédio de doenças do corpo - e por que não da alma? Assim, no *quadriculamento* dos ambientes domésticos “o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 2014, p. 134), inserindo-o num ambiente predominantemente de clausura, encarceramento e circularidades. A tradição anestésica se instaura nos corpos das personagens, que, no atordoado movimento entre o querer e o não poder, vivem implosões e acabam por assentar-se na paisagem da horizontalidade.

Esses corpos horizontalizados parecem não se apropriar do ambiente doméstico e, com seus impulsos reprimidos, acabam por tornar-se apáticos, rendendo-se a uma atmosfera anestésica. A paisagem, então, enquadrada por Martel propõe leituras aproximadas das opressões políticas sofridas pela população argentina, que, após as ditaduras e a implantação de excludentes políticas neoliberais, mantém-se refém de uma memória do que foi e de uma desilusão do que seria. Durante os custosos governos autoritários,

aqueles que lutavam por seus anseios foram reprimidos, como as personagens que vivem uma clausura em seus quartos: a qualquer movimentação interacional com o outro e com suas vontades, o corpo é levado a adormecer, seja pelo tédio, pela culpa ou pelo adoecimento físico - corpos feridos, cansados e enclausurados, corpos repelidos de socialização, penitenciados por seus impulsos, condenados a permanecer em suspensão. A personagem do menino Luciano de *La ciénaga*, na tentativa de olhar para o outro lado do muro que limita o *quadriculamento* de sua casa, sobe a escada encostada na muralha, com o intuito de enfrentar seu potencial inimigo, um cão que se faz presente pelo som do latir advindo do terreno vizinho. Mas o menino se desequilibra e é projetado ao chão e conduzido à finitude da vida - ou seja, aborta-se a fuga, o movimento, a possível ruptura com o *quadriculamento* do ambiente doméstico, horizontalizando o corpo por meio do falecimento. De certo modo, rememorando os corpos que, na tentativa de fuga e enfrentamento de seus inimigos (políticos), também tombaram ao chão durante os regimes ditatoriais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo, ao se propor a olhar para as horizontalidades dos corpos enquadrados em *La ciénaga* (2001) e em *La niña santa* (2004), de Lucrecia Martel, e considerando o contexto de produção assolado pela memória pós-ditatorial e por políticas neoliberais em justaposição com as *narrativas da suspensão*, estética essa proposta por Rocío Gordon (2017), buscou refletir a respeito do ambiente doméstico, o lugar de convívio familiar, como manifestação de implosões, oprimindo o sujeito em uma *paisagem anestésica* que abriga as incertezas e as indeterminações de um mundo submetido a normas, quando não opressivas, desertoras, deixando o sujeito à deriva, numa certa *mobilidade de vertigens*.

Torna-se possível observar a *narrativa da suspensão* - nos filmes de Martel - ao passo que as ações das personagens permanecem asseguradas pelo prenúncio. As camas e os corpos horizontalizados (seja voluntariamente seja por meio de acidentes e doenças) asseveram os parâmetros moralmente estabelecidos, a sujeição a esses padrões e a edificação dos lugares determinados. Essa ordem classificatória é *re-apresentada* nas narrativas, por meio dos princípios familiares, historicamente protegidos pelas leis da igreja. Nota-se, então, que, ao passo que se sugere algum impulso em direção aos rompimentos de valores sedimentados, há um retorno para o lugar de origem, para a

horizontalidade dos corpos - quando o menino Luciano (de *La Ciénaga*) tenta olhar para além dos muros que delimitam o ambiente doméstico, logo é tombado ao chão, há sempre algum incidente que impede o além, a efetivação de um desejo físico ou simbólico.

Desse modo, aproximamos as narrativas de Martel às narrativas inerentes ao lugar físico e social compartilhado pelos habitantes de uma Argentina percebida como um lugar que acolhe, mas também pode enclausurar e oprimir, seja por meio de governanças hostis, que apenas mantêm o prenúncio de “novos tempos” e a promessa de dias melhores, seja por meio dos governos ditatoriais - poderes que tipicamente falsificam as opressões em discursos que prometem a proteção -, seja ainda por intermédio do neoliberalismo - governo que se faz característico por seu fascínio pelas privatizações, pelo abandono das responsabilidades do Estado, prometendo autonomia a um povo que é deixado à margem e que é assolado pelas “mobilidades de vertigens”, em *paisagens anestésicas* que abrigam o transcorrer dos dias, reiterando Gordon (2017), com as típicas perguntas “¿Cómo estás?” ou “¿Cómo andás?”, prosseguidas das respostas “Nada, bien, acá ando” ou “Nada, acá trabajando/ estudiando/ leyendo...”.

REFERÊNCIAS

- 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.
- ANDERMANN, Jens. *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- DAWSON, Christopher. *Progresso e religião: uma investigação histórica*. São Paulo: É Realizações, 2012.
- ENTREVISTA. *La niña santa*, [s. l.], [2004]. Disponível em: <<https://bit.ly/2WqSunT>>. Acesso em: 13 jun. 2018.
- MARANGHELLO, César. *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes, 2005.
- FISCHER, Sandra. *Clausura e compartilhamento: a família no cinema de Saura e Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 2006.
- FISCHER, Sandra; VAZ, Aline. O lugar da morada no cinema de Lucrecia Martel e de Pablo Trapero: paisagens anestésicas ou espaços estésicos? *Rumores, São Paulo*, v. 12, n. 23, p. 221-241, 2018.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- GORDON, Rocío. *Narrativas de la suspension: una mirada contemporánea desde la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Librería, 2017.
- LACAN, Jacques. *Os complexos familiares*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

- LA CIÉNAGA. Direção: Lucrecia Martel. [S. l.]: Lita Stantic Producciones, 2001. 1 DVD (103 min), son., color.
- LA NIÑA santa. Direção: Lucrecia Martel. [S. l.]: Lita Stantic Producciones, 2004. 1 DVD (106 min), son., color.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **La família**. Barcelona: Anagrama, 1984.
- LA CIÉNAGA. **20 minutos**, Madrid, 2001. Disponível em: <<https://bit.ly/2HZGKQj>>. Acesso em: 13 jun. 2018.
- MOLFETTA, Andrea. Cinema argentino: a representação reativada (1990-2007). In: Batista, M; Mascarello, F. (org.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2012. p. 177-1992.
- SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1988.
- SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias**. São Paulo: Edusp, 2016.
- SINOPSIS. **La niña santa**, [s. l.], [2004]. Disponível em: <<https://bit.ly/2KzLfCX>>. Acesso em: 13 jun. 2018.
- OUBIÑA, David. **Estudio critico sobre La ciénaga**: entrevista a Lucrecia Martel. Buenos Aires: Picnic, 2007.

NOTAS

1. Sabe-se que a respeito do chamado Nuevo Cine Argentino (NCA) encontramos algumas aproximações e alguns conflitos teóricos consonantes com a sua denominação. Compartilhamos dos conceitos de Jens Andermann e Andrea Molfetta, autores que consideram a filmografia produzida a partir dos anos 1990 na Argentina como precursora do NCA. Já César Maranghello (2005) descreve o NCA considerando as produções realizadas nos anos 60, aproximando da produção de fim de século a designação El Último Nuevo Cine Argentino. Em futuros estudos será possível debater essas divergências teóricas a respeito das denominações e características aplicadas ao cinema argentino e seus movimentos/períodos artísticos.
2. Os quadriculamentos referem-se a uma organização arquitetônica disciplinar, em que os “lugares determinados se definem para satisfazer não só a necessidade de vigiar, mas de romper as comunicações perigosas” (FOUCAULT, 2014, p. 141).
3. Para Sandra Fischer (2006, p. 108), “representar o mundo - apresentá-lo novamente - já é criticá-lo e sugerir, ainda que de maneira implícita, novas proposições, estruturações e leituras de realidade construída, o que viabiliza uma possibilidade de escape para fora do discurso que representa e de seu próprio discurso”.
4. Durante o século XX, a Argentina sofre seis golpes de Estado durante os anos de 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 e 1970 - reiterando violentas ditaduras entre esses períodos.
5. “Entiendo lo contemponaneo como aquello que nos permite ver las fissuras, las obscuridades del presente. Ser contemporâneo es pertenecer a un tempo y alejarse de él o, incluso, ir en su contra para poder llegar, o intentar llegar, a él. Considero la experiencia desde su imposibilidad, pero al mismo tempo, me acerco a ella para recuperarla o para pensar si se propia condición de imposibilidad. Compreendo la narración como algo que vendrá, como una promessa, como un devenir. Me distancio de los sentidos más clásicos (lineales) de narración; narrar es, para mí, una búsqueda constante, un “ir” permanente”.
6. “Muchas veces no hay objeto ni objetivos. Sin embargo, no se produce uma ruptura sistemática o un descentramiento absoluto: las incertidumbres, y el suspenso que ellas generan, se convierten en el sostén principal de estas narrativas” (GORDON, 2017, p. 13).

7. “Dinamismo-estático: un mundo donde el movimiento es produto de una parálisis o el movimiento genera parálisis” (GORDON, 2017, p. 151).
8. Não ignoramos a existência de expressiva fortuna crítica relacionada à obra de Lucrecia Martel; Cecilia Sosa, Damyler Cunha, Deborah Martin, Fernanda Alarcón, Gonzalo Aguilar, Julia Kratje, Lía Gómez, Malena Verardi, e Natalia Christofolletti Barrenha são alguns dos teóricos implicados. O presente trabalho, entretanto, não está embasado nos estudos de tais pesquisadores, posto que nossa intenção aqui não é elaborar uma revisão bibliográfica - e sim analisar as imagens de Martel aproximando-as de outros autores e tratando de conceitos, em certa medida, abrangentes (por exemplo, entorno das reflexões concernentes a: modos de habitar, laços familiares, relações disciplinares em quadriculamentos domésticos, transversalidades entre sagrado e profano nas interações interditas e implosivas etc.) e integrantes da fundamentação teórica a um projeto de pesquisa em que nos dedicamos ao Cinema Ibero-Americano. Extensas e detalhadas revisões bibliográficas concernentes ao tema, ressaltamos, encontram-se devidamente contempladas em textos anteriores, vinculados ao projeto em pauta.
9. Aqui, apresentamos, em síntese, os conceitos de espaço estético e paisagem anestésica, atentamente propostos e desenvolvidos no artigo “O lugar da morada no cinema de Lucrecia Martel e de Pablo Trapero: paisagens anestésicas ou espaços estéticos?” (FISCHER; VAZ, 2018).
10. “El espectador se convierte también em cómplice, como si la pantalla fuera un espejo que refleja la indiferencia y la irresponsabilidad de las toda la sociedade que forma parte”.
11. “Febrero en el noroeste argentino. Sol que parte la tierra y lluvias tropicales.
12. En el monte algunas tierras de anegan.
13. Esas ciénagas son trampas mortales para los animales de huella profunda.
14. En cambio, son hervideros de alimañas felices. Esta historia no trata de ciénaga, sino de la ciudad de La ciénaga y alrededores.
15. A 90 km está el pueblo “Rey Muerto” y cerca de ahí la finca “La Mandrágora”.
16. La mandrágora es una planta que se utilizó como sedante, antes del éter y la morfina, cuando era necesario que una persona soporte algo doloroso como una amputación.
17. En esta historia es el nombre de una finca donde se cosechan pimientos rojos, y donde pasa el verano Mecha, una mujer cincuentona que tiene cuatro hijos y un marido que se tinea el pelo.
18. Pero esto es algo para olvidar rápido con un par de tragos. Aunque como dice, Tali, el alcohol entra por una puerta y no se va por la otra.
19. Tali es prima de Mecha.
20. También tiene cuatro hijos, un marido amante de la casa, la caza, y los hijos.
21. Vive en “la ciénaga”, en una casa sin pileta. Dos accidentes reunirán estas dos familias en el campo, donde tratarán de sobrevivir a un verano del demonio”.
22. 12 “Es invierno en la ciudad de La Ciénaga. Después de los ensayos de coro las chicas se reúnen en la iglesia a discutir temas doctrinarios. Por esos días las conversaciones giran en torno a la vocación. ¿Qué quiere Dios de mí? ¿Cómo distinguir entre la tentación del Diablo y el llamado de Dios? Las adolescentes Amalia y Josefina, cuando no participan acaloradamente de la discusión, hablan en secreto de los besos de lengua.
23. Josefina viene de una típica familia de clase media de provincia, Amalia en cambio, vive en el Hotel Termas, que pertenece a su familia y donde vive con su madre Helena y su tío Freddy.
24. Durante esos días se está llevando a cabo un congreso de otorrinolaringología. El hotel está lleno de médicos. En la calle, la gente se arremolina para ver a un hombre que ejecuta un instrumento estrafalario: un thereminvox. Entre la multitud está Amalia. Un hombre, detrás, se apoya sexualmente sobre ella. Más tarde, en el hotel, descubre que ese hombre es el Dr. Jano, uno de los prestigiosos otorrinolaringólogos del congreso.

25. Amalia durante días espía al médico. Jano jamás advierte su presencia, pero sí la de la madre, Helena, a quien en la adolescencia admiró por ser una gran nadadora, y por la que se ha sentido nuevamente atraído. Helena disfruta enormemente de la pudorosa atención que le prodiga este hombre, sin muchas esperanzas. Sabe que está casado y que tiene una familia.
26. Amalia anuncia a su amiga Josefina que ya tiene una misión: salvar a un solo hombre.
27. El mundo de este respetado médico de provincia, atrapado en una trama de buenas intenciones, está a punto de desplomarse”
28. “Es el desamparo divino, el abandono de las criaturas a su suerte, sobre lo que he preferido construir mi propio pensamiento. La Ciénaga, La Niña Santa, giran en torno a eso. Lo religioso es una cuestión extremadamente actual para mí. Nos obliga a pensar en nosotros, abandonados en esta tierra a nuestras propias guerras, a nuestras propias cárceles, sin embargo, capaces de ser inmensamente libres”.
29. “Se podría decir que La ciénaga es un filme sobre camas. Todos se meten entre las sábanas de otros: Momi en la cama de la sirvienta y en la cama de Vero; Vero en la cama de José; José y Joaquín en la cama de Mecha. En esa promiscuidad mórbida se confunden la inocência de los juegos infantiles con una agresión y una sexualidad apenas reprimidas. Los choques entre los cuerpos son siempre violentos, pero no es posible discernir cuánto hay de ataque y cuánto de atracción”.

Artigo recebido em: 14 de setembro de 2018.

Artigo aceito em: 28 de maio de 2019.