

TELAS PARA “NUNCA MÁS”: APONTAMENTOS SOBRE O CINEMA ARGENTINO CONTEMPORÂNEO

SCREENS FOR “NUNCA MÁS”: NOTES ON CONTEMPORARY ARGENTINE CINEMA

Aline Vaz

Universidade Tuiuti do Paraná

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

Sandra Fischer

Universidade Tuiuti do Paraná

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7891-6420>

DOI: 10.9771/contemporanea.v23i1.67658

RESUMO:

Este estudo parte do cinema argentino contemporâneo e suas rimas e ecos com o cinema nacional produzido no contexto neoliberal pós-ditadura, designado como Nuevo Cine Argentino (NCA) e contraposto à reconciliação amnésica proposta pelo governo de Carlos Menem. Enquanto o NCA é revitalizado pela redemocratização no país - trazendo inovações tecnoestéticas em confluência com a prenhe memória pós-ditatorial -, o cinema se movimenta, em 2023, diante do momento político marcado pela eleição de um presidente que minimiza os efeitos da ditadura: Javier Milei. Objetiva-se examinar aspectos de construção, efeitos de sentido e potência nos filmes *Argentina, 1985*, dirigido por Santiago Mitre, em 2022, e *Los delincuentes*, direção de Rodrigo Moreno, em 2023, ambos de grande circulação no período pré e pós-eleição de Milei. Nota-se uma vertente da cinematografia nacional que, ocupando-se do passado repressivo e flagrando no presente indícios de recrudescimento de sistemas autoritários, se posiciona contra a ditadura. Diante dos ataques perpetrados por políticas repressivas e pela negação da violência ditatorial, sintomaticamente o cinema reage, colocando em tela as mazelas antidemocráticas.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema argentino, memória ditatorial, “Nunca más”, *Argentina, 1985*, *Los delincuentes*.

ABSTRACT:

This study takes as its starting point contemporary Argentine cinema and its resonance with national cinema produced in the post-dictatorship neoliberal context, designated as Nuevo Cine Argentino (NCA), and set against the amnesiac reconciliation proposed by the Carlos Menem government. While the NCA was revitalized by the country's democratization—bringing techno-aesthetic innovations in confluence with the enduring post-dictatorship memory—the strand of national cinematography that repudiates totalitarian systems is reinforced in 2023, due to the election of a president who minimizes the effects of the dictatorship, Javier Milei. The research examines aspects of meaning and potential effects in the films *Argentina, 1985* (Santiago Mitre, 2022) and *Los delincuentes* (Rodrigo Moreno, 2023), both widely circulated before and after Milei's election. Symptomatically, when faced with attacks perpetrated by repressive policies and denials of dictatorial violence, Argentine cinema reacts by putting antidemocratic evils on display.

KEYWORDS: Argentine cinema, dictatorial memory, "Nunca más", *Argentina, 1985*, *Los delincuentes*.

INTRODUÇÃO

Na Argentina, a carência de articulações entre indústria, espaços pedagógicos e crítica especializada, de acordo com Fernando Birri (1964-2008), marcava de certa maneira a geração do cinema argentino de 1960. Este período contínuo e amplo, para Fernando Martín Peña (2003), compreenderia os anos de 1954 a 1976, destacando uma produção independente e militante, que surgira clandestina diante do recrudescimento da censura do golpe de 1966.

A geração dos anos 1960 é então constituída por cineastas que não estavam apoiados especificamente na formação sistemática, embora tivessem influências de escolas europeias e espaços de formação - como a Escuela Documental de Santa Fe, a Ley de Cinematografía e o Instituto Nacional de Cinematografía criado por meio do Decreto/Lei Nº 62/57¹, destinado à formação de cineastas. Após a ditadura militar instaurada no país em 1976, seria com a chegada da democracia, nos anos 1980, que, entre outras alterações, ocorreria maior investimento em especialização cinematográfica. A Fundación Universidad del Cine (FUC)² se apresenta em 1991, pela gestão privada do cineasta Manuel Antín, como figura central na promoção cinematográfica desde a redemocratização do país; instala-se como um lugar possível para estudantes refletirem, realizarem e distribuírem

seus filmes. Logo, o modo de conceber a produção fílmica em 1990 se altera, pois as escolas de cinema possibilitam, como ambientes que estimulam o conhecimento e o desenvolvimento de projetos, o “pensar” e o “produzir” cinematográfico.

Nos anos 1990, as mudanças se apresentam na estrutura produtiva e no formato de exibição: a implantação de salas multicines, por exemplo, ampliou o reinado do cinema hollywoodiano nas bilheterias do país. Como salienta o roteirista, diretor e jornalista Osvaldo Daicich (2015), foi também a época em que as matrículas em espaços de formação cinematográfica expandiram-se - a Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) se consolidou como uma importante escola de formação cinematográfica no país - e a Ley de Cine viria a fomentar a produção nacional. Em 1995, após a promulgação da lei, as estreias nacionais triplicaram em relação ao ano anterior; ainda neste ano, a coletânea de curtas-metragens *Historias breves* foi lançada por meio de concurso incentivado pelo fundo de promoção, premiando estudantes de cinema que, tempos depois, seriam nomes relevantes no âmbito do chamado Nuevo Cine Argentino (NCA), surgido na década de 1990.

Os modos de produção alicerçados pela formação pedagógica e o apoio estatal, segundo Daicich (2015), possibilitariam aos diretores desenvolver seus projetos em esferas nacionais e internacionais. O Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (Bafici), por exemplo, além de se estabelecer como lugar de encontro e discussão, instalou-se também como espaço de referência, validação e reconhecimento. A obtenção de prêmios importantes contribuiu para que cineastas ocupassem lugares privilegiados no campo cinematográfico local - resultando em projeção internacional. Em um primeiro momento, a instância dos festivais, como o Festival de Cine de Mar del Plata, simbolizaria intercâmbios e visibilidade, um sítio em que os realizadores tinham a oportunidade de assistir a *master classes* e de potencializar o *work in progress*; em seguida, tais eventos passariam a ser o ambiente de consagração desses cineastas.

Em síntese, os diretores do NCA buscam produzir seus filmes com o auxílio financeiro de empresas privadas, do país e do exterior, mas especialmente do Estado. É nesse cenário, entre o apoio estatal do Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Incaa), fundado na década de 1950 e principal responsável por fomentar produções cinematográficas argentinas, a coprodução local e internacional, a participação em festivais e o apoio da crítica especializada - contributiva para caracterizar e difundir o novo fenômeno que vinha se articulando -, que o cinema na Argentina, a partir de 1990, se estabelece.

Note-se uma tríade na organização do NCA: formação pedagógica, políticas públicas e práticas de interação. Com formação sistemática e histórias de vida que cada cineasta se empenha em evidenciar, diversas concepções de mundo vão se formando e se transformando na tela do cinema.

Assim, no que se refere ao cinema produzido na Argentina no período que tem início nos anos 1990 e se desdobra na primeira década de 2000, verificam-se recorrentes narrativas abordando dimensões sociais e geográficas surgidas nas fendas neoliberais de fim de século (Andermann, 2015) - fase pós-ditatorial que, para a pesquisadora Andrea Molfetta (2012, p. 179), é dominada por um clima de “apatia, depressão e decadência do pessoal ao nacional, em suma, falta de esperança”. Podemos considerar que o cinema ali se depara com certa rarefação - ou mesmo ausência - de respostas, motivada por crises sociais, o que incitaria produções artísticas/poéticas. Patricia Varas e Robert C. Dash (2007) entendem que, para sociedades e culturas pós-ditaduras, a palavra perdida é resultante do trauma histórico; somente o mundo da arte, por seu valor polissemântico de expressar múltiplas conotações e sentidos, teria condições de recuperar o significado do “golpe”. Nessa perspectiva, os autores demonstram que, graças à alegoria, o inominável, como resultado do “golpe”, passa a ser reconstruído não meramente como problema exterior ao sujeito, mas também como parte de uma dor psicológica, um trauma pessoal - rompendo com as fronteiras entre o público e o privado não pela reconstrução da realidade, mas pela ênfase no subjetivo e na descontinuidade.

A construção estética de uma sociedade argentina neoliberal pós-ditadura parte da tentativa de expressar e questionar a carência de ânimo que impregna as esferas sociais - do público ao privado. Em uma espécie de movimento de negação da “reconciliação amnésica”, manifestada pela considerada “moda do esquecimento”, proposta pelo presidente Carlos 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 igualamento amnésico do passado que interfere no presente, passível de acarretar, nas telas de um cinema que reapresenta os pactos que se estabelecem entre a sociedade e as políticas neoliberais, a presença de uma significativa inércia nos corpos ali enquadrados e quadriculados (Foucault, 2014)³.

Assim, entendemos que a produção fílmica do NCA perfaz uma trajetória assinalada por imagens-potência - em que miradas inusitadas apresentam, reflexivamente, a memória coletiva do que foi e projetam, talvez profeticamente, o prenúncio do que viria a ser

a Argentina e sua consequente cinematografia. Posicionamo-nos em consonância com a crítica de 1990 que elege identificar e definir os *nuevos* cineastas do período, em geral estudantes formandos da Universidad del Cine (FUC), imersos em uma *nueva* cotidianidade e nas então recentes leis de produção audiovisual, como integrantes - se não do - de um Nuevo Cine Argentino revitalizado pela redemocratização do país, agora livre da censura explícita e com investimentos da Ley de Cine, trazendo inovações técnicas e, consequentemente, a disseminação de críticos e revistas especializadas, assim como os novos espaços de formação cinematográfica; papel primordial desempenhado pela FUC (Torre; Zarlenga, 2009).

Considerando mobilizações advindas dos efeitos de sentido e experiências sensíveis que, nas estéticas adotadas por esse Nuevo Cine Argentino, emergem em imagens da memória pós-ditatorial, buscamos analisar como o cinema contemporâneo⁴ do país se movimenta frente ao momento político marcado pela eleição de um presidente que minimiza os efeitos da ditadura e promete, em sua campanha, fechar o Incaa. Logo, a pesquisa pretende olhar para como o Cine Argentino reage a um contexto em que Javier Milei, o candidato da coalizão “La Libertad Avanza”, torna-se o chefe da nação. Levando em conta que estamos lidando com um cinema nacional que sempre se posicionou contra a ditadura - tendo sido vencedor do Oscar de melhor filme em língua estrangeira com *La historia oficial* (1985) e *El secreto de sus ojos* (2010); e que, em 2023 (ano da eleição de Milei), concorreu na premiação com o filme de Santiago Mitre, *Argentina, 1985* (2022) -, posto que, ao passo que o país é atacado por políticas repressivas e de negação da violência ditatorial, são colocadas em tela as mazelas de políticas antidemocráticas, o panorama todo incita-nos a examinar os filmes argentinos que ganham grande circulação no período pré e pós-eleição de Milei - *Argentina, 1985* (2022) e *Los delincuentes* (2023)⁵.

CINEMA ARGENTINO: O CONTEXTO JAVIER MILEI

Desde que assumiu a presidência da Argentina, em 2023, após ter despontado como o principal nome da oposição nas eleições e alcançado a vitória derrotando o peronista Sergio Massa, Javier Milei vem tentando colocar em prática suas ideias radicais de reforma estatal, ancoradas em posicionamentos alardeados durante toda a campanha: o alvo prioritário é constituído por órgãos administrativos governamentais, empresas e universidades de natureza pública. Convicto de que o Estado argentino é um problema

a ser debelado, visando resolver a eterna crise econômica instalada no país, o novo mandatário intenta reduzir-lhe o papel e o tamanho.

No que diz respeito ao campo das produções cinematográficas e audiovisuais, o presidente manifestou intenção de cerrar as portas do Incaa, responsável pelo lançamento anual, em média, de mais de duzentos filmes argentinos (Lucena, 2023). Nesse contexto, cineastas defendem a democracia e endereçam um “Nunca más!” a Milei. “Cinema e democracia”, ressaltou-se, foi o tema da 38ª edição do Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata (organizado pelo Incaa e Ministério da Cultura e apoiado por outras entidades), evento cuja abertura foi palco de um manifesto: um vídeo em prol da arte do país, contendo cenas de diversos filmes argentinos, foi divulgado⁶; ao final da produção, destaca-se uma cena do longa-metragem *Argentina, 1985* (2022), na qual a personagem principal, interpretada pelo ator Ricardo Darín, profere a frase “*Nunca más*” referindo-se às atrocidades da ditadura.

O Incaa, já mencionamos, tem uma relevância fundamental em termos da produção cinematográfica e audiovisual da Argentina, cuja cadeia industrial é toda organizada pelo Instituto, até chegar às plateias: realiza o gerenciamento de distribuição e salas de exibição, promove e/ou contribui com a promoção de eventos e festivais, coordena centros de formação. Organismo vinculado ao Ministério da Cultura, entre suas fontes de recursos financeiros, a mais significativa delas tem origem no Fundo de Fomento Cinematográfico (FFC)⁷; em menor escala, aportes do Tesouro Nacional também têm lugar.

Na avaliação do gerente-geral do Incaa, Juan Laureano Landaburu, manifestada em conversa com a *Revista CartaCapital* (Lucena, 2023) na sede do Instituto, em Buenos Aires, está em curso um processo de “não reconhecimento do direito de inclusão de todos os setores sociais à cultura”. A partir de uma lógica que almeja tirar o direito das pessoas à cultura, à saúde e à educação, prossegue Landaburu, Milei estrutura um perigoso projeto de país, semelhante ao que buscou implantar no Brasil o ex-presidente Jair Bolsonaro: “não importa a inclusão, e só tem validade aquilo que tem eficácia mercadológica”. Salientando que o Incaa se autofinancia e não é deficitário, contrariamente ao que diz o atual governo, afirma que tal postura revela o desentendimento de que a expressão de uma nação tem raízes na produção cultural - o que implica sua cinematografia.

O cenário político e econômico nunca se constituiu em entrave para o cinema argentino, indústria e memória resiliente que se habituou a prosperar não obstante as crises

instaladas (fuga de capitais, confisco de poupanças [o *corralito*], ditadura, doutrinas neoliberais, pandemia, instabilidades as mais diversas). De acordo com o Incaa, mais de 35 milhões de ingressos para cinema foram vendidos no país em 2022. Dentro do quadro delineado, se analisada a partir de perspectivas estritamente comerciais e econômicas, a indústria audiovisual exerce significativa influência sobre a economia argentina. Segundo dados do Instituto, a fatia desse setor sobre o Produto Interno Bruto (PIB) da Argentina esteve na casa dos 6% nos últimos anos.

Ameaças não apenas ao lugar ocupado pelo Incaa, mas à própria sobrevivência do cinema argentino são particularmente preocupantes. O clima de apreensão, sabe-se - até porque amplamente explicitado na mídia especializada e não apenas nela -, é unânime entre funcionários do organismo, diretores, produtores, atores e toda a comunidade cinematográfica e audiovisual. Todavia, o cinema resiste, e este estudo questiona como os filmes tornam-se sintomáticos de seu contexto de produção⁸. Examinamos, portanto, como as obras *Argentina, 1985* (2022) e *Los delincuentes* (2023) produzem efeitos de sentido experienciados em consonância com a história do país, sendo as escolhas temáticas e estéticas ações e reações associadas às vivências sociais, políticas e econômicas da Argentina.

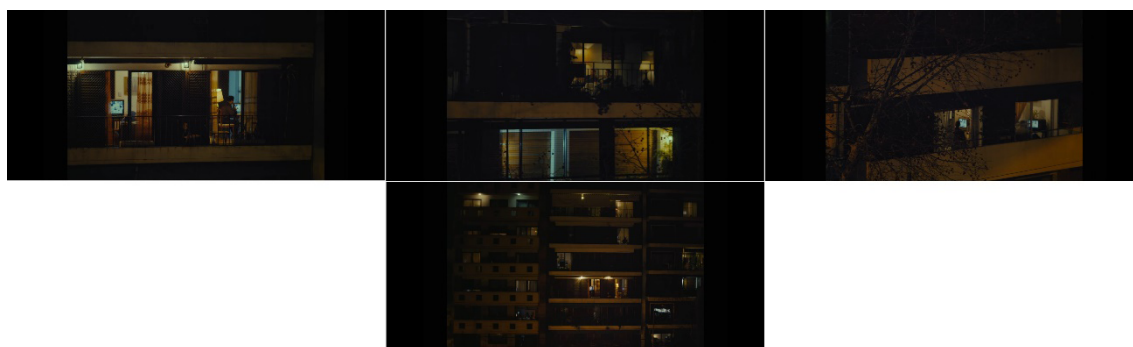
ARGENTINA, 1985 E LOS DELINCUENTES: PAISAGENS ANESTÉSICAS E ESPAÇOS ESTÉSICOS

Lançado em 2022, o filme *Argentina, 1985*, dirigido por Santiago Mitre, é uma produção original da Amazon Prime Video. Inspirado em fatos históricos da instauração do processo civil liderado pelos promotores Julio Strassera (Ricardo Darín), Luis Moreno Ocampo (Peter Lanzani) e uma equipe de jovens advogados, a obra coloca em tela um país em busca da redemocratização em 1985 ao processar, julgar e condenar pela primeira vez militares que estiveram no poder durante a ditadura militar na Argentina, entre os anos 1976 e 1983.

Apesar de a Argentina ter levado seus algozes à Justiça, no discurso contemporâneo manifesta-se uma tendência de minimizar os efeitos da ditadura, evidenciada inclusive no destaque obtido pela figura que viria a se tornar presidente do país: Javier Milei. O filme, lançado nesse período de fortalecimento de certa reconciliação amnésica, procura apresentar mais uma vez o julgamento dos culpados pela violenta repressão política instalada no país. Entretanto, ao dialogar não somente com o tempo passado, mas também com o presente, a obra coloca as personagens - que buscam reparação

histórica - encerradas em espaços diminutos, que permitem uma movimentação limitada, mobilizando experiências no espectador que remetem a sensações de controle e vigilância (Figura 1). Partimos do pressuposto, então, de que *Argentina, 1985* coloca em tela duas figuras que, paradoxalmente, caminham lado a lado durante a história recente da Argentina: a da democracia e a dos restos da ditadura. Se o Estado obtém, eventualmente, a condenação de seus tiranos, em certa medida também se mantém aprisionado a uma situação que, a julgar pelo teor de discursos de figuras públicas que hoje governam a nação, insiste em retornar.

Figura 1: O protagonista – de sua varanda – consegue ter acesso ao ambiente privado da casa de vizinhos.



Fonte: Frames do filme *Argentina, 1985* (2022).

Por sua vez, *Los delincuentes* (2023) foi lançado pela MUBI (plataforma global de streaming com curadoria, produtora e distribuidora de filmes). Com inspiração em *Apenas un delincuente*, filme policial argentino dirigido por Hugo Fregonese em 1949, a narrativa de Moreno nos leva a acompanhar a trajetória do funcionário de um banco em Buenos Aires, Morán (Daniel Elías), que prepara um plano para libertar-se da monotonia corporativa. Rouba dinheiro suficiente para sustentar a aposentadoria (o equivalente a soma de todos os seus salários), confessa o crime e cumpre pena, enquanto seu colega de trabalho Román (Esteban Bigliardi) guarda o dinheiro.

Morán, preso à rotina burocrática de funcionário de banco, ao ser condenado pelo roubo, submete-se ao aprisionamento convencional em uma casa de detenção para tornar possível a concretização do sonho de liberdade. As expressividades estéticas do filme colocam as personagens Morán e Román encerradas entre grades em espaços ordenados por barreiras em ambientes do cotidiano até a prisão literal a que Morán é submetido. Diferentemente de *Argentina, 1985*, que remete ao passado ditatorial, *Los delincuentes* alude à crise econômica de 2001⁹ (entre as diversas outras enfrentadas no país). Tendo em vista planos e enquadramentos que enclausuram as personagens, percebe-se aí uma

produção de sentido convergente com a obra de Mitre, na medida em que apresenta a narrativa cinematográfica como metáfora e metonímia de uma nação aprisionada em uma história que insiste em retornar à cena, motivada por crises econômicas que, até certo ponto, estimulam o retorno de governos autoritários que prometem libertar o país das agruras com discursos extremistas - como se deu em momentos ditatoriais e como promete hoje Milei ao eleger-se, assegurando o fechamento do Banco Central da Argentina, a dolarização da economia e a diminuição dos gastos com a cultura, com incisivo ataque à produção cinematográfica nacional.

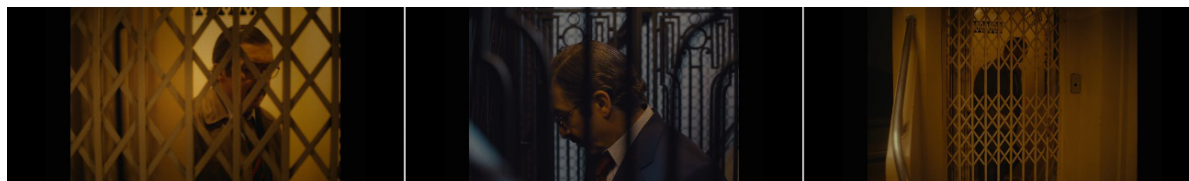
Dessa forma, nossa análise propõe que crises e iniquidades remanescentes de um passado recente e/ou vigentes no presente configuram-se, em restos e rastros, nas imagens dos filmes de Mitre e de Moreno, considerando que as personagens poderão instalar-se, nos termos da pesquisadora Aline Vaz (2021), na paisagem anestésica de ambientes delimitados pelo quadriculamento e comprimidos pela rarefação de apropriações físicas e afetivas e no espaço estésico de uma paisagem doméstica constituída pelo movimento relacional fluido e ondulante inerente às vicissitudes do conviver, que possibilita, na medida da conformação de suas características ambientais, a apropriação e a compreensão do ser e estar no mundo.

Considerando as interações das personagens em relação às topologias pessoais e sociais a que são expostas e/ou que lhes são impostas, busca-se apresentar e desenvolver reflexões acerca de experiências vivenciadas aquém e além da tela - observando-se encadeamentos que, em certa medida, criticam e sugerem proposições, estruturas e leituras de um mundo que, aparentemente sedentário e em declínio, se coloca em questão.

Os enquadramentos analisados têm o cuidado de desenhar as espacialidades à moda de quadriculamentos - que, em termos foucaultianos, organizam uma hierarquia de dominação. Observa-se que, na divisão dos cômodos, “o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (Foucault, 2014, p. 134). Em *Argentina, 1985* reiteram-se enquadramentos nos quais as personagens são apresentadas engaioladas em elevadores (Figura 2), emolduradas por portas (Figura 3) e corredores (Figura 4). Em *Los delincuentes*, as barreiras e as grades são configuradas em ambientes domésticos e profissionais, e até mesmo nos espaços exteriores a natureza apresenta árvores de modo a sugerir grades verticalizadas (Figuras 5 e 6). Quando Morán é exibido encarcerado no centro de detenção (Figura 7), a imagem já

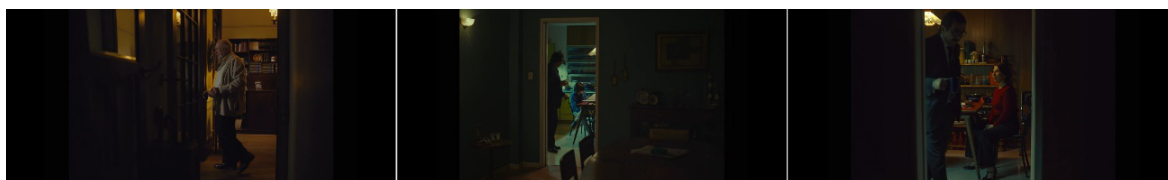
nos parece familiar: a personagem permanece situada em uma composição estética que ocupava desde o início da narrativa. Por meio desses ordenamentos estéticos/arquitetônicos, projeta-se uma docilidade dos corpos que responde a métodos de controle definidos pela engenharia de distribuição de espaços físicos - constitutivos das chamadas “disciplinas”, descritas por Michel Foucault como fórmulas de dominação que fabricam corpos submissos.

Figura 2: As personagens mostram-se engaioladas pela arquitetura dos elevadores.



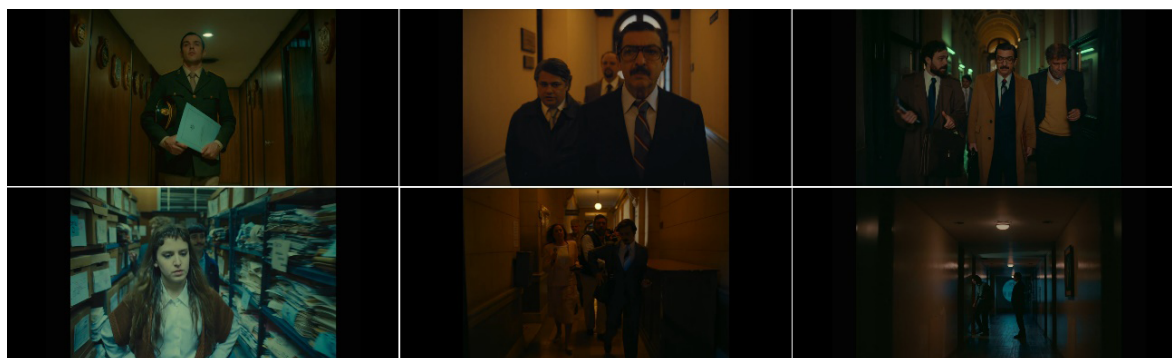
Fonte: Frames do filme *Argentina, 1985* (2022).

Figura 3: As personagens estão emolduradas por portas.

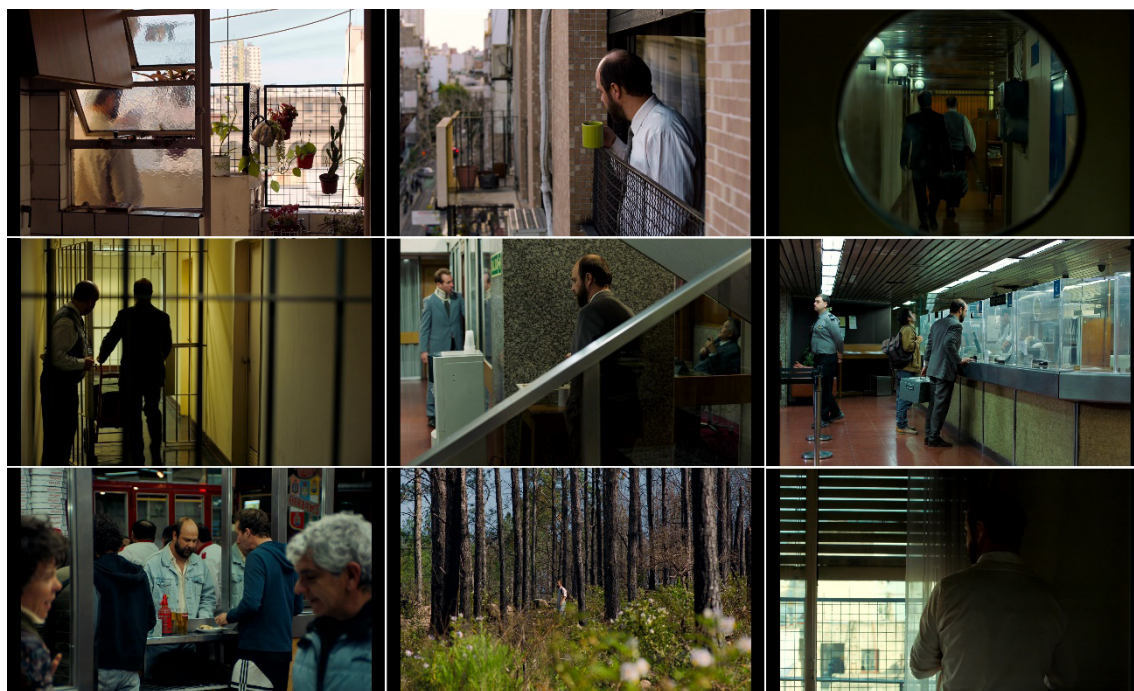


Fonte: Frames do filme *Argentina, 1985* (2022).

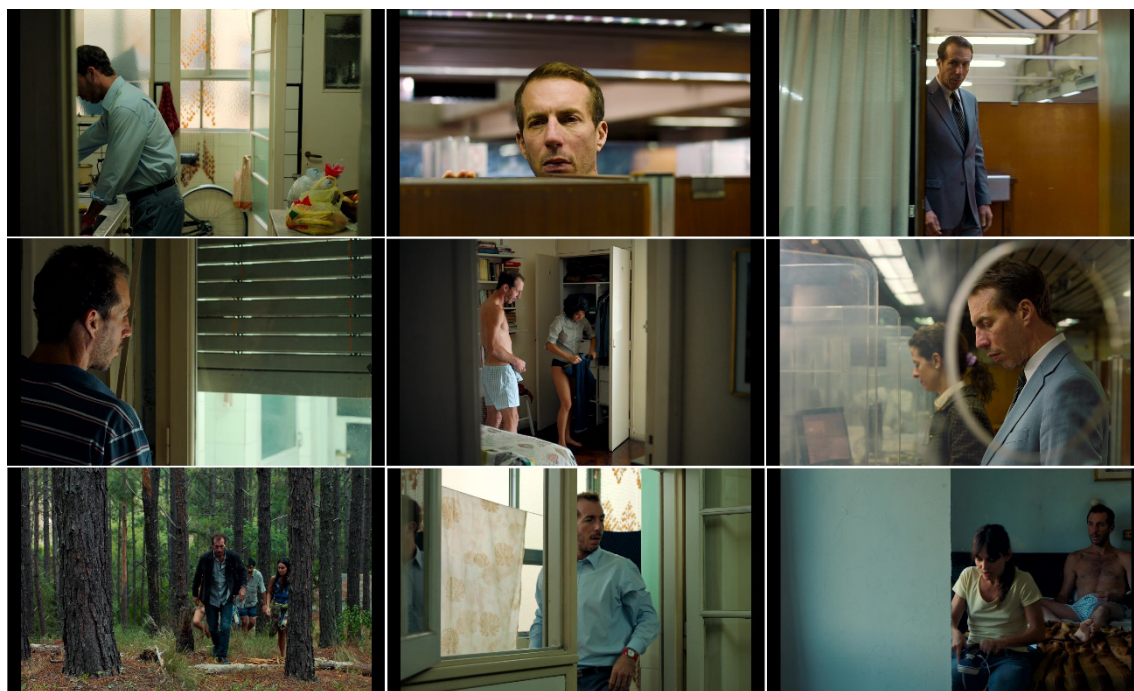
Figura 4: As personagens são exibidas encurraladas entre corredores.



Fonte: Frames do filme *Argentina, 1985* (2022).

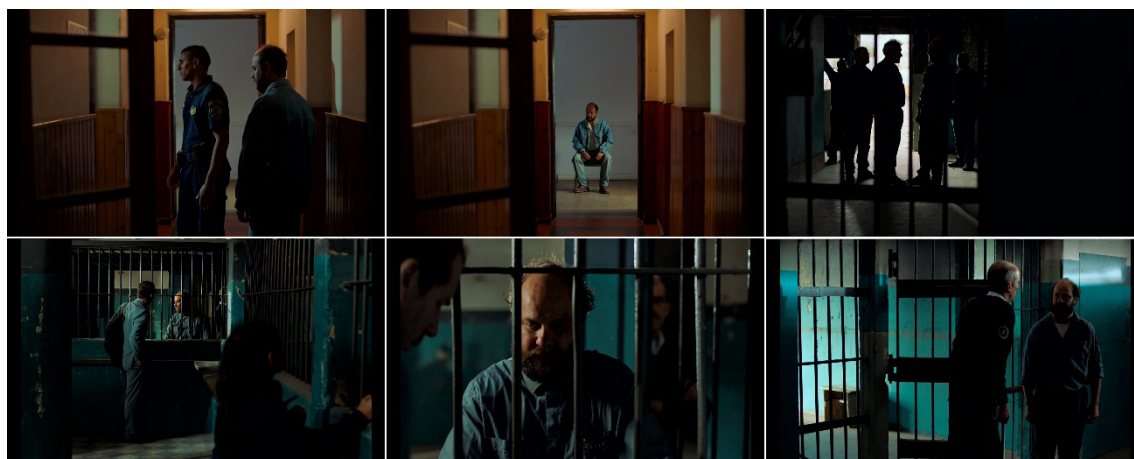
Figura 5: Morán entre barras e barreiras nos ambientes da casa e do trabalho.

Fonte: Frames do filme *Los delincuentes* (2022).

Figura 6: Román entre barras e barreiras nos ambientes da casa e do trabalho.

Fonte: Frames do filme *Los delincuentes* (2023).

Figura 7: Morán aprisionado no formato tradicional: o do espaço da casa de detenção.



Fonte: Frames do filme *Los delincuentes* (2023).

Para Foucault, controlar é disciplinar: exige “a cerca, a especificação de um local heterogêneo a todos os outros e fechado em si mesmo” (Foucault, 2014, p. 139). As estruturas dos colégios, dos quartéis, dos hospitais e das fábricas são exemplos dessa arquitetura do encarceramento. Os aparelhos disciplinares trabalham com o princípio da localização imediata, implicando o quadriculamento que instala “cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar, um indivíduo” e cuja lógica exige a evitação das “distribuições por grupos”, a decomposição das “implantações coletivas” e a análise das “pluralidades confusas, maciças ou fugidias” (Foucault, 2014, p. 140).

Isso se dá em prol da anulação dos efeitos das repartições indecisas: para que os indivíduos não venham a desaparecer (escapando ao controle vigente) e com o intuito de que não tenham oportunidade de criar aglomerações (potenciais motins?), é preciso controlar as presenças e as ausências, estimular as comunicações úteis e abortar os contatos ameaçadores e/ou perigosos.

As organizações disciplinares criam, preservam e tentam perpetuar, inteligente e eficientemente, seus próprios sistemas de vigilâncias. Como uma das primeiras operações disciplinares que Foucault (2014, p. 145) salienta, observa-se a constituição de “quadros vivos” dispostos a estratificar as multiplicidades como

técnica de poder e um processo de saber. Trata-se de organizar o múltiplo, de se obter um instrumento para percorrê-lo e dominá-lo; trata-se de lhe impor uma ‘ordem’: disciplinas, quadriculamentos e quadros vivos são sistemas que “organizando as ‘celas’, os ‘lugares’ e as ‘fileiras’ criam espaços complexos: ao mesmo tempo arquiteturais, funcionais e hierárquicos.

Nos filmes em análise, as personagens são enquadradas em imagens metonímicas e metafóricas - alusivas a períodos políticos em que têm lugar a apatia, a omissão, a paralisia e o encerramento dos corpos, formas e modos de convívios que se configuram como paisagens anestésicas; ou, por outro lado, a partir de imagens de fraturas e escapatórias¹⁰ desses enrijecimentos anestésicos, superam a automatização do cotidiano e os quadriculamentos opressores: apropriam-se, imagetivamente, da *mise-en-scène* como propulsora de experiências sensíveis e constituem-se como integrantes de espaços estésicos.

É a partir da tomada de consciência do “viver enjaulado” que se torna possível a superação dos quadriculamentos impostos, ressignificando sistemas, rompendo tácitas convenções que se alojam no bojo de políticas públicas e anulam cotidianos no âmbito dos ordenamentos ditos privados. Seja como for, tanto no filme de Santiago Mitre quanto no de Rodrigo Moreno percebe-se, por meio dos quadriculamentos, enquadramentos cinematográficos inscrevendo rastros de uma Argentina que convive com o neoliberalismo pós-ditatorial.

Logo, a imagem poderá figurar a paisagem anestésica delimitada pelo quadriculamento e comprimida pela rarefação de apropriações físicas e afetivas ou o espaço estésico constituído pelo movimento relacional fluido e ondulante inerente às vicissitudes do habitar compartilhado que possibilita, na medida da conformação de suas características ambientais, a apropriação e a compreensão do ser e estar no mundo, caracterizando o sentido da vida como gesto estético, o estilo semiótico como estilo sensível (Fontanille, 2014). Trata-se de um conteúdo tecido por valores e paixões, que persevera e constrói andamentos passionais, rompendo as barreiras institucionais.

Consideramos que conviver é superar, continuar junto “apesar de...”¹¹. Os convívios sociais são fenômenos de significação atrelados às interações estésicas. Diariamente, as paisagens anestésicas, em menor ou maior intensidade, podem ser superadas pelas brechas de convivências que permitem fraturar e escapar de formas entorpecidas. O espaço estésico se desenha buscando como e por que uma vida “ganha forma” no lugar físico-afetivo-social. É possível existir na paisagem anestésica, mas só se pode reexistir no espaço estésico, que revela o curso da vida em suas fases de sensibilização e perseverança (“apesar de...” é possível continuar como corpo ativo, assumindo e sustentando as relações cinestésicas e as disposições afetivas).

Argentina, 1985 e *Los delincuentes* abrigam, nas imagens dos enquadramentos domésticos, ecos de governos ditatoriais e neoliberais. As duas obras enfocadas permitem ao espectador experienciar, aquém e além da sala de projeção, facetas de realidades que, em certa medida, 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.

Há algo no cinema contemporâneo que já havíamos identificado no *Nuevo Cine Argentino* (Vaz, 2021), que procura questionar a reconciliação amnésica. Ao sugerir na tela do cinema efeitos de vestígios duradouros de um neoliberalismo pós-ditadura, lembrança e esquecimento se confrontam no discurso explícito e implícito. As imagens ficcionais adentram invasivamente o momento presente e são capazes “de dar à memória pelo menos a mesma força do esquecimento” (Sarlo, 2016, p. 41).

Assim, partimos do pressuposto de que todas as relações, por mais íntimas e sutis que se apresentem em seus cotidianos, serão determinadas por ordenamentos dos sistemas políticos: aqueles que estiveram vigentes, que vigoram no presente e pelas possibilidades que se articulam em vislumbres futuros. Se a semiótica se empenha em analisar crenças, sentimentos e atitudes que as diversas sociedades assumem por meio dos recursos expressivos dos quais se utilizam, há que analisar também as formas e os modos de vida que cada sociedade adota frente aos seus sistemas políticos e como esses estilos de vida (que são estilos políticos) determinam maneiras de estar e ser no mundo - optando por enrijecer a anestesia das barreiras físicas e simbólicas entre o privado e o público ou construindo estusias, ressignificando e reexistindo diante dos obstáculos que o estar e o ser no mundo nos impõem. É pelos efeitos de presença de um corpo atuante que as paisagens reexistem em espaços construídos na perseverança do agir com e agir contra. O curso da vida será sempre uma forma de estar e ser, seja sucumbido em paisagens anestésicas ou movendo-se em espaços estésicos. Transformar paisagens anestésicas em espaços estésicos é resistir - reexistir politicamente, de formas e modos outros essenciais ao afetivo-familiar-social.

Enfim, a breve análise que aqui trazemos tem o intuito de inspirar reflexões atinentes aos vestígios duradouros de sistemas políticos repressores - sorrateiros, sempre à espreita -, que aguardam recrudescimento em laços que se apertam “à margem de...”. Prontos para vigiar, controlar, punir: anestesiar. Atente-se também, entretanto, ao germinal que habita as escapatórias humanizadas, os sistemas de inclusão social que

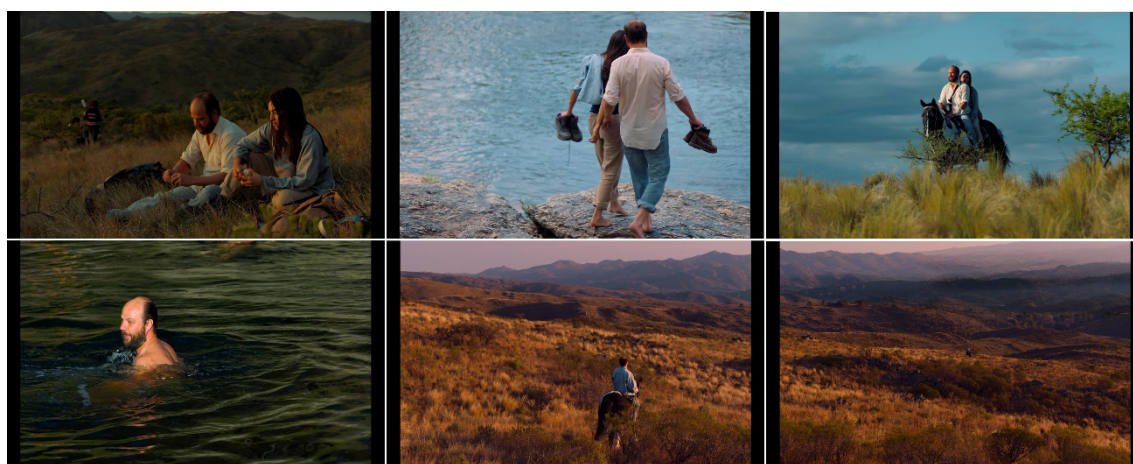
valorizam o “estar junto”, o espaço do povo para o povo. Eles facultam acolhidas, lares animados por possibilidades estéticas - cotidianos de sensibilização e enlaces que abraçam amorosamente. Tomadas a partir de ângulos inusitados, as políticas públicas e seus efeitos têm aptidões propícias para instalações anestésicas ou estéticas. Se neste estudo demonstramos composições cinematográficas que revelam personagens encerradas em enquadramentos “quadriculados”, propomos a continuidade da pesquisa observando como as escapatórias e as fraturas greimasianas (Greimas, 2002), aliadas a movimentações do fazer e do fazer com, permitem a superação de paisagens anestésicas em espaços estéticos - imaginativos e dinamizados. Em *Argentina, 1985*, os planos do julgamento são abertos e os militares são acomodados de forma enfileirada (Figura 8); em *Los delincuentes*, os planos abertos são vistos na natureza que perfaz o ambiente rural (Figuras 9 e 10), contrapondo-se ao cosmopolitismo da capital argentina. Amplitudes imagéticas que, transformando anestésias em estésias, sinalizam possibilidades de saídas sensíveis.

Figura 8: Planos do julgamento dos militares.

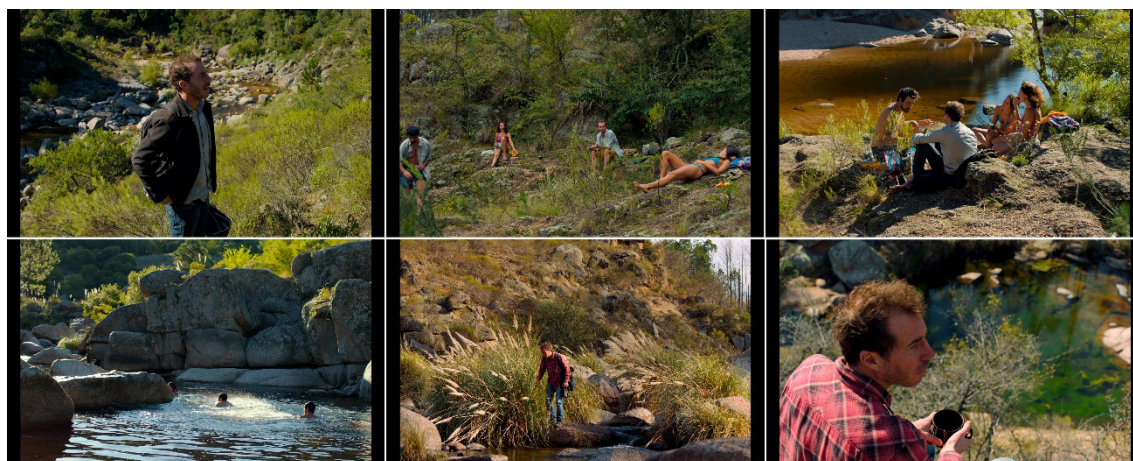


Fonte: Frames do filme *Argentina, 1985* (2022).

Figura 9: Morán inserido em paisagens de natureza.



Fonte: Frames do filme *Los delincuentes*.

Figura 10: Román inserido em paisagens de natureza.

Fonte: Frames do filme *Los delincuentes*.

CONCLUSÕES

Este artigo parte de um repertório sobre o *Nuevo Cine Argentino* e como esse período do cinema colocou em cena a redemocratização do país com investimentos da Ley de Cine, resultando em inovações tecnoestéticas emergentes de uma memória pós-ditatorial inserida em tempos de crises neoliberais. Partindo dessa premissa, buscamos analisar como o cinema contemporâneo na Argentina, em um processo de continuidade do período antecessor denominado NCA, tradicionalmente avesso aos regimes antidemocráticos, reage - temática e esteticamente -, em um momento político marcado pela eleição de um presidente que minimizou os efeitos da ditadura e alardeou intenções de embarreirar, por meio da extinção de instituições públicas eficientes e não-deficitárias, a produção de bens culturais (notadamente no que tange ao cinema nacional). Verificamos que, insuflados pelo passado de políticas repressivas e por um presente em que imperam tentativas negacionistas em relação às arbitrariedades cometidas, metonímica e metaforicamente, os filmes questionam os resultados da instauração de posturas totalitárias e acobertadoras. *Argentina, 1985* e *Los delincuentes* funcionam, sintomaticamente, como sinais de alerta a uma Argentina que se dispõe a endossar, eleitoralmente, uma figura associada a posicionamentos ideológicos característicos de uma extrema direita que, peculiarmente revigorada, se empodera no mundo contemporâneo.

Ao passo que, na nossa perspectiva analítica, empenhamo-nos em analisar “as crenças, os sentimentos e as atitudes que cada sociedade adota frente às suas linguagens” (Floch, 2001, p. 10), examinamos como as estratégias estéticas nos filmes selecionados produzem efeitos de sentido que convergem com fatos históricos do país. Obras cinematográficas

e afins podem, sabe-se, funcionar como documento da contemporaneidade, indefinindo as fronteiras entre os discursos temporais (passado e presente) que ali se cruzam. Mais do que discorrer sobre outrora - os anos ditatoriais em *Argentina, 1985* e sobre a crise econômica neoliberal em *Los delincuentes* -, as narrativas colocam em quadro uma experiência de presente vivido. Ao identificarmos a reiteração de cenas em que personagens surgem encurraladas em quadriculamentos foucaultianos e buscam construir escapatórias, percebemos uma enfática abordagem de rima histórica, espécie de efeito-espelho que possibilita produções de sentidos evocativas de uma vivência do passado que se atualiza na tela do cinema.

REFERÊNCIAS

- ANDERMANN, Jens. *Nuevo Cine Argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2015.
- BIRRI, Fernando. *La Escuela Documental de Santa Fe*. Rosario: Instituto Superior de Cines y Artes Audiovisuales de Santa Fe, 1964-2008.
- DAICICH, Osvaldo Manuel. *El Nuevo Cine Argentino 1995-2010: vinculación con la industria cinematográfica local e internacional y la sociocultural contemporánea*. Villa María: Edivim, 2015.
- FLOCH, Jean-Marie. *Alguns conceitos fundamentais em Semiótica Geral*. Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemiótica, 2001.
- FONTANILLE, Jacques. Quando a vida ganha forma. In: NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes Santos; ABRIATA, Vera Lúcia Ramires (Orgs.). *Formas de vida: rotina e acontecimento*. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2014. p. 55- 85.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002.
- LUCENA, André. As estratégias do cinema argentino para refrear as ameaças de Javier Milei. *CartaCapital*, 11 nov. 2023. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/mundo/as-estrategias-do-cinema-argentino-para-refrear-as-ameacas-de-javier-milei/>. Acesso em: 9 set. 2025.
- MOLFETTA, Andrea. Cinema argentino: a representação reativada (1990-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2012. p. 177-192.
- PEÑA, Fernando M. *Generación 60/90: cine argentino independiente*. Buenos Aires: Malba, 2003.
- SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

TORRE, María; ZARLENGA, Matías. Fabricando directores: una reflexión en torno a los espacios de formación cinematográfica en el surgimiento del nuevo cine argentino. *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. 103-119.

VARAS, Patricia; DASH, Robert C. (Re)imaginando la nación argentina: Lucrecia Martel y La ciénaga. *In*: RANGIL, Viviana (Org.). **El cine argentino de hoy:** entre el arte y la política. Buenos Aires: Biblos, 2007. p. 191-207.

VAZ, Aline. **Nuevo cine argentino e políticas neoliberais pós-ditaduras: paisagens anestésicas e espaços estéticos em Lucrecia Martel e Pablo Trapero.** 2021. 205 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Linguagens) - Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba.

FILMOGRAFIA

ARGENTINA, 1985. Direção: Santiago Mitre. Argentina; Estados Unidos; Reino Unido, 2022. 1 filme (140 min.).

EL SECRETO DE SUS OJOS. Direção: Juan José Campanella. Argentina. 2010. 1 filme (129 min.).

LA HISTORIA OFICIAL. Direção: Luis Puenzo. Argentina. 1985. 1 filme (112 min.).

LOS DELINCUENTES. Direção: Rodrigo Moreno. Argentina; Brasil; Chile; Luxemburgo, 2023. 1 filme (190 min.).

NOTAS

1. Ver mais em: <https://www.incaa.gob.ar/institucional/quienes-somos/historia/>. Acesso em: 9 set. 2025.
2. A Escola de Cine da Universidad de la Plata foi a primeira escola de cinema da Argentina, fundada em 1955.
3. Ao longo da análise, trataremos do conceito de quadriculamento desenvolvido por Michel Foucault.
4. Se os filmes contemporâneos já não integram um chamado NCA, eles integram um processo contínuo dessa cinematografia, preservando algumas de suas características e rompendo com outros padrões. Torna-se importante contextualizar e considerar os períodos antecessores do cinema do país, para que possamos, então, compreender as convergências que direcionaram a existência desse cinema produzido nos dias atuais, diante de contextos políticos que preservam as iniquidades de tempos idos.
5. Segundo dados do Incaa (https://fiscalizacion.incaa.gob.ar/index_estadisticas_peliculas.php), lançado em 29 de setembro de 2022, Argentina, 1985 foi o filme mais assistido do ano, com 1.160.067 espectadores e arrecadação de 660.213.711. Los delincuentes teve estreia nos cinemas argentinos em 26 de outubro de 2023, alcançando 16.392 espectadores e arrecadação de 19.113.031, ficando na 14ª posição do ranking de estreias de filmes nacionais do ano de 2023.
6. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fb6ApjUW8bk>. Acesso em 9 set. 2025.
7. Fundo criado sob a lei de 1994. A captação de recursos é garantida a partir de uma taxa de 10% cobrada sobre os ingressos de cinema na Argentina, tanto para exhibições de filmes nacionais quanto estrangeiros. Há também taxas incidentes sobre canais de televisão que reproduzem produções nacionais, sejam eles abertos ou fechados.

8. Nesta perspectiva, estratégias estéticas, escolhas temáticas e recursos narrativos – colocados em tela – articulam-se, interagem e acabam funcionando como uma espécie de febre, uma manifestação do organismo social que se encontra, em todo ou em parte, sob ameaça, adoecido ou mesmo em estado deletério. A febre, sabe-se, não é uma doença, mas uma reação: assim como determinadas produções artísticas que, operando reativamente de maneira explícita ou implícita, estabelecem-se como campo do sintoma e dão a ver, desvelam – criticamente – contextos políticos, sociais e econômicos que afetam e desestabilizam as dinâmicas sociais. Ou seja, os filmes, como sintomáticos, ganham inclusive efeitos premonitórios, reagindo às instabilidades sensíveis no momento de suas produções e convergindo com políticas públicas instauradas na época de seus lançamentos.
9. Em 2001, a desconfiança política no governo do então presidente Fernando de La Rúa provocou uma corrida bancária que gerou a queda brusca das reservas do Banco Central. Com isso, o governo decidiu criar o corralito, restringindo os saques bancários da população.
10. Em termos greimasianos (2002) as fraturas se efetivam por momentos de alumbramentos, que possibilitam experiências estéticas. Já as escapatórias apresentam uma possibilidade do estético e do estésico que, diferente da fratura, não é um efeito acidental, mas construído. É o esforço para uma construção do sensível e uma busca dinâmica pela desautomatização do cotidiano.
11. Vaz (2021, p. 24) toma a ideia de Fontanille (2014, p. 70) no que diz respeito à atitude de o sujeito “continuar o curso da vida apesar de X”, empregando a expressão ‘apesar de...’. “A pontuação funciona como abrigo de interrogações, exclamações, pontos e vírgulas (incertezas, perplexidades, pausas) de uma vida cujo curso não é interrompido. As reticências indicam a omissão de algo que não se quer ou não se pode revelar, uma suspensão ou hesitação, além da alusão a aberturas de possibilidades, que, no traçado dos três pontos, representariam caminhos a serem percorridos (ressalvadas as incertezas que se aninham entre as fendas do incógnito)”.

SOBRE OS AUTORES

ALINE VAZ é docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP). Doutora e mestra com estágio pós-doutoral pelo PPGCom/UTP. Líder do Grupo de Pesquisa TELAS: experiências estéticas e práticas pedagógicas (PPGCom/UTP). Membro da equipe Obitel UFPR (Rede Obitel Brasil – Rede Brasileira de Pesquisadores de Ficção Televisiva). E-mail: alinevaz900@gmail.com

SANDRA FISCHER é doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) com estágio pós-doutoral em Cinema pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ); docente PPGCom/UTP; vice-líder do Grupo de Pesquisa TELAS: experiências estéticas e práticas pedagógicas (PPGCom/UTP); membro da equipe Obitel UFPR. E-mail: sandrafischer@uol.com.br

Artigo recebido em: 08 de junho de 2025.

Artigo aceito em: 02 de setembro de 2025.