



## A cidade além da fronteira: escapatórias no/do *Nuevo Cine Argentino*

The city beyond the border: escapes in | of Argentine cinema

**Sandra Fischer** - Universidade Tuiuti do Paraná | Curitiba | PR | Brasil |  
sandrifischer@uol.com.br  0000-0001-5628-6210

**Aline Vaz** - Universidade Tuiuti do Paraná | Curitiba | PR | Brasil |  
alinevaz900@gmail.com  0000-0002-2416-200X

Resumo: O presente estudo propõe reflexões a respeito do imaginário fronteiriço, fundado na análise de cotidianidades que podem promover as interdições, típicas de quadriculamentos opressores, ou as integrações, constitutivas das fronteiras culturais. Para tanto, tomamos como *corpus* os filmes argentinos *Pizza, birra, faso*, de Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, do ano de 1998; e *Leonera* de Pablo Trapero, 2008, obras que enquadram personagens submetidas às interdições de uma experiência urbana 'à margem de...'. Para a superação das fronteiras, figurativizadas em barreiras as mais diversas, as personagens criam escapatórias libertadoras, ampliadas e potencializadas por meio das estratégias cinematográficas. Busca-se, assim, superar um mundo dividido por 'lados' constituindo brechas que viabilizam transposições de fronteiras culturais, ordenadas pelas possibilidades de "ir além". Preservam-se, conseqüentemente, os afetos e as experiências do habitar em apropriações estéticas essenciais aos mundos que transcendem as barras – concretas ou nem tanto – da opressão e da discriminação.

Palavras-chave: *Nuevo Cine Argentino*. *Pizza, birra, faso*. *Leonera*. Quadriculamentos. Fronteiras culturais.

Abstract: This paper focuses on the issue of the imaginary borderer, based on the analysis of everyday life routine – which may either promote oppressive enframing or integrative sheltering. The *corpus* consists on the Argentine films *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, 1998) and *Leonera* (Pablo Trapero, 2008), which present male and female young characters submitted to barriers and interdictions that are typical of the urban routine experienced by those who remain on the fringes of society. To overcome such frontiers, represented as different types of impediments in both films, they create liberating escapes amplified and enhanced by means of cinematographic strategies. Constituting gaps that enable transpositions of cultural boundaries, they therefore seek to overcome a world divided by 'sides'. Consequently, affections and experiences of dwelling in aesthetic appropriations – essential to worlds that aim at transcending the tangible and untangible bars of oppression and discrimination – are preserved.

Keywords: *Nuevo Cine Argentino*. *Pizza, birra, faso*. *Leonera*. Enframing. Cultural boundaries.

 <http://doi.org/10.22484/2318-5694.2019v7n14p95-119>

Recebido em novembro 2018 – Aprovado em fevereiro 2019



## 1 Introduzindo reflexões fronteiriças

A partir de um pensamento atinente às questões fronteiriças do poder/não poder estar aqui e/ou ali, pensamos nos limites territoriais como representações físicas e simbólicas de um mundo organizado por homens e mulheres motivados por necessidades de autodefinição: uma identidade nacional/nacionalista constituída pelas formas com que as nações constroem suas *comunidades imaginadas* (ANDERSON, 1983) – comunidades políticas que se imaginam homogêneas, limitando e excluindo as diferenças, exigindo presenças materiais, crenças e modos de convivências que delimitem suas experiências territoriais em prol de uma ordem capaz não apenas de qualificar suas vivências, mas também – e principalmente? – de lhes exercer controle. Sandra Pesavento (2002) entende a noção de fronteira como uma referência mental que transcende os marcos físicos, constituindo-se como aquilo que se prolifera no plano simbólico, portanto, considerando demarcações que são inicialmente percebidas como pertencentes a uma ordem geográfica/territorial, mas, que se alicerçam nos imaginários: “o estado de espírito que caracteriza um povo” (MAFFESOLI, 2001, p. 75), da ordem do imponderável, que a partir de uma materialidade cultural desenvolve uma aura que interfere nas subjetividades.

Se as fronteiras são integradas aos imaginários, elas “são, sobretudo, culturais, ou seja, são construções de sentidos, fazendo parte do jogo social das representações que estabelecem classificações, hierarquias e limites, guiando o olhar e a apreciação sobre o mundo” (PESAVENTO, 2002, p. 35-36). Assim, consideramos que as transmissões de culturas, as apropriações de imaginários e os tensionamentos do habitar pertencem a uma politicidade, que, ao passo que pode unir um povo por enlaces ideológicos, também torna possíveis os apartamentos e as separações, pois aqueles que, supostamente, não integram certa aura que impregna o grupo, logo



estarão de fora, 'à margem de...', do lado de lá de fronteiras físicas e simbólicas, afetando "a que chamamos de identidades e que corresponde a um marco de referência imaginária que se define pela diferença" (PESAVENTO, 2002, p. 36).

É por esse viés de compreensão de fronteira que se confrontam as percepções da alteridade e da identidade, ou que se contrapõem as construções imaginárias de referência, definindo-se os "outros" com relação a "nós" e vice-versa. Portanto, o "recorte" epistemológico que "encerra" o conceito de fronteira é capaz de, paradoxalmente, anular este mesmo critério do espaço e avançar para o plano dos significados partilhados (PESAVENTO, 2002, p. 36).

Aproximando-se, então, de Jacques Leenhardt, Pesavento observa a fronteira cultural como aquilo que se justapõe à vivência, às sociabilidades, às formas do pensar, aos valores e significados que se atribuem a coisas, gestos, comportamentos etc. Em síntese, seria a "forma pela qual os homens investem no mundo, conferindo sentidos de reconhecimento" (PESAVENTO, 2002, p. 36), que transcendem os limites, proporcionando trânsito e passagem, o encontro com novos sujeitos, novas construções e novas percepções de mundo.

O estudo aqui proposto, então, se dispõe a tensionar a fronteira cultural 'como um limite sem limites', que possibilita o contato, a mistura e a troca, com a fronteira fundada como delimitação, a partir da ideia de quadriculamento de Michel Foucault (2014), uma dinâmica espacial/arquitetônica que distribui os indivíduos em espaços disciplinares. Trata-se de um sistema classificatório em que a clausura e a separação dos corpos instalam/reforçam e garantem mecanismos de opressão e submissão – que para o autor é regido em ambientes arquitetados para abrigar escolas, centros de detenção, hospitais e conventos, e que para nós se efetiva também em lugares ditos públicos, na espacialidade urbana como um quadriculamento às avessas: entendemos que o sujeito que se encontra fora de encarceramentos privados é encarcerado, em certa medida, pela



organização dos espaços públicos, também baseada no controle vigilante. À luz de Foucault (2014), objetivando a inviabilizar e/ou romper “ligações perigosas”, a manutenção da ordem imposta pelo Estado impossibilita, por exemplo, o trânsito do sujeito que visa a locomover-se de determinado lugar para outro sem obtenção de prévia autorização formal e oficial; licença que, no caso das movimentações migratórias, é sujeita à concessão/validação de instituições controladoras.

No que tange a tensionar as fronteiras como interlocuções e/ou encerramentos, propomos a reflexão encetada pelo cinema, por meio de estudos e análises passíveis de serem desenvolvidos a partir da justaposição do plano do conteúdo e do plano da expressão das obras cinematográficas *Pizza, birra, faso*, de Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, 1998; e *Leonera* de Pablo Trapero, 2008, com enfoque nos enquadramentos que tendem a quadricular as personagens à margem da integração social e na forma como elas buscam criar escapatórias em movimentos que poderão permitir a superação – ou não – das fronteiras físicas e afetivas, viabilizando o encontro com novas perspectivas ou a imersão no paroxismo da clausura e da castração.

Os filmes selecionados para o *corpus* pertencem a um dito *Nuevo Cine Argentino* (NCA)<sup>1</sup>. Ambos foram selecionados por se destacarem entre as produções do período, tendo sido, inclusive, vencedores de diversos festivais de cinema nacionais e internacionais, e sempre apontados por pesquisadores da área como representantes desse período. Em certa medida, suas narrativas abordam temáticas que são experienciadas aquém e além da tela do cinema – tais como os movimentos fronteiriços como

---

<sup>1</sup> Consideramos que a produção fílmica dos anos 1990 perfaz uma trajetória assinalada por imagens-potência, em que miradas novas e relativamente independentes apresentam, reflexivamente, a memória coletiva do que foi; e projetam, talvez profeticamente, o prenúncio do que viria a ser a Argentina e sua conseqüente cinematografia. Posicionamos em consonância com a crítica de 90 que elege identificar e qualificar os novos cineastas do período, em geral estudantes formandos da *Universidad del Cine* (FUC), imersos em uma nova cotidianidade e em então recentes leis de produção audiovisual, como integrantes – se não *do* – de *um Nuevo Cine Argentino*.



escapatórias de enrijecimentos opressores. As filmografias de Adrián Caetano, Bruno Stagnaro e Pablo Trapero enquadram nesse cinema argentino personagens que, de alguma maneira, são excluídas, explicitamente ou não, da sociedade a qual, ao menos em tese, deveriam pertencer. Caetano aborda o tema da migração em *Bolivia* (2001) e o da ditadura em *Crónica de una Fuga* (2006); Stagnaro destaca-se na direção de séries televisivas, sem abandonar, na medida do possível, as peculiaridades estilísticas de seu estilo cinematográfico – sempre explicitando, em termos formais e conteudísticos, a potência da marginalidade não necessariamente atrelada à delinquência e vice-versa: “*No es que específicamente me interese lo marginal. Pero por alguna extraña razón lo que se me termina dando es eso*” (STAGNARO, 2017)<sup>2</sup>. Trapero, por sua vez, talvez o mais significativo expoente desse grupo de cineastas, constrói uma filmografia de nove longas-metragens, focando temas sociais, destacando personagens que em maior ou menor extensão são vitimadas pelos efeitos de políticas públicas neoliberais. *Mundo grúa* (1999), seu filme de estreia, sintetiza essa ideia na medida em que o protagonista Rulo busca inserir-se no mercado de trabalho e é sistematicamente expulso; contrariando a lógica da migração do campo para a cidade, em busca de oportunidades, a personagem realiza o movimento da capital argentina para o interior do país buscando sempre transpor fronteiras, barreiras que a todo custo obstaculizam seu caminhar (sendo excluído seja pela idade, pelo peso julgado excessivo, pelas más condições de trabalho, pela territorialidade). Outro filme que destacamos aqui é *El bonaerense* (2002), no qual Zapa, que trabalha como chaveiro, participa de um assalto a mando do patrão e depois é obrigado a fugir para Buenos Aires e se tornar um *bonaerense*, membro da força policial reconhecida como a mais corrupta da Argentina. Podemos aproximar *El*

---

<sup>2</sup> Informação pode ser acessada em GALLOTTA, Nahuel. Entrevista Bruno Stagnaro: “Los grandes delincuentes no viven en las villas”. Clarín, Buenos Aires, 05 nov. 2017.



*bonaerense* de *Leonera* (2008), considerando que ambas as narrativas fílmicas de Trapero articulam reflexões atinentes aos operadores morais nos modos e nas formas de vivenciar o mundo ocidental, em que o cárcere (tanto do lado que zela pela lei, quanto daquele que a subverte), nas apropriações físicas e afetivas do sujeito que em prol de uma suposta ordem coletiva tem sua subjetividade aprisionada por fronteiras físicas e simbólicas, entrelaça estética e ética. Podemos considerar que, nesses filmes, a instituição policial – policialesca – se faz soberana e fronteiriça, como campo do sintoma, metonímia e metáfora da sociedade argentina, marcada por rastros e restos ditatoriais e políticas neoliberais que dificultam e sabotam saídas, escapatórias e rupturas, impondo limites artificiais, minimizando oportunidades do devir e estabelecendo sempre um valor de troca, solicitando a obediência em virtude da concessão de uma alegada ‘liberdade’.

Observamos, ainda, que não apenas esses cineastas destacam-se na Argentina por revelarem traços de uma dita realidade vivenciada aquém e além da tela – Lucrecia Martel é uma das realizadoras pertencentes ao NCA que revela nos convívios familiares fronteiras opressoras que delimitam as apropriações dos ambientes, imobilizam e horizontalizam os corpos enquadrados. Em *Rey muerto* (1995), integrante da coletânea *Histórias breves I*, seu curta-metragem de estreia, reconhecido também como um dos precursores do NCA, Martel enquadra um povoado em Salta estruturado e emoldurado por valores opressivos, dados por uma violência que se expressa pelos desdobramentos consequentes de um ‘moralismo’ e de uma ‘cultura’ patriarcal – instâncias explicitadas nas diversas faces do machismo (violência doméstica, nas práticas omissas da velha e problemática noção popular “*em briga de marido e mulher não se mete a colher*” etc.). Como em *Pizza, birra, faso* e em *Leonera*, em *Rey muerto* a mãe atravessa a fronteira com os filhos, fugindo do enquadramento opressor. Nosso *corpus* evidencia, acreditamos, que os efeitos de determinadas políticas públicas



equivocadas, intensificados pela ausência de outras acertadas (políticas inclusivas, humanitárias, éticas) no cotidiano argentino re-apresentado na tela do NCA, tendem a excluir as pessoas a tal ponto que elas não conseguem vislumbrar outro caminho que não o da migração – o que implica transpor, a duras penas, fronteiras físicas e simbólicas na busca de transcender limites claustrofóbicos, de construir trânsito e passagem; uma empreitada que se atualiza, a contento ou nem tanto, na medida do potencial estésico inerente aos compartilhamentos, misturas e trocas culturais.

## **2 Cinema e deslocamentos urbanos: desdobramentos simbólicos**

O *Nuevo Cine Argentino* (NCA), em certa medida, propõe em seus arranjos estéticos a problemática das modalidades de relações entre as personagens e os espaços físicos e sociais em que se inserem. Filmando lugares extra-diegéticos que apresentam estreita relação com as personagens ficcionais, o NCA enquadra as formas de (in) comunicabilidade entre o “homem que marcha” e o “espaço urbano” (FONT, 2002) – um transitar que para Marcos Llahí (2017, p. 73) levanta as seguintes questões: “*¿Quién es el que camina? ¿Por donde es que transita?*”. Para o autor, as cidades filmadas não se constroem por fórmulas/estratégias, mas resultam de um tempo que se agita e das consequências cotidianas para, assim, construir significados: “conforme atualizada pela câmera, a localização geográfica nunca perde completamente sua condição selvagem, sua vitalidade, sua aparência atual, não termina nunca de ser “domesticada” pela encenação” (LLAHÍ, 2017, p. 74, tradução nossa).

Trata-se da *ciudad cinematizada*, para Llahí (2017, p. 75), em que o espaço urbano é descrito por signos audiovisuais, que inscrevem um processo de criação coletiva, artefatos culturais de circulações que, em exígua ou larga escala, se concretizam por meio daquilo que Fredric



Jameson (2012) chama de totalidade social: "ou seja, as películas se constituem em seu conjunto como um diagnóstico potencial de uma sensibilidade coletiva sobre a percepção de mundo" (LLAHÍ, 2017, p. 76, tradução nossa). Assim, a experiência psíquica individual seria capaz de ecoar, digamos, o processo social:

Dessa forma, a construção espacial acontece na articulação, enquanto geografia subjetiva e local apropriado. Essa trama que sustenta a cidade mostrada (e dita) tem a forma de uma experiência subjetiva. Aqui entra em jogo o que Kevin Lynch chama de "legibilidade da paisagem urbana" e o conceito de "experiência local" de Edward Peplh. Lynch entende por legibilidade da paisagem urbana a facilidade com que, de uma cidade, "suas partes podem ser reconhecidas e organizadas em um padrão coerente" (Lynch, 2008: 11). Em sua aplicação aberrante (este transpasso do urbanismo à teoria do cinema), o conceito guarda um interesse metodológico, supondo a paisagem como uma forma de texto, um enunciado que contém um princípio de partições internas e é capaz de ser decodificado. Em qualquer caso, a paisagem (urbana) é uma formação mental, é algo que acontece com o transeunte, que vive ou viaja pela cidade, e cujo resultado tem a forma de imagem. Trata-se de "qualidades físicas relacionadas aos atributos de identidade e estrutura na imagem mental" (Lynch, 2008: 19) a partir das quais damos significado à paisagem urbana, gerando uma espécie de mapa cognitivo de nosso entorno (LLAHÍ, 2017, p. 76-77, tradução nossa).

Portanto, se a espacialidade urbana se constitui por suas qualidades físicas em consonância com o fluxo de identidades, constituindo imagens mentais, podemos compreender as relações urbanas a partir do plano do imaginário, sendo que nessa dimensão não é a imagem que constrói o imaginário, mas o imaginário que constrói imagens, aqui, decodificadas no plano da urbe, que pode construir uma aura ideológica movida pelas interações ou pelas barreiras físicas e simbólicas que as organizações urbanas proliferam – tendo lugar,

portanto, entre as coerções sociais e a subjetividade. Nisso entra, ao mesmo tempo, algo sólido, a vida com suas diversas modulações, e alguma coisa que ultrapassa essa solidez. Há



sempre um vaivém entre as intimações objetivas e a subjetividade. Uma abre brechas na outra (MAFFESOLI, 2001, p. 80).

Considerando o lugar arquitetônico da cidade em justaposição aos imaginários que se constituem como potência do sensível, propomos pensar o urbano como possibilidades de acolhimentos que se configuram em espaços estésicos ou como lugar de castrações de oportunidades e pertencimentos, instaurando-se, no segundo caso, como paisagem anestésica (FISCHER; VAZ, 2018)<sup>3</sup>. O espaço estésico se relaciona com a ideia do habitar “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) – constituindo-se, portanto, em uma ordem afetiva e comunicacional. A paisagem anestésica, por sua vez, revela-se em certa “dinâmica paralisadora”, exercida por 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 sejam garantidas a preservação e a continuidade desse processo de dominação” (FISCHER, 2006, p. 22). Assim, a experiência urbana pode tanto viabilizar e acolher múltiplas vivências de experimentações afetivas e comunicacionais – no espaço estésico – quanto incentivar e abrigar a opressão e a carência (da ordem do afeto, do político, do social...) – na paisagem anestésica.

Nessa perspectiva, do pensar as fronteiras urbanas como potências de integrações (espaço estésico) ou de barreiras (paisagem anestésica), é que chamamos à luz os filmes *Pizza, birra, faso* (1998) e *Leonera* (2008),

---

<sup>3</sup> Ver O lugar da morada no cinema de Lucrecia Martel e de Pablo Trapero: paisagens anestésicas ou espaços estésicos?, estudo que trata dos espaços interiores e das paisagens privadas do ambiente doméstico. Aqui, amplia-se a questão do lugar para o âmbito público, para a espacialidade urbana.



obras que se intercalam num período de dez anos. O filme de Caetano e Stagnaro foi lançado no fim do século que inaugura o que se considera, aqui, o período do NCA; o filme de Trapero, por seu turno, lançado ao final da primeira década dos anos 2000, viria a integrar o período de consolidação do dito NCA (talvez já prenunciando seu encerramento). Ambos surgem em momentos peculiares marcados por políticas de transição: o primeiro, *Pizza, birra, faso*, se realiza num contexto político articulado pelo governo de Carlos Menem – neoliberalista – que se estabelece por dez anos na Argentina (de 1989 a 1999); o segundo, *Leonera*, na fase em que já se anunciava o provável ocaso do NCA – é produzido no período do kirchnerismo, inclinado às políticas peronistas: 12 anos de governo iniciado em 2003 por Néstor Kirchner e finalizado em 2015 por sua esposa Cristina Kirchner. Nessa perspectiva, nota-se que o NCA abrange todo o período neoliberal na Argentina<sup>4</sup> – época de um governo assentado em uma plataforma estreitamente afeita a privatizações, despreocupado com o desamparo popular – persistindo até a consolidação do período considerado de esquerda (afeito a questões concernentes à dinâmicas de proteção estatal e direitos sociais tais como matrimônio igualitário, lei de identidade de gênero, regularização das empregadas domésticas, redução do desemprego e ampliação de oportunidades etc.). Não gratuitamente, portanto, consideramos que *Leonera* pertença ao final do NCA: nesse momento, a Argentina já parece avistar tempos mais amenos.

Nos filmes selecionados podemos observar, tal qual destaca Malena Verardi (2009) no que tange ao *Nuevo Cine Argentino*, a busca por colocar em cena uma determinante vinculação com o mundo – a inclusão de

---

<sup>4</sup> Inclusive o instável mandato entre 1999 e 2013, assumido inicialmente por Fernando de la Rúa, que em 2001, em decorrência da crise econômica-política, viria a renunciar. Adolfo Rodríguez Saá assumiria como novo presidente interino da Argentina, renunciando sete dias depois. Eduardo Duhalde, ex vice-presidente durante o mandato de Carlos Menem na década de 90, viria a cumprir os últimos dois anos do turbulento período presidencial.



espaços físicos e sociais reconhecíveis criando tensões entre a representação e o representado. Na ótica de Ana Amado (2009), tal estética não se consolida pelo vínculo obrigatório entre cinema e realidade política e/ou social, mas sim pela construção de uma politicidade pensada como um sintoma que permeia as esferas do pessoal e do social, assim, entrelaçando a ordem do privado e a do público, sobressai-se e perdura, nesse contexto, a presença enfática de personagens que vivenciam, em cotidianos marcados por intensas crises pessoais, os efeitos de poderes excludentes – como metonímias de conflitos nacionais que podem estabelecer fronteiras das mais diversas naturezas. Questionáveis, quase sempre complexas e por vezes ambivalentes, são delimitações que se configuram em encerramentos opressivos (de ordem física e simbólica) e/ou oportunidades de superação (quando se transcende tais clausuras).

## 2.1 Fronteiras de *Pizza, birra, faso*

Em *Pizza, birra, faso* temos um grupo de amigos encabeçado pela personagem que carrega um apelido peculiar, o qual traduz as marcas da intolerância e violência que nela se inscrevem: Córdoba. É sabido que a província de Córdoba foi laboratório para a ditadura civil-militar que teve início na Argentina em 1976 e perdurou até 1983. Poucos ignoram que lá, conforme aponta, entre outros, o jornalista e escritor argentino Ceferino Reato (2013)<sup>5</sup>, aconteceram os primeiros conflitos: “Essa província sempre teve um poder de antecipar e de alguma maneira mostrar o que depois ocorreria em todo o país”. Não é gratuitamente, portanto, que uma personagem que vive ‘à margem de...’, carregue o nome do sítio cordobês,

---

<sup>5</sup> Informação pode ser acessada em ROSSINI, Gabriel. “La polémica por los 70: Córdoba, laboratorio de lo que ocurrió en la dictadura”. **El Litoral**, Internet, 13 set. 2013. Disponível em: [http://www.ellitoral.com/index.php/id\\_um/92780-cordoba-laboratorio-de-lo-que-ocurrio-en-la-dictadura](http://www.ellitoral.com/index.php/id_um/92780-cordoba-laboratorio-de-lo-que-ocurrio-en-la-dictadura). Acesso em: 07 de jul. 2018.



traço vivo de uma memória coletiva, pulsante, impregnada de tirania e crime, de opressão e exclusão.

Os enquadramentos do filme *Pizza, birra, faso* revelam Córdoba como uma personagem desprovida de vínculos familiares passíveis de serem encaixados nos moldes da família nuclear freudiana composta pela tríade pai, mãe e filho<sup>6</sup>. Sem nunca aludir aos pais, o jovem Córdoba limita-se a mencionar apenas uma tia da qual se recorda com carinho – e que talvez o tenha criado. Na cidade de Buenos Aires, desempregado, ele vive de aplicar pequenos golpes. Trata-se de uma personagem desterritorializada, que deixa sua cidade natal, certamente em busca de novas oportunidades, e acaba marginalizada por uma metrópole que não lhe garante inclusão.

Nos enquadramentos de Caetano e Stagnaro, vislumbra-se a metrópole a estender-se no horizonte, a famosa *Avenida 9 de Julio* ornada pelo emblemático *Obelisco* (figura 01), com sua forma fálica retentora dos resquícios de um poder patriarcal outrora magnificado, quase absoluto, e que hoje se vê decadente, praticamente falido. Não obstante a amplitude, os planos não inserem as personagens nos interiores dos múltiplos enquadramentos urbanos exibidos: poderiam constituir-se como imagens de apropriações, espaço estésico, mas, funcionam meramente como simples expositores de imagens contemplativas, paisagens anestésicas a que as personagens encontram-se expostas e no âmbito das quais são por vezes inseridas de maneira sempre pontual, sem efetiva inclusão. Marginais ('à margem de...') frequentemente exibidas no limite mesmo do quadro, quando não estão cometendo delitos, mostram-se frequentemente estiradas ao chão (figura 02). Cena corriqueira, diga-se, comum no cotidiano de moradores de rua, oprimidos pela rotina de grandes cidades nas quais vigora o fingir não ver aquilo que se dá a ver: a exclusão social inerente a cenários urbanos, econômicos e políticos de natureza

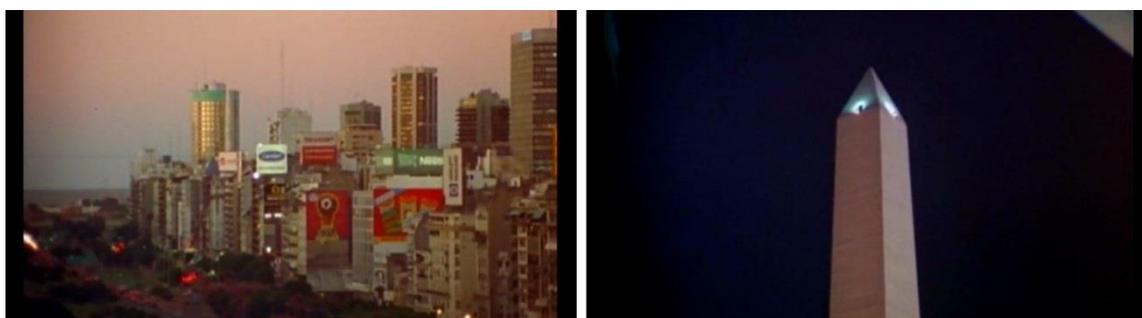
---

<sup>6</sup> Após o violento período ditatorial que teve lugar na Argentina, muitas famílias viram-se duramente fragmentadas; pais e filhos tendo sido separados, novas organizações familiares acabam instituídas provocando, inclusive, uma crise do patriarcado.



segregacionista e excludente. Postadas aos pés da imponente arquitetura do *Obelisco*, as personagens em situação de explícita impotência reclamam da fome. Quando uma delas – Sandra – expressa o desejo de comer sentada à mesa, Córdoba retruca apontando-lhe a distopia de tal anseio: não podem pagar para sentar-se em um estabelecimento. Apequenadas e excluídas, as personagens são figuras quase transparentes, que adquirem visibilidade social apenas e tão somente quando flagradas em delito e, então, suas formas obscenas ('fora da cena') são finalmente colocadas em evidência na medida em que se agitam na movimentação de suas transgressões e das consequentes perseguições sofridas e, assim, revestem-se de provisório – e inconveniente – fulgor.

**Figura 01:** Os planos que evidenciam/privilegiam as paisagens urbanas não incluem as personagens.



Fonte: *frames* do filme *Pizza, birra, faso*.

**Figura 02:** Os corpos das personagens exibem-se, recorrentemente, acomodados diretamente no solo, como se diminuídos/excluídos pela cidade gigantesca.



Fonte: frames do filme *Pizza, birra, faso*.

Desterritorializado, o jovem cordobês pretende realizar nova migração, agora em movimento transnacional: planeja embarcar para o Uruguai, acompanhado da namorada grávida. Suas possibilidades de futuro são interrompidas ao ser atingido por uma bala: disparado por um policial que estava em seu encalço, o projétil aniquila qualquer chance de a personagem seguir mar adentro partindo com a mulher amada e o filho que ela carrega no ventre. Não apenas uma menção ao próprio contexto de violência urbana, por intermédio da quebra da estrutura familiar que ali se instaura pela morte, é possível considerar o tiro uma alusão aos governos militares, responsáveis pelo esfacelamento de diversas famílias e pela crise da tríade pai-mãe-filho pós-ditaduras. Com a morte de Córdoba ao final da película, a jovem mulher, sem que possa divisar com clareza o que se passou, alijada (ou poupada?) da consciência da brutalidade que abrevia abrupta e prematuramente a vida do companheiro, embarca no navio com seu bebê na barriga, o qual nascerá órfão de pai em terras estrangeiras. Assegura-se à figura feminina, nesse momento, o lugar privilegiado de progenitora de possibilidades: longe dali, o futuro poderá vir à luz. O movimento de sua saída desolada é sublinhado pela movimentação de distanciamento da câmera que se afasta lentamente junto com o navio, focada no sítio que vai sendo deixado para trás. Imagem alegórica, a revelar a nostalgia antecipada da terra natal, na partida desamparada de uma noiva-viúva exilada e obrigada a largar seu amado (ou o que dele resta) a mercê de forças contrárias a suas vontades?



## 2.2 Fronteiras de *Leonera*

*Leonera* (2008), por seu turno, narra a história de Julia, jovem mulher condenada pela morte de um dos dois homens com que compartilhava a casa e a cama. Se a condenação é justa ou injusta, o filme não esclarece: grávida de um deles, após o incidente, a personagem sofre uma espécie de amnésia traumática, e não consegue recordar-se da noite do crime. Acusada e julgada culpada, na prisão é acomodada em uma ala de celas especiais, destinadas a detentas que têm filhos pequenos: no local, as mães podem permanecer com os filhos até que as crianças completem quatro anos de idade. O bebê de Julia é enquadrado, como prenuncia o título do filme, em 'leonerar'<sup>7</sup>: vive seus primeiros anos desenvolvendo-se entre as barreiras, grades e vidraças blindadas inerentes à arquitetura prisional (figura 03). Percebe-se, nas celas por onde mãe e filho restritamente "circulam", traços de decoração doméstica. Tentativa de ressignificar o ambiente do cárcere em ambiente doméstico? Aqui e ali, vislumbramos uma criança distraída por entre brinquedos e mamadeiras, objetos por vezes empunhados à moda de revólveres – figura comum no cotidiano dos infantes, na rotina pontuada por carcereiros e policiais.

---

<sup>7</sup> O termo "leonerar" alude a uma espécie de "lugar de passagem", designando as áreas em que nas prisões os detentos devem aguardar o início de seus julgamentos. "Leonera" é também a denominação dada a jaulas nas quais as leões são encarceradas, enquanto prenhes – o que remete à ala que na penitenciária feminina do filme é destinada a mães e respectivas crias.



**Figura 03:** O olhar do bebê Tomás é sempre mediado pelas barreiras de grades, vidraças e que tais.



Fonte: *frames* filme *Leonera*.

O pequeno Tomás já vem ao mundo na situação de encarcerado e tem a primeira infância modulada por fronteiras para ele fisicamente intransponíveis: sua mobilidade e a convivência com a mãe, modalizadas pelo sistema carcerário, são mediadas e limitadas pelo governo. A avó materna reivindica, em dado momento, a guarda do neto: fora do presídio, entretanto, notamos que os enquadramentos fílmicos seguem reiterando a figura da criança imersa em uma experiência ainda limitada (aludida por imagens do menino postado atrás das grades típicas da arquitetura da segurança, que na tentativa de proteção determinam uma ordem opressiva) que o mantém apartado, então, não apenas do mundo exterior, mas também de seu único ponto de referência efetivamente acolhedor: a presença da mãe (figura 04). A avó, na tentativa de salvaguardar, retirando do cativo a criança forçada ao constrangimento por conta de supostos erros da mãe, acaba se transformando em mais uma barreira a ser transposta pelo neto e pela filha.



**Figura 04:** Fora do sistema prisional, após o convívio abortado com a mãe, o olhar de Tomás continua mediado por janelas e grades.



Fonte: frames do filme *Leonera*.

Se Tomás tem sua visão de mundo sempre mediada e estratificada por grades e janelas, Julia, em busca de estabelecer e consolidar laços de afetos com o filho, tem estímulo e forças suficientes para atravessar todas as fronteiras que lhe são impostas: umbrais e fechaduras, barras, paredes e muros, formalidades e carências de documentos e endosso oficiais são transpostos e superados. Rompe com as fronteiras da paisagem opressiva e anestésica para criar espaços estésicos tomados e preenchidos por subversiva coreografia de movimentos físicos e afetivos. A certa altura do filme, quando devido às imposições de clausuras inerentes à condição de detenta, vê-se “castrada”, privada da convivência com o menino, obrigado a passar a viver sob a guarda da avó, a jovem obtém autorização para visitá-lo. No plano-sequência em que a protagonista é solenemente conduzida por carcereiras ao longo do extenso corredor que se estende entre sua cela e a saída do cárcere, temos a oportunidade de acompanhar uma filmagem de travessia: inúmeras portas vão sendo, uma a uma, destrancadas, abertas e transpostas por Julia. Cabeça erguida, diligentemente, a jovem desliza rumo ao exterior do edifício e ganha o mundo. Uma antecipação, talvez, do que estaria por vir – um mundo de portais descerrados e de possíveis pertenças além-fronteiras.

Chegando à casa da mãe, aproveitando-se de um momento de distração de sua ‘vigia’, consegue trancafiá-la na cozinha. Nessa ação de



aprisionar seu algoz, a personagem inverte, subversivamente, os papéis encenados. E a figura da porta, amplificada e ressemantizada, surge na narrativa revestida de uma potência ambígua, significativa: na sequência em que a jovem empreende a fuga, já 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 encarceramento).

Adiante em *Leonera*, a última travessia enfrentada por Julia terá lugar na fronteira entre a Argentina e o Paraguai (figura 05), evocando as fugas e os movimentos migratórios tão comuns em sociedades que enfrentam crises e padecem violências exercidas por governos repressivos. Nos últimos planos, quando avistamos Julia e Tomás a caminho, de mãos dadas, não há portas: uma estrada de chão batido, ladeada de vegetação, estende-se-lhes à frente e desaparece em curva. Encerram-se, ali, as barreiras físicas. Também não se verifica, na tomada, o movimento de uma câmera que, com suas lentes vigilantes, presta-se a acompanhar de perto os passos de mãe e filho – há, isso sim, o destaque de um movimento que de ambos se vai afastando, distanciando mais e mais. Extingue-se, finalmente, a violência do controle opressor mediado por isolamentos arquitetônicos e olhares panópticos, típicos dos quadriculamentos (FOUCAULT, 2014).

**Figura 05:** Após a superação das barreiras físicas, Julia e Tomás recuperam 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).



Fonte: frames do filme *Leonera*.



Desenvoltos, postos em evidente liberdade no espaço – físico e cinematográfico – os corpos das personagens soltas seguem a caminhada, aludem a possibilidades de encontros, de sociabilidades, novas formas de apropriação, de habitar – extingue-se a clausura física e a castração de interação afetiva, apropriando-se de um lugar possivelmente estético e estésico – podendo os quadriculamentos limítrofes serem convertidos em fronteiras culturais passíveis de trocas e compartilhamentos. Topicalizações inusitadas. Na busca da preservação de certas facetas e enlaçamentos atinentes aos agrupamentos familiares, ainda que realocados, reconfigurados e modificados pelos afetos, as personagens e as imagens de Trapero, assim como as de Caetano e Stagnaro, sugerem a renovação da história: se muitas mães perderam seus filhos durante as repressões ditatoriais na Argentina<sup>8</sup>, o movimento migratório como elo de movimento afetivo contesta a condição de sujeição e submissão inerente à ordem classificatória de uma instituição familiar a que “a sociedade e o estado modernos estão prontos para castigar suas posições desviantes, condenar suas rebeldias e punir seus erros” (AMADO; DOMÍNGUEZ, 2004, p. 27, tradução nossa).

Em *Leonera*, assim como em *Pizza, birra, faso*, a figura da mãe liberta o filho de tradições opressivas, das grades visíveis e invisíveis que tentam enquadrá-los. Não se trata, ali, de se desprezar as próprias origens e nem de fugir a lutas em curso na terra natal, mas de se construir possibilidades de futuro, preservando a integridade física e emocional de cada um para que então se torne exequível a preservação/reconstrução da memória coletiva.

---

<sup>8</sup> O foco na separação e no resgate do convívio entre mãe e filho sugere uma aproximação com as *Madres da Plaza de Mayo*, mulheres que desde a última ditadura na Argentina, encerrada em 1983, se reúnem em protesto e manutenção da memória dos filhos e netos desaparecidos. Alguns encontros acontecem e agrupamentos famílias argentinos são, de certa maneira, algo recuperados e constroem um paralelismo possível entre a emancipação dos desaparecidos sob o domínio ditatorial (graças ao empenho de mães e avós) e aquela vislumbrada para as crianças dos dois filmes, *Pizza, Birra, Faso* e *Leonera* (graças ao empenho materno).



### 3 Considerações fronteiriças

A construção conceitual da noção de fronteira pode não se efetivar, necessariamente, apenas a partir de ideários obscuros que privilegiem a contenção e o encerramento, o intransponível e o insuperável. Fronteiras podem configurar-se como entradas inaugurais para novas experiências topológicas, físicas, afetivas, para desenlaces/enlaces inusitados. Olhamos para os filmes *Pizza, birra, faso* e *Leonera* buscando refletir sobre percursos que levam a saídas fronteiriças construídas ou encontradas por protagonistas e personagens expostas a quadriculamentos opressores, forçadamente colocadas à margem da sociedade, discriminadas por serem vítimas e/ou produtoras de violências que geram perversões, distopias, exclusões.

Em *Leonera*, a recusa e fuga ao quadriculamento e ao destino ditados pelo Estado têm como motivação principal o desejo pelo resgate do convívio familiar entre mãe e filho. Ao receber permissão para ausentar-se provisoriamente do presídio para visitar o filho pequeno que passara a viver com a avó, Julia cria escapatórias sinalizadas pelas reiteradas travessias, por entre portas e que tais, que culminam com a transposição da fronteira entre Argentina e Paraguai. Efetiva-se, assim, para a mulher e para a criança, o movimento migratório transnacional como um desfecho propulsor que possibilita prenúncios de futuro. A superação de fronteiras – pessoais, sociais – que ao insistir em quadricular e moldar transcendem os próprios limites e transmudam-se em fronteiras espaciais, políticas, e culturais, liga-se aos movimentos de continuidade e de partilhas, que permitem ultrapassar a territorialidade em prol da “superação de um tempo, na possibilidade de ser um outro, um terceiro” (PESAVENTO, 2002, p. 37). A nova identidade (adulterada/falseada) que Julia apresenta como documento no momento da migração funciona como alvissareira alusão a



sua recém-conquistada maneira de ser, de se dar a ver, de tentar escapar – mesmo que momentânea, provisoriamente – à tirania e à opressão.

Em *Pizza, birra, faso*, a jovem grávida sofre violências domésticas infligidas pelo pai com quem compartilha o ambiente da casa – as agressões são manifestas por marcas em seu corpo, que provocam questionamentos indignados da parte de Córdoba. Após ter o namorado, com quem planejava fugir, paralisado por uma bala de revólver, a jovem não realiza movimento regressivo de retorno aos abusos paternos: segue solitária – carregando consigo apenas o dinheiro do roubo executado pelo companheiro ferido e mais o filho no ventre: tentará uma nova vida no Uruguai. Na figura de Córdoba – que não consegue ultrapassar a fronteira imposta pela instituição do Estado, formal e oficialmente autorizada a punir aqueles que desrespeitam, rompem as regras de convivências prescritas/impostas pelos quadriculamentos disciplinares – temos o macho paralisado, desempoderado. Sandra, por outro lado, enquanto a fêmea que carrega no interior do corpo um ser em preparação, é possibilidade de futuro: garante, em seu movimento migratório a integridade do filho que está a caminho, a preservação de uma geração nova, passível de passos inusitados em veredas outras, estrangeiras. Na travessia da fronteira que se estende entre a Argentina e o Uruguai, de um lado o homem, o pai impedido; de outro, a mulher, a mãe fortalecida. Um fica, a outra segue. Depois, mais além o filho. A figura de um 'terceiro'. O 'outro'. Por analogia seria, "este mais além", em termos de fronteira cultural, um *plus*, "um novo que se insinua" (PESAVENTO, 2002, p. 37) na superação de uma vivência 'à margem de...', transcendendo limites territoriais: 'gerado aqui' e 'nascido ali'.

São as personagens femininas que conseguem criar escapatórias e atravessar as fronteiras físicas – tratando-se de uma superação territorial – e afetivas – por levarem consigo seus filhos, como a esperança de um amanhã mais promissor: o elo entre o que foi e o que será. A figura materna carrega adiante a possibilidade do renascimento, a semente plantada nas



terras 'daqui' que florescerá nas terras 'de lá'. O exercício tentativo de tomar a noção de fronteiras culturais ampara-se na "possibilidade, sempre presente no conceito, de pensar um novo, de pensar além, estabelecer um pensamento 'sem fronteiras'" (PESAVENTO, 2002, p. 38). Assim como as mães, as crianças serão expostas a novas comunidades imaginadas, a novas relações com o nacional e o nacionalismo, a possibilidades inusitadas de pertencimento aqui e ali. Um dia, talvez, possam ir e vir com a liberdade que as apropriações estéticas e estésicas pressupõem, inscrevendo-se no plano simbólico, além das marcações geográficas/territoriais. Tais apropriações alicerçam imaginários identitários de pertença nas fronteiras culturais – as quais podem, mais que delimitar, promover vivências, sociabilidades, acesso a formas outras do pensar, a valores e significados inusitados atribuídos a coisas, gestos, comportamentos; o imaginário por meio do "ser coletivo" e da troca amplia-se e permite experiências que superam a marginalidade imposta pelos quadriculamentos do Estado. A fronteira como barreira se estabelece feito manutenção de uma paisagem anestésica já instalada no sistema de vigilância e controle (que marginaliza as personagens); a fronteira enquanto lugar de trânsito possibilita o enlace com o espaço estésico (fundado por personagens que, 'esperançosas', se negam a permanecer 'à margem de...'). Mesmo que ambientes anestésicos possam ser encontrados em ambos os lados, a travessia filmada por Caetano, Stagnaro e Trapero configura o espaço/tempo estésico, a forma como as personagens investem no mundo e em suas possibilidades, transcendendo limites, proporcionando trânsitos e passagens.

As travessias que têm lugar nos filmes aqui em tela – *Pizza, birra, faso* e *Leonera* – configuram e sustentam, imagetivamente, a manutenção da memória afetiva de uma nação que se viu seriamente aviltada por políticas e fronteiras excludentes que reconhecidamente marginalizam minorias, mas que também perfazem, potencialmente, lugares de luta e resistência, compartilhamentos e construção de vínculos. Memória que se



preserva e consolida nas figuras de homens e mulheres que superam quadriculamentos territoriais e simbólicos em prol da benquerença e da estima, de crianças preservadas de violências, de movimentações que não se restringem meramente à tessitura e ao cuidado de vidas que acontecem do 'lado de cá' ou do 'lado de lá', mas que se ocupam, solidariamente, ao fim e ao cabo, dos lados todos. Travessias que permitem a ida e o retorno, que admitem a dinâmica do vai e vem assegurado por fronteiras culturais delineadas na perspectiva do "ir além", alicerçadas sempre pela labilidade do transitar não só por entre lugares, mas por entre os meandros de situações e de épocas, "em um jogo permanente de interpenetração e conexões variadas" (PESAVENTO, 2002, p. 36). Em um mundo em que cotidianamente se procura superar as molduras opressivas, explícitas ou nem tanto, almeja-se a partilha social, o compartilhamento afetivo daquilo que já se tem (e se busca preservar) e daquilo que se deseja alcançar; almeja-se, fundamentalmente, o transitar por entre fronteiras – de qualquer natureza – que se enlacem. Para a compreensão e mobilização do outro, parece-nos, há que serem encorajadas sintonias diversas e deslocamentos múltiplos, tudo articulado em prol de um objetivo conjunto: a construção e o aprimoramento de organizações sociais que promovam, mais e cada vez mais, a integração, a pluralidade, as experiências coletivas, a desenvoltura harmônica na apropriação dos espaços do habitar. Veremos assim, talvez, florescerem os resultados promissores de sensibilidades que se interpenetram irrigando e transformando, transgressivamente, o solo estéril das paisagens anestésicas em campo fértil, em espaços estésicos de liberdade e criação.

## Referências

AMADO, Ana. **La imagen justa:** cine argentino y política (1980-2007). Buenos Aires: Colihue, 2009.



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.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

BOLIVIA. Direção: Adrián Caetano. Argentina. 2001. DVD. (76 min.).

CRÓNICA DE UNA FUGA. Direção: Adrián Caetano. Argentina: 20th Century Fox de Argentina, INCAA, K&S Films. 2006. DVD. (87 min.).

EL BONAERENSE. Direção: Pablo Trapero. Argentina; Chile; França; Holanda: Matanza Cine. 2002. DVD. (105 min.).

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**, v. 12, n. 23, p. 221-241, 22 jun. 2018.

FONT, Domènec. **Paisajes de la modernidade**. Cine europeo, 1960-1980. Barcelona: Paidós, 2002.

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

GALLOTTA, Nahuel. Entrevista Bruno Stagnaro: “Los grandes delincuentes no viven en las villas”. **Clarín**, Buenos Aires, 05 nov. 2017.

JAMESON, Fredric. “Clase y alegoría en la cultura de masas contemporánea: ‘Tarde de perros’ como filme político”. In: JAMESON, Fredric. **Signaturas de lo visible**. Buenos Aires: Prometeo, 2012. p. 79-106.

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

LEENHARDT, Jacques. Fronteiras, fronteiras culturais e globalização. Trad. Sandra Jatahy Pesavento. In MARTINS, Maria Helena (org.). **Fronteiras culturais**: Brasil, Uruguai, Argentina. São Paulo: Ateliê editorial, 2002, p. 27-34.



LLAHÍ, Marcos Adrián Pérez. "Clase y relieve urbano en el cine argentino moderno". In: IRIBARREN, María (org.). **La imagen argentina: episodios cinematográficos de la historia nacional**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación CICCUS, 2017. p. 71-104.

MAFFESOLI, Michel. Michel Maffesoli: o imaginário é uma realidade. **Revista Famecos**, v. 8, n. 15, p. 74-82, 2001.

MUNDO GRÚA. Direção: Pablo Trapero. Argentina: Lita Stantic. 1999. DVD. (90 min.).

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Além das fronteiras. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Fronteiras culturais: Brasil - Uruguai - Argentina**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 35-39.

PIZZA, BIRRA, FASO. Direção: Adrián Caetano; Bruno Stagnaro. Argentina: INCAA; Palo y a la Bolsa Cine; Hubert Bals Fund. 1998. DVD. (92 min.).

REY MUERTO: Histórias breves I. Direção: Lucrecia Martel. Argentina: INCAA. 1995. (12 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6EyCEheYolc>. Acesso em: 28 de mar. 2019.

ROSSINI, Gabriel. "La polémica por los 70: Córdoba, laboratorio de lo que ocurrió en la dictadura". **El litoral**, Internet, 13 set. 2013. Disponível em: [http://www.ellitoral.com/index.php/id\\_um/92780-cordoba-laboratorio-de-lo-que-ocurrio-en-la-dictadura](http://www.ellitoral.com/index.php/id_um/92780-cordoba-laboratorio-de-lo-que-ocurrio-en-la-dictadura). Acesso em: 07 de jul. 2018.

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

VERARDI, Malena. "El Nuevo Cine Argentino: claves de lectura de una época". In: AMATRIAIN: Ignacio (org.). **Una década de nuevo cine Argentino (1995-2005): industria, crítica, formación, estéticas**. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad - CICCUS, 2009. p. 171-189.