

Cinema Iberoamericano: memória e ditadura nas imagens do espaço doméstico

Cinema Iberoamericano: memoria y dictadura en las imágenes del espacio doméstico

Iberoamerican Cinema: memory and dictatorship in the images of domestic space

Sandra Fischer¹, Aline Vaz²

Resumo

O artigo, parte integrante de um projeto de pesquisa sobre Cinema Ibero-Americano, trata de *La Ciénaga* (Lucrecia Martel; Argentina, 2001) e de *Cría Cuervos* (Carlos Saura; Espanha, 1975), filmes provenientes de países que durante o século passado vivenciaram custosas ditaduras. Analisando determinadas imagens dessas e de outras obras do cinema argentino e do espanhol, percebemos que nos enquadramentos da família evidenciam-se a clausura e a imobilidade típicas dos quadriculamentos disciplinares, inscrevendo no ambiente doméstico a memória de governos autoritários e perfazendo uma espécie de autobiografia coletiva. A topologia da casa familiar nos permite, em ambos os filmes, pensar nas casas de Martel e de Saura como negação da *casa-concha* e afirmação da *casa-cárcere*.

Palavras-chave

Cinema Ibero-Americano. Lucrecia Martel e Carlos Saura. Memória ditatorial. *Casa-concha*, *casa-cárcere*.

Recibido: 17 de enero de 2019
Aceptado: 18 de abril de 2019
Publicado: 7 de junio de 2019

¹ Sandra Fischer (Brasil). 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). Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP). Pesquisadora associada ao Grupo de Pesquisa Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais –GRUDES (PPGCom/UTP - CNPq). Su cuenta de correo electrónico es: sandrafischer@uol.com.br ORCID: 0000-0001-5628-6210

² Aline Vaz. (Brasil). Doutoranda e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP). Pesquisadora associada ao Grupo de Pesquisa Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais – GRUDES (PPGCom/UTP - CNPq). Bolsista PROSUP/CAPES. Su cuenta de correo electrónico es: alinevaz900@gmail.com ORCID 0000-0002-2416-200X

Resumen

El presente artículo, integrante de un estudio sobre el cine iberoamericano, es un abordaje sobre *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, Argentina, 2001) y *Cría cuervos* (Carlos Saura, España, 1975), películas procedentes de países que en el transcurso del siglo pasado vivieron costosas dictaduras. A partir de un estudio detallado, en el cual se observan atentamente determinadas imágenes de esas y otras obras del cine argentino y español, consideramos que en los encuadres familiares se evidencian la clausura y la inmovilidad de los tramos disciplinarios, al imprimir la memoria de gobiernos autoritarios en las imágenes del ambiente doméstico, en una especie de representación de la autobiografía colectiva. Así, la organización familiar nos permite, en ambas películas, pensar en las casas de Martel y de Saura como negación de la *casa-concha* y afirmación de la *casa-cárcel*.

Palabras clave

Cine Iberoamericano. Lucrecia Martel y Carlos Saura. Memoria dictatorial. *Casa-concha, casa-cárcel*.

Abstract

This paper, part of a research project on Ibero-American Cinema, focus on *La Ciénaga* (Lucrecia Martel; Argentina, 2001) and *Cría Cuervos* (Carlos Saura; Spain, 1975), films from countries that faced harsh dictatorial governments in the course of last century. Analyzing certain images of these and other works of Argentine and Spanish cinema, we have noticed in the family configuration the isolation and immobility typical of the disciplinary enframing principle, inscribing in the domestic environment the memory of authoritarian governments and making up a kind of collective autobiography. In both films, the images of family home topologies allow us to think of Martel and Saura houses as denial of the *house-shell* and affirmation of the *house-jail*.

Keywords

Ibero-American Cinema. Lucrecia Martel and Carlos Saura. Dictatorial memory. *Shell-house, jail-house*.

Introdução: cinema ibero-americano como campo do sintoma de autobiografia coletiva

As estruturas sociais, desde o núcleo familiar até o âmbito das esferas políticas, afirmam sentidos de proteção e acolhimento que acabam ressignificados por recorrentes mecanismos classificatórios e disciplinares. Subliminares e implícitos ou mesmo declaradamente explicitados, tais mecanismos são produtores, definidores e reguladores de hierarquias, interdições e clausuras. Ao ocuparmo-nos das imagens e enquadramentos do ambiente doméstico em *La Ciénaga*³ (Lucrecia Martel; 2001) e em *Cría Cuervos*⁴ (Carlos Saura; 1975), filmes produzidos em países que sofreram violentos regimes ditatoriais durante o século XX (a Argentina suporta nada menos do que seis golpes de estado durante os anos 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 e 1970, enquanto a Espanha vive de 1935 a 1975 o *Regime Franquista*), nos quais os direitos humanos e civis foram violados por meio de repressões físicas e morais, tratamos de como a casa familiar, suposto reduto de aconchego e refúgio pode, paradoxalmente, funcionar como instância produtora e reprodutora de regimes autoritários impulsionados por carências afetivas, rompendo comunicações e imobilizando personagens em rotinas construídas entre paredes que muito mais oprimem do que protegem.

As casas que figuram em *La Ciénaga* e em *Cría Cuervos*, moradias de classe média cuja presença é enfaticamente reiterada na tela cinematográfica, abrigam famílias inferindo o ambiente doméstico como metonímia e enclausuradas na atmosfera ditatorial inerente aos contextos argentino e espanhol, metáfora de governos autoritários. E revelam, na claustrofóbica rigidez de seus *quadriculamentos*⁵ arquitetônicos, classificações repressivas e assujeitadoras, numa

³ O filme alça a casa dos proprietários do sítio La Mandrágora, situado no povoado de Rey Muerto (Argentina), quase à categoria de personagem. A família compartilha ali um ambiente doméstico viciado, no qual se desenrola um cotidiano sufocante – dado pela rarefação afetiva, pelas personagens amontoadas nos quartos de dormir, pela piscina imprópria para o nado e pelo forte calor que assola a região.

⁴ *Cría Cuervos* revela as lembranças guardadas pela jovem Ana, que na infância sofrera a perda dos pais e acreditara ter poderes de vida e morte sobre seus familiares.

⁵ Quadriculamento, aqui, refere-se a organizações arquitetônicas disciplinares, planejadas de forma que os “lugares determinados se definem para satisfazer não só a necessidade de vigiar, mas de romper as comunicações perigosas,” (Foucault, 2014, p. 141).

*re-apresentação*⁶ dos dois mencionados contextos ibero-americanos e, mesmo, da instituição ‘família’.

Tem lugar no âmbito familiar uma *dinâmica paralisadora*, resultante de ordenamentos hierárquicos que privilegiam a “submissão a parâmetros especificamente estabelecidos”, modelando e aperfeiçoando mecanismos de sujeição e contenção “em posições e lugares determinados” com vistas a garantir preservação e continuidade aos mais diversos processos dominatórios. (Fischer, 2006, p. 22). As casas das imagens de Lucrecia Martel e de Carlos Saura afiguram-se-nos, nos moldes em que se apresentam, como negação da *casa-concha*⁷ e afirmação da *casa-cárcere*⁸.

Nessa perspectiva, considerando no cinema desses dois diretores os enquadramentos familiares como potências de ressignificações sociais, propomos refletir sobre as memórias ditatoriais inscritas nos planos arquitetônicos das casas de família que ali se apresentam, analisando possíveis aproximações ou distanciamentos com as estruturas das mencionadas *casa-concha* e *casa-cárcere*. Para tanto, concentramo-nos na forma como Martel e Saura incluem certas experiências históricas na engenharia de seus respectivos filmes – *La Ciénaga* e *Cría Cuervos* –, assim construindo uma espécie de *autobiografia coletiva*⁹ no detalhe da narrativa do cotidiano. E estabelecendo, no campo do sintoma constituído pelas imagens que ganham vida na sala escura, um elo comunicacional de experiências sensíveis que permitem ao espectador – ao olhar *para* a tela do cinema e ao ser

⁶ Pensamos o termo re-apresentação entendendo que “representar o mundo – apresentá-lo novamente – já é criticá-lo e sugerir, ainda que de maneira implícita, novas proposições, estruturas e leituras de realidade construída, o que viabiliza uma possibilidade de escape para fora do discurso que representa e de seu próprio discurso.” (Fischer, 2006, p. 108).

⁷ A noção de casa-concha está sendo tomada a partir das colocações de Gaston Bachelard (1978, p. 208), que traduzem a casa como “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade”, lugar privilegiado onde o ser teria espaços e oportunidades para cultivar, intimamente, solidões e compartilhamentos que lhe facilitariam o atirar-se ao mundo.

⁸ Casa-cárcere prende-se à ideia da casa-calabouço de que fala Fischer – que se caracteriza por suas disposições de contenção e aprisionamento, em lugar de delinear imagens de ninho e conforto, e “mais se assemelha à figura do cárcere opressivo do que à concha acolhedora” (2006, p. 120). Aqui utilizaremos, no mesmo sentido e por julgá-la mais conveniente, a expressão casa-cárcere.

⁹ A noção de autobiografia coletiva associa-se a definição de Beatriz Sarlo (2016, p. 30) em que o mundo do artista remete-se à ordem e a desordem de um mundo que não se restringe somente ao contexto pessoal do realizador, possibilitando “que esse mundo, essa outra ordem de experiências, se universalize ou ganhe historicidade sem perder o tom (...)”.

olhado *por essa* mesma tela – identificar-se e reconhecer no lugar físico e social as *re-apresentações* familiares como memória ditatorial.

Abrigo/ opressão

No século XX a Argentina vive 53 anos transcorridos do primeiro golpe de estado em 1930 até o fim da última ditadura em 1983. Durante esse período, os governos eleitos democraticamente, os radicais, peronistas e radical-desenvolvistas, sofreram crises sucessivas e foram interrompidos por duras, implacáveis repressões. Foram 25 anos liderados por militares, totalizando 14 ditadores titulados presidentes.

Na Espanha o *Regime Franquista* se deu entre os anos de 1935 e 1975 – formado por Francisco Franco e o Comitê de Defesa Nacional. O regime foi instituído durante a Guerra Civil Espanhola, com a vitória da conservadora facção Nacionalista, liderada pelo General Francisco Franco, contra os Republicanos leais à Segunda República Espanhola; contou com apoio interno e externo da Alemanha nazista e da Itália fascista, bem como do regime autoritário de Portugal, liderado por António de Oliveira Salazar.

Se os períodos conduzidos por governos autoritários são conturbados e “os textos familiares hipertrofiados [...], com seus cuidadosos sistemas de controle calcados em hierarquias, interdições e sanções”, a abertura também não se faz harmoniosa: “revela-se como um ambiente inquietante – ou mesmo assustador –, justamente pelo vazio inicialmente provocado pela ausência de padrões e parâmetros explícita e inequivocamente definidos”. (Fischer, 2006, p. 44). Justapostas a reestruturações normativas em face da crise neoliberal, com a abertura novas políticas culturais são definidas; em meados dos anos 90, segundo atestam estudos de Lindinalva Rubim (2007), o cinema argentino tem um aumento significativo em suas produções, em virtude da implantação de políticas desenvolvidas pelo Fundo de Fomento Cinematográfico do Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais (INCAA). É a partir desse período que se constitui o chamado Novo Cinema Argentino (NCA), no qual se pode identificar, em obras de cineastas representativos para o país – incluindo Lucrecia Martel, a diretora aqui enfocada – recorrentes narrativas de convívios familiares em ambientes domésticos como inferência, entendemos, de uma memória pós-ditatorial. Em consonância, o cinema espanhol, conforme salienta Sandra Fischer (2006, p. 45), “em diversos

momentos configura-se como significativamente representativo de temáticas de ordem política e familiar”, trazendo na filmografia de diretores como, entre outros, Luis Buñuel, Carlos Saura, Pedro Almodóvar, cada qual ao seu modo, peculiaridades relativas tanto aos quarenta anos em que o povo viveu sob o jugo da ditadura quanto aquelas concernentes às instabilidades (avanços e recuos) dos períodos de abertura e consolidação democrática.

Esse atrelamento a vivências ditatoriais e suas consequências, evidente na filmografia dos dois países, inscreve no campo do sintoma constituído pelo cinema os convívios familiares enquadrados em seus respectivos cenários domésticos, e nos instiga a refletir a respeito das imagens da casa. Para Gaston Bachelard (1978), a casa é lugar de proteção, onde o ser arredondado em si mesmo encontra o abrigo nesse canto do mundo:

A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “atirado ao mundo”, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que esse fato é um valor, um grande valor ao qual voltamos em nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa. (Bachelard, 1978, p. 201).

Não obstante, Fischer (2006, p. 120) observa que a casa da personagem Ana, na Espanha oprimida de *Cría Cuervos*, definitivamente não reflete a casa-mãe descrita por Bachelard, mas sim uma *casa-cárcere*, a “casa-calabouço [...] que muito mais se presta a aprisioná-la insidiosamente do que a propriamente acolhê-la com benevolência”. Pressupomos que podemos pensar do mesmo modo a casa que nos revelam as imagens de *La Ciénaga*: corpo ativo de paredes acinzentadas que imobilizam corpos inertes de personagens emaranhadas em rotinas de tédio e cárcere. Em ambos os filmes é essa a casa que impera e modula a ação, impondo convivências familiares estéreis, incapazes de criar ou consolidar laços afetivos capazes de propiciar crescimento efetivo e oportunizar sociabilidades comprometidas com preceitos éticos e humanitários.

Tradição e Tradução: disciplinamento e ruptura

Carlos Saura finaliza a produção de *Cría Cuervos*, lançado em 1975, em tempos muito próximos aos que trazem os últimos dias de vida do ditador Francisco Franco (1892 – 1975)¹⁰. Trata-se de um filme que infere a memória: a protagonista adulta que retrospectiva, analítica e criticamente, narra a própria infância; o registro cinematográfico de um cineasta que *re-apresenta* uma Espanha autoritária ingressando no processo de abertura democrática.

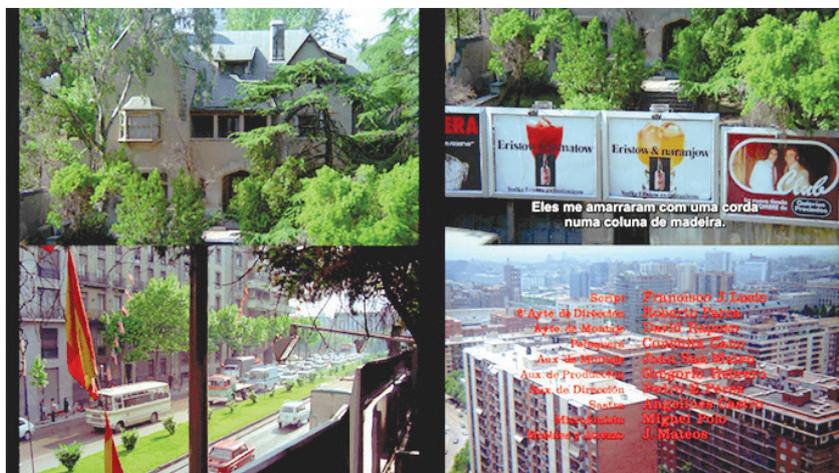
A personagem Ana constrói e desenvolve a narrativa lembrando a criança que fora, convivendo em família nos interiores de uma casa que parece deslocada em meio a um país cujo contexto político sinaliza transformações: a habitação é uma imponente construção em decadência, rodeada de *outdoors* e prédios que salientam recentes mudanças urbanas (figura 1). Indicação, talvez, da inevitável chegada do novo? Trata-se de uma casa que, uterinamente, abriga a melancolia de tempos opressores e se apresenta à memória adulta concretizando a infância submissa, fase da vida marcada por ordens classificatórias e restritivas, quando os pequenos devem obediência aos mais velhos, numa organização hierárquica de dominação, típica de estruturas disciplinares observadas em governos ditatoriais. Ana desvela memórias mórbidas, imagens que na tela não se nos apresentam fiéis aquilo que foi ou pode ter sido, mas sim aquilo que está sendo no presente diegético – o afloramento dos sentimentos de Ana adulta em relação ao habitar do passado infantil. Ou seja, o lugar da morada que *Cría Cuervos* nos dá a ver é uma inscrição do sensível da personagem. A casa é construída por meio de experiências domésticas/estéticas traduzidas pela memória emotiva, pois sabemos que “evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida”. (Bachelard, 1978, p. 201). Ana apropria-se de seus afetos e traumas na recordação dos cômodos da casa:

É graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais

¹⁰ Após a morte do ditador Francisco Franco em novembro de 1975, o regime ditatorial ainda se manteve sobrevivente até a autodissolução das Cortes franquistas em 1977, dada em consequência da aprovação da Lei para a Reforma Política em referendo realizado a 15 de dezembro de 1976.

bem caracterizados. Voltamos a eles durante toda a vida em nossos devaneios. (Bachelard, 1978, p. 202).

Figura 1 Frames do filme *Cría Cuervos*: a casa da família de Ana, evidenciando a horizontalidade arquitetônica do passado recente, surge deslocada em meio à paisagem urbana verticalizada.



Pensando no *quadriculamento* da casa de *Cría Cuervos*, destacamos o porão, o “ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas”. (Bachelard, 1978, p. 209). Refugiada na solidão do cômodo, a protagonista infantil contesta a instituição que se constrói no âmbito da casa, esforça-se para diluir o ordenamento hierárquico da família. Ali, guarda lembranças e desejos os mais sombrios: confiando ser um veneno mortal, esconde o pacote de bicarbonato, arquitetando ardilosos planos subversivos de combate ao poder, planejando assassinar os detentores da ordem domiciliar. Ao sentir-se ameaçada pelos adultos, responsáveis pelas normativas domésticas, inseguranças e medos avolumam-se e manifestam-se de forma amplificada: acuada e diminuída dentro da casa paterna, a personagem buscava acomodar-se no porão juntamente com a embalagem de ‘veneno’, acreditando ser possível livrar-se de seus opressores fazendo com que ingerissem, inadvertidamente, a substância fatal. Podemos considerar que Ana empareda na clausura a carência afetiva e os pensamentos mórbidos – “o porão é pois a loucura enterrada, dramas murados” (Bachelard, 1978, p. 210) – que permeiam o cotidiano de suas relações familiares.

Nessa dicotomia entre crianças e adultos – que no intuito de promoverem ensino e aprendizagem estabelecem constante atrito entre proteção e ameaça – os pequenos podem ser considerados como

possibilidades de futuro: levam adiante traços da tradição advinda dos valores transmitidos por gerações anteriores, mas, também, encorajados por novas estratégias de apropriações de mundo, rompem com o “velho” na possível tradução que se faz pelo desejo de mudanças.

É notório que nas situações em que as crianças encenam a adultez, usualmente tendem a reproduzir discursos inerentes ao sistema doméstico a que estão submetidas; no caso específico das meninas do filme de Saura, parece-nos que há momentos em que essa tendência chega a exacerbar-se: na maior parte do tempo as pequenas evocam, de acordo com o relato de Ana adulta, muito mais a tradição do que a tradução das gerações. Encenando o sistema autoritário a que são submetidas, nos folguedos cotidianos Ana e as duas irmãs exibem figurinos muito similares aos dos adultos; furtivamente, fantasiavam-se usando roupas e maquiagens da tia, repetindo discursos e gestualidades observadas em cenas da rotina doméstica. No interior da piscina suja e vazia, Ana improvisa uma casa de bonecas; durante a típica brincadeira de ‘mãe e bebê’, repreende o brinquedo definindo-o como uma “criança má”, pois não estaria cumprindo seus deveres disciplinadamente. Note-se que ao condenar o bebê de mentira, Ana cria uma escuta peculiar em que a própria fala funciona como dispositivo condenatório e repressor: a menina má é ninguém mais que ela mesma.

A sugestão de ruptura e abertura, entretanto, parece apresentar-se – ainda que brevemente – na cena derradeira de *Cría Cuervos*: quando as três meninas deixam a residência familiar (a velha casa estruturada sobre regras tão rigidamente edificadas) rumo à escola. Nas palavras de Bachelard (1978), o atirar-se para fora do ambiente doméstico implica encontrar novo sistema de regras e ordenamentos que podem colidir com antigos costumes: o sujeito será “posto na porta, fora do ser da casa, circunstância em que se acumulam a hostilidade dos homens e a hostilidade do universo”. (p. 202). A primeira vista, a saída da casa não será, ainda, exatamente um sinônimo de libertação: as meninas vestem uniformes, figurinos padronizados que remetem à tradição das fardas usadas por militares; caminham apequenadas pelos prédios da cidade; adentram um colégio cujo prédio exhibe arquitetura característica das edificações cristãs e destaca a figura do crucifixo integrada à construção. A escola, ainda que em certa medida abrigue a promessa alvissareira de novos conhecimentos capazes de atenuar

ou clarear escuridões, em princípio oferece – por definição – um sistema disciplinar; diverso do sistema doméstico, talvez, mas igualmente ordenador: ali os frequentadores mirins – adultos em formação – encontrarão educadores, hierarquias, regras de convências, vigilâncias, interdições mais ou menos severas, mais ou menos densas, mais ou menos abrangentes. Olhando pela estreita fresta de abertura para o mundo que se dá a ver além dos muros da casa de Ana, podemos deprender, por analogia, que a extinção de um dado regime totalitário nem sempre significará, imediata e necessariamente, garantia de libertação para indivíduos, comunidades, povos, nações: as redes de emaranhados em que se arranjam e distribuem-se os tradicionais sistemas de dominação articulam-se, insistentes, por meio de fios resistentes, consistentes. Custam a serem rompidos.

Piscina/pântano: sem água ou podre água

Se em *Cría Cuervos* a piscina de Saura não é preenchida de água, mas sim ressignificada como sítio para casa de bonecas – metonímia da casa habitada por Ana, espaço mirim em que a menina reproduz a dinâmica familiar (figura 02) –, em *La Ciénaga* a piscina repleta de água poluída e viscosa cria um lugar que se faz paisagem opaca, inóspita (figura 03). Adultos, crianças e animais, todos igualmente entediados e sufocados pelo calor, passam os dias ao redor do tanque lodoso sem que possam ‘habitar’ a água deletéria, paralisados numa imobilidade que, em certa medida, faz rima com o *quadriculamento* arquitetônico que vigora no interior da casa, privilegiando a paralisia afetiva que se configura nos corpos amontoados nos cômodos domésticos. A piscina de Martel aproxima-se da água que transborda da literatura de Edgar Allan Poe, descrita por Bachelard como “uma água que deve escurecer, uma água que vai absorver o negro sofrimento”. (1997, p. 49). A água retida em *La Ciénaga*, tornada escurecida por espelhar, metaforicamente, a inércia e a imobilidade familiar remete, como o título sugere, à imagem do pântano. Uma piscina lamacenta que não permite o nado, refletindo das personagens os corpos feridos no íntimo e na pele, infere as mortes simbólicas e ‘reais’ da família “amontoadas” ao redor da água poluída: “contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer”; essa água, densa e pantanosa, é como “um túmulo cotidiano a tudo o que, diariamente, morre em nós”; experimentada reiteradamente, a tristeza afoga e aniquila, “é a sombra que cai na água”. (Bachelard, 1997, pp. 58-59).

A piscina velada pela família de *La Ciénaga*, embebedada da melancolia das personagens, funciona como o reflexo insistente da sombra em que se aninha – encolhida, sim, mas potente e germinal – a memória pós-ditatorial inferida na instituição familiar que se inscreve nas imagens e no entre-imagens do filme argentino.

Figura 2. Frames do filme *Cría Cuervos*: durante a brincadeira – no interior da piscina desprovida de água – a menina Ana reproduz o discurso repressivo apreendido no âmbito familiar. O vazio da piscina (como o vazio afetivo da casa) é falsamente preenchido por disciplinamentos hierárquicos.



Figura 3. Frames do filme *La Ciénaga*: a piscina é uma paisagem que não se relaciona efetivamente com a casa, assim como os moradores não conseguem instalar lugares afetivos nesse ambiente doméstico.



Reconfigurações hierárquicas: reiterações opressoras?

À beira da piscina de *La Ciénaga* tem lugar, logo no início do filme, o incidente com a matriarca: Mecha, caminhando a passos lentos e arrastados e carregando algumas taças de bebidas, sofre uma queda. Enquanto todos os adultos ignoram, omissos, a mulher estatelada e ferida estirada no solo, os jovens da casa, aparentemente ainda adolescentes, colocam-se em ação na tentativa de ajudá-la a levantar-se e conduzi-la a um hospital. Na sequência, na residência de Tali, prima de Mecha, acontece a cena em que o pequeno Luciano adentra a casa com a perna ferida; nessa situação, à moda da cena anterior, são as irmãs, também crianças, que se veem compelidas a socorrer o irmão – enquanto a mãe, inabalada e indiferente ao caos reinante no lar, segue em animada conversa ao telefone, preocupada com acontecimentos externos. Podemos observar que enquanto em *Cría Cuervos* vigora a ordem hierárquica estabelecida – a despeito da teimosia subversiva da menina Ana, que repetidamente tenta subvertê-la – em

La Ciénaga os filhos são chamados a assumir a posição tradicionalmente ocupada pelos adultos, a de mantenedores do ordenamento doméstico. É possível perceber que em *Cría Cuervos* persiste, ainda que em estertores, a rigidez característica dos regimes autoritários, ao passo que em *La Ciénaga* as personagens atravessam o momento inquietante comum à incerteza que vem atrelada aos períodos em que se instala, tentativamente, o processo de abertura – quando a democracia, carente de padrões definidos, procura reorganizar os lugares físicos, sociais e afetivos ainda flagrantemente marcados pelas experiências traumáticas dos *quadriculamentos* disciplinares.

Na dinâmica de *quadriculamento* que costuma ter lugar na casa familiar o quarto de dormir seria um espaço reservado à solitude confortável, à intimidade, ao descanso; não obstante, pode também ser o ambiente escuso, lugar em sombras onde o sujeito defronta-se “com a tentação e talvez com a severidade de Deus”. (Foucault, 2014, p. 141). Michel Foucault (2014) apresenta a imagem do dormitório associada ao sepulcro e ao leito cerrado por cortinas, facultando, assim como o porão, o emparedar de segredos e moléstias físicas e sociais. A matriarca de *La Ciénaga* recolhe-se no cômodo do quarto, aguardando a cura das feridas provocadas pela queda que sofrera; a família preocupa-se com a situação da mãe, aparentemente reproduzindo o destino da avó que morrera reclusa, confinada ao quarto. A imagem da mãe enclausurada no próprio dormitório, tanto em *La Ciénaga* quanto em *Cría Cuervos* – em que a mãe de Ana passa os últimos dias agonizando diante do olhar assustado da filha pequena –, em certa extensão remete ao conto *A saúde dos doentes*, de Julio Cortázar, que para Fischer carrega “fortes e ambíguas conotações simbólicas de proteção e de aprisionamento”. (2006, p. 93).

Toda uma família – filhos, irmão e cunhada, vivendo reunidos na mesma casa – toma conta de Mamãe em “*A saúde dos doentes*”. Ou pensa que toma conta. Por meio da laboriosa e bem cuidada armação de uma farsa por eles mesmos qualificada como “*piadosa comédia*”, os membros da família articulam-se em desdobrados esforços para que Mamãe, de saúde já fragilizada, não descubra que seu filho caçula – Alejandro – morrera, vítima de acidente automobilístico. (Fischer, 2006, p. 94).

Nas palavras patriarcais que ecoam no discurso materno, e nas coreografias que as personagens desenvolvem ao redor de “Mamãe”, a autora observa cacós da presença do pai ausente. (p. 97). Já em *La*

Ciénaga, expulso do quarto que divide com a mulher, forçado a dormir em cômodo anexo à casa, alijado de seu domínio familiar, o pai presente sofre uma espécie de castração hierárquica. No conto de Cortázar e no filme de Martel, é ao redor da mãe que as personagens dos filhos e filhas encenam a experimentação de sensações ambíguas, que oscilam entre o acolhimento e a opressão. Em *Cría Cuervos*, por seu turno, interrompida pela morte a presença repressora do pai metido em trajes militares, o ordenamento hierárquico é então assumido pela tia dominadora, que recupera e reitera o discurso disciplinar patriarcal. Ainda assim,

... ninguém é “salvo” pela interdição, pela castração, pela lei, pelo ingresso no social. Não há pai, ali, para viabilizar a possibilidade de escape. Tudo, então, fica situado na vereda do incestuoso, no âmbito exclusivo do recesso do lar; mas ainda: na própria alcova materna. E, nessa colmeia, ninguém escapa, ninguém tem saída, ninguém se liberta. (Fischer, 2006, p. 97).

Para que se efetive o simulacro da palavra do pai, produzido pelas personagens femininas, observa-se a necessidade de uma presença masculina, mesmo que coadjuvante e pseudo-poderosa, garantidora do discurso hierárquico: em *A saúde dos doentes* há a figura do tio, em *La Ciénaga* a do filho primogênito que retorna ao lar prestando intenção de cuidar da mãe, em *Cría Cuervos* a tia associada à figura fardada do colega do pai falecido. Atadas todas elas pelos liames maternos ou paternos, as personagens não saem “do espaço configurado pelas dependências da casa [...] a ação toda é resolvida neste palco, que não comporta outro cenário”; quando escapam, ao menos fisicamente, aos domínios da família “é para morrer que o fazem”. (Fischer, 2006, p. 100).

A morte se faz presente em ambos os filmes em análise: em *Cría Cuervos* na personagem da mãe, que adoecida definha no leito do quarto de casal, e na do pai opressor que falece subitamente em quarto outro, erotizado pela presença da amante; em *La Ciénaga* a morte concretiza-se na imagem dos oprimidos – o boi atolado na lama e o pequeno Luciano que se desequilibra no alto da escada encostada ao muro e desaba no solo; ambos falecem na tentativa frustrada de ultrapassar os lugares que limitam o habitar.

Na casa de Ana, o que fenece é a figura que detém o governo da casa: pai e mãe desaparecem deixando órfãs as filhas pequenas. Ausente a autoridade original, entretanto, a brecha é logo obturada: rapidamente configuram-se, na imagem da tia e na volta às aulas, novos sistemas disciplinares. Em *La Ciénaga*, a presença significativa da casa familiar se desdobra em duas: a casa de Mecha e a casa de Tali. Os filhos de Tali passam grande parte do tempo no domicílio de Mecha, pois se encontram em férias e buscam a casa dos primos alimentando a ideia ilusória de nadar na piscina do sítio (há anos desativada, diga-se, fato ignorado pelos adultos). Quando retornam à própria casa, a atmosfera de caos misturado ao tédio é muito semelhante à vivenciada na residência dos tios. Os dois ambientes têm dinâmicas muito próximas, ainda que o marido de Tali empenhe (com certa dificuldade) esforços solitários para garantir uma ordem não cocompartilhada pelo discurso da esposa, sempre preocupada com acontecimentos externos: no momento da morte do filho, o pequeno Luciano, a mulher mostra-se absorta, intrigada com um barulho vindo de fora e que parece entrar pelo telhado. O menino, observe-se, também esteve constantemente preocupado com um som exterior: os latidos do cachorro da vizinhança que, em decorrência das histórias ouvidas dos primos, deixavam-no amedrontado; quando finalmente se enche de coragem e aventura-se a espiar seu potencial inimigo que se faz presente no outro lado do muro, a personagem desequilibra-se e é projetada ao chão, perdendo a vida.

Notamos que em ambos os filmes as escadas marcam presença: a de *La Ciénaga* eleva o menino às alturas para imediatamente em seguida derrubá-lo; em *Cría Cuervos*, conduz Ana para dentro de uma piscina sem água. O primeiro não sobrevive ao gesto ascendente, à tentativa de subir, deixando atrás de si as paredes opressoras (figura 4); o movimento permitido é o da descida de Ana, que reafirma o quadriculamento do controle estabelecido. Ultrapassar os limites da casa é infração gravíssima contra as leis do disciplinamento: a punição não tarda e nem falha. É a casa-cárcere colocada em cena, que tende, já a partir da plana esboçada, “a prenunciar aos futuros ocupantes a forte probabilidade de uma vivência habitacional que venha a se configurar como o reflexo de seu traçado”:

[...] o desenho mesmo, precisamente, assume a expressão de um conceito disciplinar pré-fabricado de cotidiano, cujos preceitos estruturais ordenadores e reguladores são

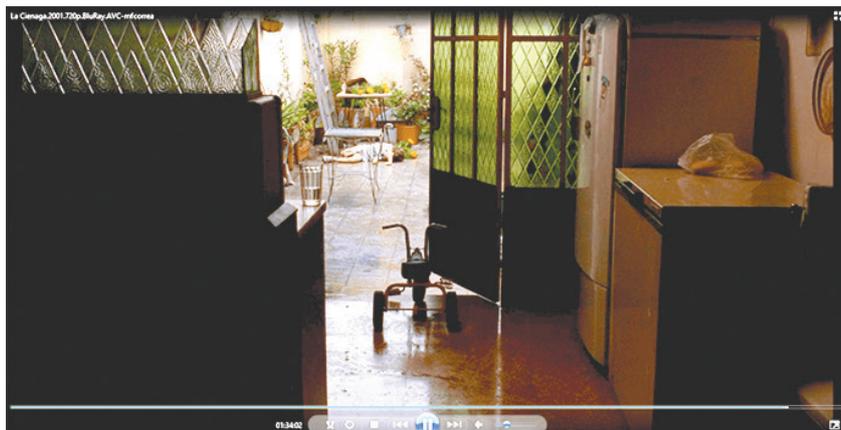
pormenorizados e explicitados por meio de paredes, portas e janelas que representam no concreto a arbitrariedade de uma gama variada de convenções e expectativas específicas, definidas a priori e comprometidas com os padrões comportamentais vigentes. (Fischer, 2006, p. 122).

Figura 4 Frames de *Cría Cuervos* e de *La Ciénaga*: ao descer a escada a menina Ana é emparedada no quadriculamento azulejado da piscina seca, estéril; ao subir a escada o menino Luciano confronta-se com quadriculamentos arquitetônicos que impedem a mobilidade da vida experienciada além do emparedamento doméstico.



Na sequência, ao contemplar o quadro que ressalta o corpo do menino estatelado no solo, o espectador é como que inserido no interior da casa (figura 5), apanhado e *enquadriculado* no ordenamento disciplinar em que a porta delimita até onde é permitido ir, até onde a arquitetura doméstica garantiria “proteção”. Ultrapassar esse quadriculamento seria deparar-se com a violência externa, projetada pelo mesmo sistema que supostamente garantiria a dita segurança domiciliar. Trata-se, evidentemente, de uma estrutura de aprisionamento, que promete abrigo e proteção, mas, que impõe imobilidade, estagnação e um emparedamento impeditivo de dinâmicas inerentes ao compartilhamento e às trocas que conciliam diferenças e incentivam o co-habitar sereno, plural e respeitoso. Se Bachelard fala de um recolhimento de “*casa-concha*”, propício ao devaneio – “*quando estamos imóveis, estamos além*” (1978, p. 317) – a letargia sugerida em *La Ciénaga* e em *Cría Cuervos* avizinha-se da inércia castradora, ressignificando redondezas de concha em ‘*quadradezas*’ de cárcere.

Figura 5. Frame de *La Ciénaga*: ao passo em que a personagem esforça-se por escapar do *quadriculamento* domiciliar, a câmara recolhe/aprisiona o espectador dentro da *casa-cárcere*.



Últimas considerações: cantos, frestas, denúncia

La Ciénaga e *Cría Cuervos* abrigam, nas imagens dos enquadramentos domésticos apresentados em ambos os filmes, a inferência de uma memória ditatorial vigente tanto na Argentina do alvorecer dos anos 2000 quanto na Espanha do ocaso dos anos 1900. Traços de uma *autobiografía colectiva*, que se ressignifica nos convívios familiares como reiteração de *quadriculamentos* classificatórios, identificados nos sistemas autoritários. As *re-apresentações* que têm lugar na tela da sala escura, produzidas em imagens, não trazem soluções definitivas nem afirmações peremptórias – “elas as figuram e desfiguram articulando-as, de maneira subterrânea, nos textos mais díspares”. (Sarlo, 2016, p. 30). Provocam isso sim, indagações, reflexões. Alargam frestas, abrem brechas, incentivam novos modos de olhar o mundo.

As duas obras enfocadas permitem ao espectador experienciar, aquém e além da sala de projeção, facetas de realidades que, em maior ou menor intensidade, dizem ou já disseram respeito a todos nós – e tornam evidente a necessidade de recusa à conveniência sedutora do convite ao esquecimento das arbitrariedades e violências arquitetadas por tiranias de qualquer tipo e em qualquer tempo. O cinema ibero-americano, parece-nos, não apenas naquilo que se dá a ver nos filmes de Martel e de Saura mas também em diversos outros, procura negar a *reconciliação amnésica*, mecanismo entendido como uma certa “moda do esquecimento” em que “frases banais (“virar

a página”, reconciliar-se para construir o futuro”, “pacificar”) expres- sam o desejo utópico de igualar no esquecimento”. (Sarlo, 2016, p. 39). Ao inferir na tela do cinema fragmentos de memórias pós-ditatoriais, lembrança e esquecimento se confrontam discursivamente. As ima- gens ficcionais adentram invasivamente o momento presente e são capazes “de dar à memória pelo menos a mesma força do esqueci- mento”. (Sarlo, 2016, p. 41).

O *quadriculamento* da casa familiar desvelada pelas imagens de *La Ciénaga* e de *Cría Cuervos*, vimos, distancia os domicílios enquadra- dos pelas lentes de Martel e de Saura da figura da *concha* protetora da *casa mãe* bachelardiana (1978) e aproxima-os da *cinzenta* figura *claustrofóbica* figura da *casa-cárcere* delineada por Fischer (2006). Longe da maciez aveludada e da redondeza confortável, calorosa e aconchegante que caracterizam a primeira, a segunda define-se pe- la retidão da caserna militar, com suas aberturas e clausuras cuida- dosamente planejadas e estrategicamente alocadas para facultar a vigilância e o controle.

A importância de se observar as ressignificações dos regimes hie- rárquicos e repressivos no âmbito da instituição familiar é abordada e esmiuçada por Foucault em *Vigiar e punir* – “um dia se precisará mostrar como as relações intrafamiliares, essencialmente na célula pais-filhos, se ‘disciplinaram’, absorvendo desde a Era Clássica esque- mas externos, escolares, militares, depois médicos, psiquiátricos [...]” (2014, p. 208). *La Ciénaga* e *Cría Cuervos* corroboram o pensamento foucaultiano: os mecanismos disciplinares de ordem hierárquica e os quadriculamentos arquitetônicos que ambos os filmes revelam em enquadramentos e imagens, apresentam o ambiente doméstico co- mo 1) lugar de *encarceramento* – as personagens estão condenadas à imobilidade: quem sai é para adentrar novo regime classificatório (quando Ana e as irmãs deixam a casa em direção à escola) ou para defrontar-se com a morte (quando Luciano tenta ultrapassar o muro que o restringe ao aos domínios da casa familiar); 2) lugar de *vigília* – as personagens mais novas são submetidas aos olhares dos mais velhos (a tia castradora de *Cría Cuervos* está sempre a vigiar as ati- tudes infantis das sobrinhas pequenas, seja interferindo no modo de manipular os talheres à mesa ou interceptando a ludicidade da brin- cadeira infantil; a mãe de *La Ciénaga* desfruta de lugar hierárquico privilegiado: do quarto de dormir, consegue vigiar as ações dos de- mais habitantes da casa); e 3) lugar de *punição* – aquele que planeja

ou ousa contestar o disciplinamento, o *quadriculamento* doméstico é penitenciado, tanto pela repressão verbal como advertência (no disciplinamento da tia com as sobrinhas em *Cría Cuervos*) quanto pela consequência física provocada pelas tragédias do cotidiano (nos incidentes que ferem os corpos das personagens em *La Ciénaga*).

Os filmes de Martel e de Saura clareiam na sala escura os cantos sombrios de *autobiografias coletivas* marcadas, como o são a argentina e a espanhola, pelas cicatrizes de violentas ditaduras – *La Ciénaga* evidenciando no convívio familiar abissal vertigem diante da perspectiva de abertura, sinalizada pelo caos doméstico; *Cría Cuervos* questionando um regime opressor em decadência, marcado por sinais da tradição e da tradução, evidenciados na dicotômica paisagem fundada pela velha casa sufocada em meio ao entorno urbano verticalizado por altos edifícios. As obras em tela revelam-se, significativamente, como privilegiados espaços críticos de comunicação/intercâmbio com seus locais de origem. Campo do sintoma a *re-apresentar* ambientes que, entranhados na banalidade repetitiva da rotina cotidiana, simulam acolhimento para afirmarem esquemas disciplinares e discursos opressores. Paradoxal cinema de denúncia e libertação.

Referências

- Bachelard, G. (1997). *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bachelard, G. (1978). *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural.
- Saura, C. (Direção). (1975). *Cría Cuervos* [Película]. Espanha.
- Fischer, S. (2006). *Clausura e compartilhamento: a família no cinema de Saura e de Almodóvar*. São Paulo: Annablume.
- Foucault, M. (2014). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes.
- Martel, L. (Direção). (2001). *La Ciénaga*. [Película] Argentina.
- Rubim, Lindinalva e Oliveira, S. (maio, 2007). Cinemas contemporâneos da Argentina e do Brasil: Diretoras em cena. III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Bahia: UFBA, 1-16. Recuperado de: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/LindinalvaSilvaOliveiraRubim.pdf>.
- Sarlo, B. (2016). *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.