



RELICI

ESTOS COMUNISTAS MUERTOS DE HAMBRE!: O CAMPO DO SINTOMA EM ESPERANDO LA CARROZA, DE ALEJANDRO DORIA¹

*ESTOS COMUNISTAS MUERTOS DE HAMBRE!: THE SYMPTOM'S FIELD IN
WAITING FOR THE HEARSE, BY ALEJANDRO DORIA*

Lucas Soares de Souza²

RESUMO

O presente artigo consiste no compartilhamento da análise fílmica do longa-metragem *Esperando la carroza* (Argentina, 1985), dirigido por Alejandro Doria. A análise se propõe a evidenciar o humor como ferramenta de construção de críticas sociais, políticas e econômicas durante o período em que a Argentina sedimentava o processo de redemocratização, após a ditadura militar que assolou o país entre 1976 e 1983. A noção de campo do sintoma, delineada a partir do pensamento de Sandra Fischer e Aline Vaz (2022, 2023) considera o cinema como documento do contexto histórico e político no qual ele se insere cronotipicamente. Busca-se pensar como o riso suscitado no filme, em diálogo com as influências do gênero *grotesco criollo*, insere a obra cinematográfica no campo do sintoma, refletindo as fraturas sociais presentes no contexto histórico em que foi produzida.

Palavras-chave: campo do sintoma, *grotesco criollo*, cinema argentino, ditadura, humor.

ABSTRACT

This article addresses the film analysis of *Waiting for the hearse* (Argentina, 1985), directed by Alejandro Doria. The analysis aims to highlight humour as a tool for constructing social, political, and economic criticism during the process of redemocratization in Argentina, after the military dictatorship that ravaged the country between 1976 and 1983. The notion of the symptom's field, approached by Sandra Fischer and Aline Vaz (2022, 2023), considers cinema a document of the historical and

¹ Recebido em 22/04/2024. Aprovado em 30/04/2024. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.12646995

² Universidade Tuiuti do Paraná. lucassouza@edu.unirio.br



RELICI

political context in which it is chronotypically inserted. The aim of the article is to discuss how the laughter aroused in the film, in dialogue with the influences of the Creole grotesque genre, places the symptom's field of the cinematographic work, reflecting the social tensions observed in the historical context in which it was produced.

Keywords: symptom's field, Creole grotesque, Argentine cinema, dictatorship, humour.

INTRODUÇÃO

Os gêneros cômicos sofreram – não apenas no cinema mas também em outras linguagens artísticas como a literatura e o teatro, no decorrer da historiografia ocidental – uma evidente subestima. Uma das primeiras obras do cânone da filosofia ocidental dedicada a pensar o cômico perdeu-se quase completamente no decorrer dos séculos. Hoje, temos poucos e incompletos fragmentos do segundo volume da *Poética* (2015) de Aristóteles, no qual o pensador dedicou-se a discorrer acerca da dramaturgia clássica grega. Em oposição, o primeiro volume da obra, dedicado a pensar a tragédia grega sobreviveu em sua quase total completude aos leitores contemporâneos. O menosprezo pela comédia - dada a influência judaico-cristã que condenou o riso aos âmbitos malignos - ainda persiste na atualidade.

Em detrimento a isso, é imprescindível que se dê à comédia a atenção merecida, na medida em que o riso é um fenômeno de crítica e reelaboração de uma dada realidade social. Analisá-lo nos permite ampliar as perspectivas acerca do *status quo* político e relacional das sociedades.

Realizadas estas considerações iniciais, me proponho a pensar de que forma o filme *Esperando la carroza* (Dir. Alejandro Doria. Argentina, 1985) se apresenta enquanto uma obra de denúncia, crítica e transformação política e social no contexto da Argentina pós-ditadura.



RELICI

O longa, adaptado da dramaturgia homônima de Jacob Langsner, pode ser considerado uma obra que ecoa as tendências do subgênero *grotesco criollo* (*costumbrismo*). Sua trama é desenvolvida em torno de um melodrama familiar entre os filhos e noras de Mamá Cora, uma senhora de idade avançada que apresenta sinais de amnésia.

Tal amnésia é simbolicamente representativa de algo que reflete o campo do sintoma no filme. Ou seja, expõe a relação que a obra tece com seu contexto de produção, no âmbito político. Vaz (2021) indica que as elaborações sociais e políticas experimentadas pela Argentina no contexto neoliberal de redemocratização atuam diretamente no âmbito estético e artístico. A autora evidencia, em sua análise das obras realizadas neste período, o reflexo crítico e o questionamento de uma carência de ânimo que impregna as esferas sociais públicas e privadas. Essa anestesia se apresenta em justaposição ao espectro da reconciliação amnésica que pairava sob a Argentina pós-ditadura (SARLO, 2016). É possível ler os lapsos de memória de Mamá Cora como crítica humorística e denúncia cômica das tentativas deliberadas ou inconscientes de esquecimento e apagamento da memória ditatorial na Argentina.

O paralelismo entre os episódios de esquecimento da personagem e a elaboração da memória no contexto social e político da Argentina em redemocratização é reforçado ao colocarmos o filme em diálogo com outras obras cinematográficas argentinas das décadas de 1980 e 1990. Aguilar (2017) destaca a recorrência de personagens amnésicas no *Nuevo Cine Argentino* e Vaz (2021) analisa o esquecimento de personagens que surgem no cinema argentino na década de 2000 como metáfora política. Dentre os filmes abordados pela autora, citamos *La mujer sin cabeza* (Dir. Lucrecia Martel, Argentina 2008) e *Leonora* (Dir. Pablo Trapero, Argentina, 2008), que apresentam personagens vivenciando algum nível de amnésia traumática.



RELICI

As atitudes atrapalhadas da senhora, que mora na casa de seu filho mais pobre com sua esposa e filha recém-nascida, são um entrave ao bem-estar de Susana, uma de suas noras. Após ela implorar aos outros filhos e noras de Mamá Cora que levem a senhora para morar com algum deles, dá-se início a um enorme e cômico drama familiar.

O cinema argentino coloca em tela, de forma recorrente, a instituição família como metáfora e metonímia da ditadura argentina, expressando as relações de poder, submissão e violência que se delineiam nessa espécie de microcosmo político (AMADO; DOMÍNGUEZ, 2004). A situação da família de Mamá Cora piora quando, no meio da discussão, ela faz um passeio pela vizinhança e seus familiares não a encontram, dando-a por desaparecida. Assim como a memória, o desaparecimento, aqui, não é um elemento narrativo incólume, tendo em vista o número considerável de desaparecidos durante o regime.

Em meio à busca da família, ela é confundida com uma defunta imigrante e os familiares começam a preparar seu funeral. O filme retrata sutilmente uma série de questões políticas envolvendo o contexto político da Argentina na ditadura, tais como a desigualdade econômica, a xenofobia, a imoralidade dos governantes e os discursos de ódio que permeiam o imaginário da população. Segundo Arroyo (2014, 68), em obras como esta, “*el grotesco se reformula para ofrecer una crítica social y política de mayor consistencia y más ácida que nunca*”³. Um ponto relevante do contexto de produção do filme é o fato de sua estreia ter ocorrido apenas dois anos após o término oficial do regime ditatorial que assolou a Argentina entre 1976-1983. Ademais, o ano de lançamento do filme, 1985, coincidiu com o histórico julgamento que revelou os horrores da ditadura e condenou os torturadores. O comentário no âmbito deste

³ Em tradução livre: “o grotesco se reformula para oferecer uma crítica social e política de maior consistência e mais ácida que nunca”.



RELICI

ensaio terá por enfoque o filme enquanto campo do sintoma. Em outras palavras, pensaremos a forma como os personagens materializam, em suas atitudes e discursos, as críticas sociais do filme com relação à ditadura, à economia, à imigração e à xenofobia.

O GROTESCO CRIOLLO

Derivado do *costumbrismo* espanhol que se estabeleceu primordialmente no campo da dramaturgia hispânica no século XIX, o *grotesco criollo* é um movimento artístico latinoamericano fundamentado na perspectiva da arte como reflexo e expressão crítica da sociedade na qual se origina, seus costumes e tensões sociais. Arroyo (2014, p. 67) define o movimento como: “[...] *una escenificación de lo popular sobre las tablas al tiempo que denotan ese afán por comunicar su propia visión del fluir de los acontecimientos y de las emociones que plagan lo cotidiano en sus vidas.*”⁴ Segundo o autor, a tendência criolla do grotesco costumbrista se insere na América Latina através da influência da imigração italiana nos séculos XIX e XX e dos *sainetes* espanhóis, peças de caráter popular cujos arcos dramáticos se desenvolvem em torno do desdobramento de um único fato:

[...] la tendencia del género [grotesco criollo] es a estereotipar la realidad y a los integrantes de las clases sociales bajas obviando cualquier crítica para potenciar así al máximo la comicidad, hasta tal punto que llega a tornar lo cómico en caricatura. Sin embargo, el sainete criollo incorporará paulatinamente rasgos identitarios autóctonos de carácter popular. Un claro ejemplo es la aparición de nuevos “tipos” populares criollos que son el resultado de la adaptación de personajes “tipo” peninsulares. Ocurre lo mismo con los escenarios en los que se desarrolla la acción. (ARROYO, 2014, p. 71)⁵

⁴ Em tradução livre: “uma encenação do popular que denota o desejo por comunicar uma visão própria acerca do fluxo de eventos e emoções que assolam suas vidas diárias”.

⁵ Em uma tradução livre: “a tendência do gênero [grotesco criollo] é estereotipar a realidade e os membros das classes sociais mais baixas, maximizando a comédia por meio da crítica, a tal ponto que transforma o cômico em caricatura. No entanto, o sainete *criollo* incorporará gradualmente características identitárias de caráter popular. Um exemplo claro disso é o surgimento de novos “tipos”



RELICI

Esperando la carroza expressa sua influência do *grotesco criollo* na medida em que coloca em cena situações cotidianas de uma família, comunicando uma visão própria acerca do fluxo dos fatos históricos aos quais o filme faz referência. Através da apresentação de personagens e situações que caricaturam setores sociais e figuras públicas da Argentina durante a ditadura, o filme utiliza o humor como mecanismo de denúncia política elaboração dos afetos coletivos em vigor no período.

PERO ES UNA MISERIA DIGNA!

Os diálogos iniciais do filme em análise demonstram as dificuldades econômicas enfrentadas pelo núcleo familiar de Jorge, Susana, a filha do casal e Mamá Cora. Sérgio, irmão de Jorge e também filho de Mamá Cora, vive com a esposa Elvira e a filha Matilde na casa que pertence a Mamá Cora e onde a matriarca criou seus filhos. Em um momento posterior do filme, é revelado que todos os móveis da casa também pertencem a Mamá Cora. Apesar disso, Sérgio e Elvira procuram, a todo momento, se esquivar da responsabilidade de cuidar da senhora, ainda que por alguns meses, como implorou Susana.

A casa e sua simbologia são elementos notáveis para a construção dos efeitos de sentido no filme. A relação entre a instituição familiar e o Estado no cinema argentino, evidenciada por Amado e Domínguez (2004) se desdobra, neste ponto, em uma nova camada. À matriarca, apesar de dona de sua casa e dos móveis, é vedado o direito de habitar aquele espaço. Seus filhos a querem longe, cada um deles fazendo um esforço para que sua habitação seja transferida para outro local. Ela, antes de desaparecer, não era aceita ali. Há aqui uma associação alusiva aos governos ditatoriais que expulsam, exilam sujeitos de sua pátria, sua casa.

criollos populares que são o resultado da adaptação de personagens de "tipos" peninsulares. O mesmo ocorre com os cenários em que a ação se desenrola.



RELICI

Ainda que eles tenham uma condição financeira menos crítica que a de Jorge e Susana, Sérgio e Elvira também enfrentam dificuldades que, como sugere o diálogo entre eles (08min. 24s.) assolam o país de forma mais abrangente. Elvira telefona para a vizinha pedindo que ela não jogue fora a água do *ravioli* para que ela a reutilize para cozinhar o seus próprios *ravioli*.

Em contraste com os dois primeiros núcleos familiares apresentados pelo filme, Antônio e Nora são ricos e demonstram um desprezo ainda maior pela situação de Mamá Cora e dos irmãos mais pobres. Existe uma camada de humor crítico que se apresenta pela evidência do contraste econômico entre os personagens e a cínica indiferença que Nora e Antônio lidam com as dificuldades financeiras dos demais parentes. Nos primeiros minutos do filme (até 13min. 18s.), os diálogos entre as personagens se desenvolvem em torno de dificuldades financeiras. Após isso, vemos o entorno luxuoso de Antônio e Nora. As falas ostentatórias do casal, mas principalmente da esposa, demonstram uma alienação - deliberada? - com relação ao contexto familiar. Através desta perspectiva, podemos considerar o filme como um reflexo crítico de seu contexto, evidenciando e elaborando o campo do sintoma social.

Outro momento do filme que expressa a disparidade econômica - e parcialidade das políticas públicas - na Argentina é a fala de Susana sobre sua relação com Matilde. A esposa de Jorge, desesperada por resolver a situação da moradia de Mamá Cora, implora aos seus outros filhos que a levem para viver com eles. Ela é ignorada por todos, que se esquivam da responsabilidade de cuidar da mãe. Quando Nora chega à casa de Sérgio e Elvira, é bajulada e muito bem tratada por todos, principalmente por Matilde. A fala de Susana sugere que isso ocorre devido à riqueza de Susana:

[Sérgio] - Matilde, pegue esse *Vermouth* para sua tia. Susana, também quer?
[Susana] - Se sua tia vai tomar *Vermouth*, eu suponho que não tomarei nada.
[Nora] - Por que diz isso?



RELICI

[Susana] - Por que meu cunhado disse: “Pegue esse *Vermouth* para sua tia” e eu não sou tia... Sou pobre!⁶

Vaz (2021, pag.12), a respeito d’*A Casa tomada*, de Julio Cortázar, afirma:

Considerando a história política da Argentina e a biografia de Cortázar – seu autoexílio em Paris, por discordar do regime instaurado na Argentina – podemos tomar essa casa como campo do sintoma, metonímia e metáfora de um país latino infestado por governanças opressoras, que aos poucos vão ocupando os espaços que são do povo, excluindo-o e impondo, cada vez mais, uma vivência ‘à margem de...’. Há também uma crítica à parcela da população que, pelo apoio ou pelo ‘fingir não ver’, pela omissão ou pela paralisia diante do perigo iminente, simplesmente deixa que a arbitrariedade toda aconteça: gente que testemunha calada a nação ser tomada por regimes autoritários, políticas excludentes.

É possível correlacionar as considerações de Vaz acerca da obra de Cortázar à nossa análise de *Esperando la carroza*, na medida em que, no filme, também está presente a denúncia cômica da exclusão e omissão econômica que assolou a Argentina durante o período ditatorial.

A hipocrisia social denunciada pelo filme é sintetizada no seguinte diálogo:

[Antônio] - Hoje depois do lanche, a levarei para dar um passeio de carro. Tomar um pouco de ar a fará bem, pobrezinha.

[Susana] - O que faria bem para ela seria que vocês a levassem para viver com vocês.

Nora - Ah não, pobrezinha! Ela ficaria muito entediada lá. Nós nunca estamos em casa. Antônio fica na fábrica o dia inteiro e eu não passo um só dia sem visitar minha mãe.

[Antônio] - Além disso, para ser sincero, tenho pouca paciência com idosos.

[Nora] - Para ser sincera, se Antônio levasse Mamá Cora para viver conosco, minha mãe teria um terrível ataque de ciúmes... acho inclusive que isso a mataria. E sua casa, Sérgio?

[Elvira] - Aqui não há espaço. Isso já foi discutido com Susana. Aqui é impossível. Não há espaço!

[Jorge] - Antônio, semana passada foi aniversário de mamãe.

[Antônio] - Puts, esqueci! Podia ter me avisado, né? Agiu muito mal, Jorge. Ao final das contas, ela vive em sua casa e vocês tem mais obrigações com ela que nós.

[Susana] - Ah bom! Não apenas tem que morar em nossa casa, mas também somos obrigados a ter mais responsabilidades com ela?

[Antônio] - Imagino que Jorge dê tudo que ela precisa...

⁶ Tradução do diálogo que ocorre aos 17min. 09s do filme.



RELICI

45

[Susana, aos prantos] - E por que você acha isso? Sabe quanto seu irmão ganha por ano? Passei todo o inverno guardando dinheiro para comprar casacos, mas a velha teve um ataque do fígado e tudo se foi em médicos e remédios. E nenhum de vocês foi capaz de ligar para saber se estávamos precisando de algo. E tampouco é uma questão só de dinheiro, Nora. Estou cansada e quero viver um pouco a sós com meu marido e minha filha. Meu Deus, não tenho direito a um pouco de descanso?

[Nora, cinicamente] - Claro! Não há dúvidas. Mas também acho que pode ser uma enorme crueldade com esta senhora forçá-la a viver na casa de seu outro filho.

[Susana] - Ela se sentiria muito feliz se seus filhos brigassem para ter um pouco de sua companhia...

Figura 1



Montagem contendo quadros fílmicos de *Esperando la carroza* (Dir. Alejandro Doria, 1985). As imagens presentes na montagem correspondem respectivamente, da esquerda para direita, aos seguintes quadros fílmicos: 13min. 38s. e 25min. 28s

Os quadros da Figura 1 refletem a denúncia do filme à disparidade econômica na Argentina. O entorno luxuoso de Antônio em contraste com a miséria enfrentada por Emília, filha de Mamá Cora e irmã de Jorge, Sérgio e Antônio. Podemos considerar que cada personagem do filme encarna uma camada social da sociedade argentina. (ARROYO, 2014), tendência característica do *grotesco criollo*. Os núcleos familiares de Jorge e Emília representam os grupos sociais em maior vulnerabilidade social. Antônio e Nora representam os grupos mais abastados da sociedade (empresários e políticos neoliberais) que enriqueceram com o regime militar e demonstram um completo menosprezo para com os mais pobres. Sérgio, Elvira e Matilde podem ser relacionados à classe média alienada que, apesar de sofrerem com as dificuldades



RELICI

46

econômicas derivadas da ditadura, demonstram relativa aderência ao discurso ditatorial e neoliberal. Por sua vez, Mamá Cora, uma senhora senil cujos problemas sua família se mostra completamente incapaz de lidar, poderia ser lida como metáfora e metonímia da Argentina.

USTED TIENE DERECHO A VIVIR EN LIBERTAD

Notável aspecto de *Esperando la carroza* são as sutis referências feitas pelo filme ao regime ditatorial construídas ao redor de Antônio. Sua aparência e comportamento aproximam o personagem à figura de um policial, político ou militar. Trajando óculos escuros, com postura séria e misteriosa, ele protagoniza cenas e diálogos que evidenciam o tom crítico do filme à ditadura.

Figura 2



Quadro fílmico (41min. 31s) de *Esperando la carroza* (Dir. Alejandro Doria, 1985)

Enquanto ilustração da semelhança do personagem com figuras públicas da época, destacamos a aproximação da composição imagética de Antônio com o ditador



RELICI

47

Jorge Rafael Videla, que juntamente com Emílio Massera e Orlando Agostí, formaram a junta militar que derrubou o governo e concretizou o golpe em 1976. A semelhança pode ser observada na comparação entre o plano fílmico presente na Figura 2 e a emblemática fotografia do juramento de Videla, ilustrada pela Figura 3.

Figura 3



Fotografia do discurso e juramento de Jorge Rafael Videla em 29 de março de 1976. Autor desconhecido. Domínio público. Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jorge_Rafael_Videla_Oath.PNG?uselang=pt#Licenciamento.

Acesso em: 02 de fevereiro de 2024.

Quando questionado por Sérgio sobre a origem de sua riqueza, Antônio é interrompido em sua resposta por Matilde, cuja personalidade sincera e espontânea é responsável por escancarar os vícios e defeitos de caráter dos demais membros da família. A sobrinha diz que o tio enriqueceu trabalhando com “gente da pesada”⁷. Após o episódio, trava-se uma discussão entre Antônio e Nora, no banheiro, na qual os cônjuges reclamam das respectivas famílias um do outro. Nora diz que, pelo menos,

⁷ Tradução livre.



RELICI

a família dela não pergunta sobre o trabalho de Antônio porque sabem que nesse assunto não devem tocar. Temos aqui outro ponto de contato com a reconciliação amnésica analisada por Sarlo (2016): há algo que não pode ser mencionado e lembrado.

Uma das mais emblemáticas cenas de referência à ditadura ocorre após Antônio, acompanhado por Sérgio, visitar a vizinhança de Matilde, sua paupérrima irmã, em busca de Mamá Cora. Antônio adentra a casa da irmã e quando retorna ao carro, lamenta com o genro sobre a situação miserável de Matilde, enquanto come uma empanada. O diálogo sugere que ele encontrou a empanada dentro da casa, pois o irmão diz, em tom de falso pesar, que eles tinham apenas três empanadas para comer. Encerrado o diálogo, dá-se um *close* no vidro dianteiro do carro, onde há um adesivo da bandeira argentina com a frase “*Usted tiene derecho a vivir en libertad*”⁸ (Figura 2). Nesse caso, três elementos são fundamentais para a construção dos efeitos de sentido na cena e a referência ao regime ditatorial e neoliberal: o diálogo, o posicionamento da câmera e a presença irônica da frase no adesivo. O vidro dianteiro do carro está posicionado entre a câmera e o personagem, denotando o sentido de vigilância presente no regime. O diálogo, por sua vez, salienta o caráter de negligência governamental com as camadas que mais sofrem com as problemáticas econômicas do país no período. A frase no adesivo, voltado para o lado externo do carro, denuncia ironicamente a dicotomia entre um discurso defensor do neoliberalismo econômico e a perseguição do regime aos críticos e opositores.

Outro momento em que, para além dos diálogos, o filme faz alusão imagética ao regime ditatorial é quando a câmera testemunha por detrás das grades o diálogo entre Antônio e seu amigo policial. O quadro fílmico referente ao plano em questão pode ser observado na Figura 4. Novamente, o posicionamento da câmera é medular

⁸ Em tradução livre: “Você tem direito de viver em liberdade”.



RELICI

49

para a construção dos efeitos de sentido da cena, na medida em que o encarceramento, a perseguição aos opositores e a tortura foram práticas recorrentes na ditadura argentina.

Acompanhado do irmão Sérgio, ele vai até à delegacia pedir que seus amigos policiais o ajudem a encontrar sua mãe:

[Antônio] - Como vai, Peralta?

[Peralta] - Não está vendo? [O policial com a mão na bochecha demonstra dor de dente.]

[Antônio] - A broca [dentária] não é para tortura, Peralta... É para sua saúde.⁹

Figura 4



Quadro fílmico (45min. 35s) de *Esperando la carroza* (Dir. Alejandro Doria, 1985)

O diálogo (56min. 17s.) entre Elvira, Nora e Matilde evidencia a crítica do filme ao papel da hipocrisia religiosa no funcionamento e na manutenção do regime ditatorial, tanto no sentido da participação direta de alguns setores das instituições

⁹ Tradução livre do diálogo que ocorre aos 45min. 08s.



RELICI

católicas no regime quanto no discurso da classe média cristã (representada por Elvira) apoiadora do regime e reprodutora de discursos de cunho fascista:

[Elvira] - É como digo... O que somos? Por acaso somos negros para agir com tamanha selvageria? Ou judeus que não tem sequer fé na religião? Aquela mulher não merece o perdão de Deus. Espero que seja a velha que tenha sido encontrada embaixo daquele trem.

[Nora] - Pobre, querida e doce Mamá Cora. Tão prestativa era!

[Elvira] - Sim! Tão prestativa! Lembra? Trabalhava como um cão noite e dia. Pobre mulher! Ela [Susana] realmente não merece perdão... se os pecados não são pagos na terra, serão pagos no céu ou no inferno. Não sei... acredito que devam ser pagos em algum lugar.

[Nora] - Com certeza

[Elvira] - O único alívio que tenho, Nora - e graças a Deus, fui educada em lar católico apostólico romano - é pensar que um dia ela dará conta a Deus de todas as suas ofensas, uma por uma. Se existe uma coisa em que creio é na justiça divina.

[Nora] - Ah sim! A igreja é um grande consolo.¹⁰

Sendo a Argentina do período um país majoritariamente cristão, o diálogo denuncia a incapacidade do discurso religioso em sedimentar uma leitura politicamente crítica dos cidadãos às práticas contrárias aos Direitos Humanos do regime militar. Somada à inércia das camadas religiosas frente aos horrores da ditadura, o diálogo expressa o endossamento dos setores das instituições religiosas, principalmente católica, à perseguição, aprisionamento e assassinato aos opositores, com a justificativa de combate à uma suposta ameaça comunista.

ESTE CADAVER ES DE UNA INTRUSA!

Na última sequência do filme, quando os familiares descobrem o engano ocorrido com a identidade da defunta, as falas de Elvira continuam evidenciando sua postura xenófoba e racista, como resultado de uma política que deliberadamente demoniza as populações da Rússia e do leste europeu, associando-as ao comunismo, à pobreza e ao crime. Ao descobrir que o cadáver velado não é de Mamá Cora e sim

¹⁰ Tradução livre do diálogo que ocorre aos 56min. 17s. do filme.



RELICI

de uma imigrante húngara, Elvira diz: “Este cadáver é de uma intrusa” (1h 17min 02s). O termo intrusa, aqui, tem um significado ambivalente. A imigrante é uma intrusa tanto no velório, quanto na Argentina, de acordo com a perspectiva xenófoba da personagem. Elvira segue sua fala: “Esta mulher é uma húngara, que escreveu uma carta à polícia antes de se matar” (1h 17min 56s). Ao tentar administrar a confusão gerada, entre os presentes no velório, pelo erro de identificação do cadáver, ela exclama: “Malditos comunista mortos de fome! Por que não ficam em seus países?” Não existem elementos na narrativa fílmica que sustentam a suposição de que a húngara suicida era comunista ou “morta de fome”. Podemos interpretar a associação feita pela personagem da imigrante húngara ao comunismo e à pobreza como campo do sintoma no qual o filme se insere: um país com a população assolada pelos problemas sociais gerados por uma ditadura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em oposição à tendência crítica, ainda persistente nas instituições acadêmicas, de lidar com o cômico e o popular como gêneros “menores”, o artigo apresentou a leitura do filme *Esperando la carroza*, de modo a evidenciar as influências do *grotesco criollo* na construção narrativa. Foram analisados alguns aspectos dessa influência, como: a utilização de uma ambientação cotidiana e prosaica, que tece relações simbólicas com o contexto político em maior magnitude; a tipificação de personagens e situações, que encarnam posturas e modos de funcionamento de camadas e instituições sociais. Lançado logo após o término do regime ditatorial argentino, o filme se estabelece como uma obra de denúncia, crítica e transformação política e social, apresentando e elaborando as tensões, contradições e desafios do processo de redemocratização. Tais aspectos demonstram o campo do sintoma no filme, um documento cômico e consciente das questões políticas e morais



RELICI

em operação no tempo e espaço em que foi produzido. Alguns elementos do filme são simbolicamente representativos dos afetos sociais que atravessaram a Argentina durante a ditadura e a redemocratização: a instituição familiar como metáfora e metonímia das relações de poder na ditadura argentina; os lapsos de amnésia de Mamá Cora, em referência à reconciliação amnésica abordada por Sarlo (2016); a xenofobia; a hipocrisia dos discursos religiosos; a indiferença governamental frente aos problemas econômicos vivenciados por grande parte da população. Foram analisados também aspectos da linguagem fílmica utilizada na construção do longa e a forma como atuam na composição dos efeitos de sentido.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue grego-português. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ARROYO, Maria Gómez. **Del teatro al cine: Esperando la Carroza, de Alejandro Doria**. In: Montoya Ramírez, María Isabel; Sorroche Cuerva, Miguel Ángel (eds). Espacios de tránsito. Procesos culturales entre el Atlántico y el Pacífico. Granada: Editorial Universitaria, 2014.

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.

FISCHER, Sandra; VAZ, Aline. **Amores de mãe, amores demais, amores de mal: imagens da telenovela Amor de mãe**. Niterói: Revista Contracampo, v. 41, n. 3, 2022.

FISCHER, Sandra; VAZ, Aline. **Telenovela e campo do sintoma: Nos Tempos do Imperador**. Porto Alegre: Revista FAMECOS, v. 30, n. 1, 2023.

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



RELICI

VAZ, Aline. **Nuevo Cine Argentino e políticas neoliberais pós-ditaduras: paisagens anestésicas e espaços estésicos em Lucrecia Martel e Pablo Trapero.** (Tese de doutorado). Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2021.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

ESPERANDO la carroza. Direção: Alejandro Doria. Argentina, 1985. (95min).

LA MUJER sin cabeza. Direção: Lucrecia Martel. Argentina; França; Itália; Espanha. 2008 (87 min).

LEONERA. Direção: Pablo Trapero. Argentina; Brasil; Espanha; Coréia do Sul. 2008 (113 min.).