

CAPA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

NATALIA CHRISTOFOLETTI BARRENHA

A EXPERIÊNCIA DO CINEMA DE LUCRECIA MARTEL

Resíduos do tempo e sons à beira da piscina

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios, do Instituto de Artes da UNICAMP, para a obtenção do título de Mestre em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos

CAMPINAS
2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

B274e Barrenha, Natalia Christofoletti.
A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina. / Natalia Christofoletti Barrenha. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Antônio Fernando da Conceição Passos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Martel, Lucrecia. 2. Cinema sonoro. 3. Processo criativo. 4. Cinema argentino. I. Passos, Antônio Fernando da Conceição. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Lucrecia Martel's cinema experience: waste of time and sounds by the pool

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Martel, Lucrecia

Movietone

Creative process

Argentine cinema

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Antônio Fernando da Conceição Passos [Orientador]

Claudiney Rodrigues Carrasco

Gonzalo Aguilar

Data da Defesa: 09-08-2011

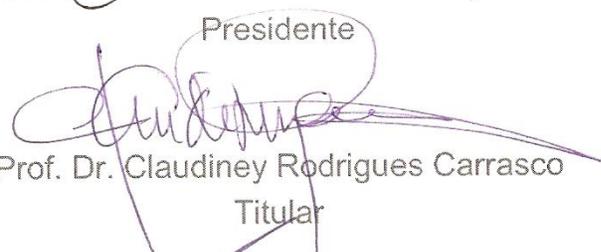
Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela
Mestranda Natalia Christofolletti Barrenha - RA 088722 como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos
Presidente



Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Titular



Prof. Dr. Gonzalo Moisés Aguilar
Titular

Para a minha mãe e meu irmão.

AGRADECIMENTOS

É incrível o número de pessoas que a gente encontra quando se envolve em um projeto tão absorvente quanto a escrita de uma dissertação e tudo o que se relaciona a ela. Assim, eu agradeço a todas as pessoas que eu pude encontrar enquanto estive às voltas com essa pesquisa. E a todas as pessoas que eu já havia encontrado e que me acompanharam nesses três anos nos quais eu convivi com o universo de Lucrecia Martel e sua obra.

Algumas dessas pessoas devem ser agradecidas em especial, como a minha mãe, pois tudo isso aconteceu porque ela sempre esteve comigo. Como o meu irmão, porque ele vai ser o grande cineasta brasileiro do futuro. Meu orientador Fernando Passos, por uma linda generosidade com a vida e por sempre atender telefonemas desesperados. Agradeço à CAPES/CNPq, porque eu pude abraçar com todas as forças esse projeto graças à bolsa que caiu na minha conta todos os meses. A todos os funcionários do IA, que também atenderam muitos telefonemas desesperados, principalmente o Rodolfo. Aos professores que participaram desse processo, sobretudo à Andrea Molfetta, que me acompanhou no início da pós-graduação e me abriu as portas da Argentina. Agradeço à Miriam Gárate, que examinou o trabalho com carinho para a qualificação, assim como Ney Carrasco, que também o leu para a defesa e que agradeço, ainda, pela amizade e pelas aulas *hermosas*. Ao Gonzalo Aguilar, que topou vir de Buenos Aires e participar da defesa. E aos professores da UNESP/Bauru que figuram na gestação deste projeto: Marcelo Bulhões, Mauro Ventura, Maximiliano Martins Vicente, Tuca Américo e Eduardo Hidalgo.

Ao André, Anita, Boi, Ishii, Kalisy, Paula, Sofia, Yuji e a todos que compartilharam comigo seus dias de vida bonita na Sem Saída. À Carol, D2, Gabi, Pulga e Alexandre por sempre estarem tão perto mesmo estando tão longe. Aos amigos que, como eu, se foram da nossa cidade natal, mas sempre estão presentes em um feriado improvável: Marcos, Paganini, Fer, Coxinha, Chamito, Zé, Caio, Canário, Danilo e Junão. À Lígia, amiga de todas as horas. A todos os colegas com os quais eu dividi as aulas do programa, notadamente o querido Rafael, este menino de sensibilidade incrível. À Naira, que me ajudou a entender os processos de seleção para o mestrado. Ao Japão, por todas as idas, vindas, esperas e aeroportos. À Alejandra, Alejandro, Tati, Pedrinho e Elena, que me receberam com carinho em Buenos Aires.

À Susana Rodriguez, que ministrou um curso sobre Lucrecia fundamental para a pesquisa. À Mônica Campos, que conheci no curso de Susana e, além de companheira nos estudos sobre a cineasta argentina, se tornou grande amiga. À Virginia Flores, de quem me acerquei graças ao interesse comum sobre o som no cinema, o qual nos aproximou numa amizade afetuosa.

À Lucrecia, por ter me recebido com atenção para falar sobre seu trabalho e sua vida.

Ao Diego, por me presentear com uma nova cidade, um novo, país, um novo mundo.

Escuta bem, contudo. Não as minhas palavras, mas o tumulto que se eleva em teu corpo quando me escutas.

René Daumal

RESUMO

Nesta pesquisa, abordamos a obra da cineasta argentina Lucrecia Martel, entrelaçando sua trajetória como cineasta e suas opções estéticas, além de procurarmos nos aproximar da compreensão de seu processo criativo. Entre as singularidades mais notáveis da obra de Lucrecia encontra-se o uso que ela faz do som, responsável por estabelecer atmosferas que acabam por guiar os filmes - muito mais que suas próprias tramas. Assim, o som ganhará destaque nessa abordagem, conduzindo as análises dos três longas da cineasta – *O Pântano* (2001), *A Menina Santa* (2004) e *A Mulher Sem Cabeça* (2008).

Palavras-chave: Lucrecia Martel, som no cinema, processo criativo, cinema argentino.

ABSTRACT

In this research, we approach the work of the Argentine filmmaker Lucrecia Martel, going through her career as a filmmaker and her aesthetics choices, and seeking to bring us closer to understanding her creative process. The sound is one of the striking peculiarities of Lucrecia's work, because it creates atmospheres that guide the movies much more than their own narratives. Thus, the sound will lead us in the analysis of the three films of the filmmaker - *The swamp* (2001), *The holy girl* (2004) and *The headless woman* (2008).

Keywords: Lucrecia Martel, sound on film, creative process, Argentine cinema.

SUMÁRIO

Introdução	1
1. Breve história	
1.1. Era uma vez... ..	9
1.2. Sempre acontece algo <i>nuevo</i> quando entram em cena os anos 1960. ..	12
1.3. O <i>boom</i> , a ausência, o retorno, a ausência	20
1.4. Retomada	24
1.4.1. Histórias mínimas e extraordinárias	33
2. Cinema (também) para os ouvidos	41
2.1. Para ver escutando	45
2.2. Para escutar vendo, cheirando, tocando, descobrindo	46
2.2.1. O espaço	47
2.2.2. O silêncio	50
2.2.3. A voz	51
2.2.4. A pele da película	53
3. Lucrecia Martel	55
3.1. Ela faz cinema	59
3.2. Poéticas	66
3.2.1. <i>Hola, hola, escuchás?</i>	74
4. As ficções de Lucrecia Martel	
4.1. <i>O pântano</i> (<i>La ciénaga</i> , 2001)	79
4.2. <i>A menina santa</i> (<i>La niña santa</i> , 2004)	102
4.3. <i>A mulher sem cabeça</i> (<i>La mujer sin cabeza</i> , 2008)	121
Palavras finais	133
Bibliografia	135

Introdução

Lucrecia Martel sempre assistiu a *A noite dos mortos vivos* (George Romero, 1968) no *mute*.

Um de seus filmes preferidos, Lucrecia não poderia dormir se o visse com som, elemento que para ela constrói a arquitetura dos filmes de terror, e o que tornava a experiência atemorizante. Entretanto, isso não virou um trauma. À parte os títulos de filme B que escolheu para seus longas – *O pântano* (*La ciénaga*, 2001), *A menina santa* (*La niña santa*, 2004) e *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008) -, Lucrecia afirma que suas produções, se ouvidas com atenção, podem resultar em autênticos filmes de horror, herança de uma paixão que ela tem pelo gênero. Mas não é só isso. Os filmes de Lucrecia – que, pela dificuldade de classificação, escorregam do terror ao drama e à ficção científica, sem encaixar-se propriamente em nenhum deles – propõem uma imersão maior em seu universo, e foram concebidos para serem vistos em seus enquadramentos singulares, ouvidos em suas trilhas sonoras atmosféricas e sentidos em seus corpos e desejos à deriva.

Para Lucrecia, não foi ela quem escolheu o cinema, e sim o cinema que a escolheu. Ela preferiria ter tido talento para escrever, assim não precisaria manejar tantas variáveis e responsabilidades com os outros, já que a literatura é uma atividade solitária (para Lucrecia, a escrita de roteiros é uma coisa técnica, um uso intermediário da escrita – quase um bastardo -, tão inespecífico que jamais se compararia à escrita cuja finalidade se dá sobre si mesma). Porém, ao mesmo tempo ela afirma que sua vocação pessoal com o cinema relaciona-se intimamente com a oportunidade extraordinária provida pelos filmes de transcender uma geografia de absoluta solidão que é a do corpo, essa situação de nascer e morrer sozinho. Para Lucrecia, todas as coisas que foram inventadas como espécies de linguagem (a música, a pintura, etc.) são intenções de aproximar-se dos outros, intenções não apenas de colocar-se no lugar da percepção de alguém, ou colocar alguém no terreno da própria percepção –

localizar o público em seu lugar de percepção e perceber o que é esse público e o que provoca esse intercâmbio faz com que alguém goste de fazer cinema. Mesmo que o cinema seja para ela o meio privilegiado não apenas para compartilhar emoções com o espectador, mas também para atentar contra a realidade, a cineasta assegura que todas essas tentativas de aproximação são falidas, já que ninguém logra comunicar-se perfeitamente com o outro – nem no amor. Assim, um filme para Lucrecia é um processo de percepção que inclui as emoções, o pensamento, e cujo único objetivo é compartilhar – compartilhar a experiência de existir, tão absurda em sua concepção. Um processo imperfeito e inacabado sobre o qual não se tem certeza. Neste texto, também buscamos compartilhar uma experiência: a experiência do cinema de Lucrecia Martel.

A ingenuidade com a qual escolhi *A menina santa* na prateleira da locadora pela primeira vez – o que me rendeu protestos vigorosos de um ex-namorado –, ou a casualidade com a qual selecionei *O pântano* para a programação do cineclube que coordenava na graduação de jornalismo, não sinalizavam toda a inexplicável movimentação que eu faria meses depois para encontrar-me com aquela mulher de óculos engraçados durante a VI FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty), em julho de 2008, onde ela viria participar de uma mesa e haveria uma sessão especial de *A mulher sem cabeça*, que acabara de ser exibido no Festival de Cannes e pisava em solo diferente do francês pela primeira vez. O objetivo de fazer uma reportagem para meu trabalho de conclusão de curso levou-me a mergulhar na obra da cineasta e a preparar uma entrevista quilométrica que eu nunca pensei que se realizaria, já que meu único encontro com Lucrecia seria em uma coletiva de imprensa. Porém, um silêncio envergonhado tomou conta da sala de coletivas, e os jornalistas que estavam em Paraty apenas esperando por escritores ouviram-me conversar com Lucrecia durante quase duas horas. Dessa entrevista, surgiu o projeto de pesquisa que agora dá origem a este texto.

Martin Scorsese gosta de preparar suas tomadas de maneira muito precisa, com bastante antecipação, para ter a oportunidade de mudar qualquer coisa que seja necessária. Lars Von Trier se nega a refletir sobre um plano até que o esteja rodando. Bernardo Bertolucci tenta sonhar com as filmagens na noite anterior. Lucrecia Martel só sabe onde colocar a câmera depois de criar a ideia sonora da cena. Josefina atenta o espectador ao final de *A menina santa*: “*Hola, hola, escuchás?*”. Assim, buscamos explorar a “cosmogonia” de Lucrecia dando ao som uma abordagem de destaque devido ao tratamento diferenciado que a cineasta dispensa a ele – porém, lembramos que é impossível separá-lo da imagem, já que o valor estético que nasce da união de ambos é único, específico.

Nosso texto, de caráter teórico-analítico-interpretativo, foi guiado pelos estudos de como proceder a uma análise fílmica; dos aspectos sociais, históricos e econômicos do cinema; da história do cinema argentino; da compreensão do processo criativo e, sobretudo, dos aspectos da teoria e da linguagem cinematográfica, com enfoque para suas relações com a dimensão sonora. Ele está dividido em quatro capítulos: no primeiro, fazemos um panorama do cinema argentino desde seus primórdios até os dias de hoje, com destaque para o florescimento do *Nuevo Cine Argentino*, contexto em que Lucrecia se insere. Pensamos ser interessante fazer esse trajeto porque não há nenhum livro editado no Brasil que trate de cinema argentino, nem mesmo traduções, e porque pensar o meio do qual Martel faz parte foi muito importante para a compreensão de diversos aspectos de sua obra. O capítulo se encerra quando chamamos a atenção para o desempenho que o som adquiriu em muitos filmes do *Nuevo Cine Argentino* devido ao desenvolvimento técnico propiciado pelas escolas de cinema (da onde saiu a maioria desses diretores) e pela busca de uma sonoridade local (e principalmente fora de Buenos Aires).

No segundo capítulo, fazemos uma introdução no campo do som no cinema, apresentando algumas teorias e conceitos que guiarão nossas análises nos capítulos seguintes. Dialogamos principalmente com as abordagens de Michel Chion e Ángel Rodríguez Bravo, mas frequentemente estabelecemos

aproximações com outros teóricos e cineastas. Transitando pelos caminhos de Pierre Schaeffer, Chion elaborou um percurso teórico para a análise dos ruídos, da voz e da música no cinema, explorando a interação entre som e imagem, que se influenciam e se transformam mutuamente, sendo percebidos como um só evento. Chion trabalha intimamente com estudiosos da música e do cinema, concentrando-se na filosofia e estética. Já Rodríguez Bravo defende um enfoque transdisciplinar para o estudo do som (psicologia da percepção, física acústica, engenharia, narrativa audiovisual dos meios de comunicação), tentando localizar as pontes existentes entre o som como fenômeno físico e as distintas interpretações que o ser humano faz dele, e estabelecer os limites entre o objetivo e o subjetivo na formulação de sentido no universo sonoro. Assim, Rodríguez Bravo sempre irá trabalhar sobre dois pontos de vista: o físico e o perceptivo. A partir do aporte de Laura Marks sobre a qualidade multissensorial do cinema, na qual o som tem papel fundamental, finalmente nos deparamos com Lucrecia Martel.

Durante a defesa da dissertação, comentou-se o fato de eu não ser especialista nos estudos de som e, por vezes, não me posicionar sobre alguns temas polêmicos na área. Porém, justamente por isso, reafirmo-me como mediadora nessas discussões, que neste trabalho têm apenas um caráter introdutório; um meio, e não fim, para a abordagem que propomos.

No terceiro capítulo, procuramos entrelaçar a trajetória de Lucrecia como cineasta e suas opções estéticas extremamente relacionadas com seu sentido aguçado de observação. Seus filmes possuem diferenças, mas seus pontos de contato são notáveis – podemos rastrear ali certas obsessões, certa linha estilística, certo modo de representar as coisas. Discorreremos sobre as peculiaridades de sua obra (como, por exemplo, o uso do som), elementos recorrentes em sua narrativa, e sempre estaremos discutindo seu processo de criação. Neste sentido, de alguma forma nos aproximamos da crítica genética, que é um método que vê a obra de arte a partir de sua construção. Apesar de não acompanharmos o planejamento, execução e desenvolvimento dos filmes de

Lucrecia, e de não utilizarmos primordialmente documentos de processo, encontramos o trabalho de Cecília Almeida Salles muito útil para explorar como o artista se relaciona com o mundo e como constrói sua obra. A entrevista, por exemplo, foi uma maneira fascinante para conhecermos Lucrecia e sua vida e, portanto, a gênese de seus filmes. Era incrível como ao longo das conversas se reconstruíam histórias e, dessa maneira, em diversas ocasiões deixamos a fala da cineasta desdobrar-se livremente, diversificando-se em evocações da infância, explicações técnicas, relatos das filmagens... A leitura de livros de entrevistas com cineastas foi valiosa não só para a preparação de meus bate-papos com a diretora argentina, mas também para a compreensão do processo criativo no cinema. O *You Tube* igualmente se configurou como uma fonte muito importante por trazer diversas conferências e reflexões de Martel sobre o seu *modus operandi*.

Além da conversa na FLIP em 2008, um encontro com Lucrecia repetiu-se em 2010: passei dois meses em Buenos Aires para um estágio de pesquisa, o que me permitiu um corpo-a-corpo com o momento do cinema argentino, e mais uma entrevista com a cineasta, que me recebeu numa fria manhã de abril em seu apartamento curvo e avarandado sobre uma esquina de Villa Crespo. Subimos até o terceiro andar por um elevador velhinho, daqueles bem clássicos, aberto, que a gente tem que puxar uma grade para fechar. Ao lado da porta de entrada, uma parede farrada de DVDs e VHS e, por todos os lados, uma porção de barcos de madeira - pequenos, grandes, veleiros, botes, jangadas. No canto da sala-cozinha-sala de jantar havia uma monstruosa cadeira antiga de dentista com todos seus badulaques (há uma lenda de que Lucrecia gosta de acomodar jornalistas ali. Eu escapei). Falamos por pouco mais de duas horas - ela sempre baixinho, com erres arrastados, tomando uma xícara enorme de café com leite e fumando um toscano (cigarro não, pela asma). Tentamos falar com a cineasta uma vez mais neste início de 2011, mas não foi possível: nosso encontro foi adiado porque ela estendeu uma viagem pelo rio Paraguay, por onde navegava com seu barco para filmar um novo curta – *Muta*, que faz parte de *The women's tales*, série de curtas realizados para a grife *Miu Miu*.

No quarto e último capítulo, apresentamos um estudo de seus longas, o qual caminha por todos os elementos dos filmes, centrando-se entretanto no som.

É importante esclarecer que grande parcela da bibliografia em espanhol ou inglês não tem edição em português, e para melhor fruição optamos por traduzir todos os trechos citados, assim como todas as falas de Lucrecia. As declarações da cineasta provenientes das entrevistas que realizamos serão indicadas apenas através do ano em que foram feitas – 2008 ou 2010. Os filmes mencionados que tiveram distribuição no Brasil trarão os títulos em português, e os que não chegaram por aqui, os títulos originais. O filme *A mulher sem cabeça* não teve exibição comercial nos cinemas nacionais, apesar de ter tido seus direitos comprados pela *Pandora Filmes*. Assim, optamos pela tradução literal, também utilizada nos festivais por onde o filme passou.

Muitas vezes, quando me debruçava sobre essa dissertação ou escrevia sobre filmes em geral, me surgiam perguntas sobre a utilidade disso. Informar? Colaborar com o debate cultural? Gerar conhecimento? Preencher as lacunas na literatura brasileira sobre o assunto? Sim, mas não só. Dois livros (tão distantes entre si) foram muito importantes para completar este percurso: *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, de Consuelo Lins (2004) e *Jean Vigo*, de Paulo Emílio Salles Gomes (1984). O tema do livro de Consuelo, como se descreve na contracapa, “é a investigação dos procedimentos de criação, métodos de trabalho, condições de realização, posturas éticas e opções estéticas e técnicas de Coutinho”, sem deixar de lado as transformações que o cinema do diretor provoca em nós. A autora traça um percurso que não diz respeito apenas ao cinema, e sua abordagem possui uma leveza que estimula uma troca constante entre suas vivências, as do cineasta e as do espectador/leitor. Já quando lemos o livro de Paulo Emílio, parece que estamos manuseando uma ficção – não só pela vibrante e imprevisível vida de Jean Vigo, mas pela dedicação e aprofundamento do autor, que viaja aos antepassados do cineasta antes de mergulhar propriamente em sua vida. Como destacado por

Carlos Roberto de Souza no prefácio de *Jean Vigo*, esse devotamento de Paulo Emílio permitiu que ele recriasse a história, inventasse certo, conhecendo o universo circundante e o mundo interior de seu personagem, nos entregando um Jean Vigo inteiro, pessoa e artista, ao mesmo tempo em que traçava um panorama da Europa vanguardista dos anos 1910 e 1920. As buscas de Consuelo e Paulo Emílio me estimularam porque instigam uma sensação deliciosa quando vamos dos livros aos filmes, ou dos filmes aos livros. Somos tomados por um senso de pertencimento ao aproximar-nos da história de um filme e, conseqüentemente, da história de outras pessoas, das decisões e sentimentos que cercaram um projeto, permitindo uma cumplicidade entre o criador e o espectador, sem distorcer ou empobrecer a obra. Assim, ao embrenhar-me durante três anos no universo de Lucrecia, descobri que o impulso essencial que me levou a esses filmes para além da convivência com seus personagens era o desejo de que eles fossem vistos, e com o mesmo objetivo da cineasta argentina: partilhar um sentimento, uma sensação. Contagiar - para levar as pessoas aos filmes e metamorfoseá-los de objeto a instrumento.

1. Breve história

1.1. Era uma vez...

Ali em Buenos Aires, nos confins da América do Sul do fim do século XIX, nada era tão remoto como se poderia imaginar: grandes edifícios, luz elétrica, telefone e bondes proviam a capital argentina de vida moderna. Nesse frenesi que encheu os anos 1880 e 1890, a busca por novidades era ávida - e assim a notável metrópole latino-americana (tomada por uma classe alta que adorava importar o *european way of life*) foi uma das primeiras cidades a ver *Chegada de um trem à estação* (1895), apenas uns meses depois da grande *première* parisiense dos irmãos Lumière. Não demorou para que o divertimento virasse sensação e se somasse à lista movimentada de atrações dos portenhos, que em pouco tempo também puderam ver filmes que se passavam na Buenos Aires querida.

Ricos imigrantes e pessoas que trabalhavam com fotografia foram os primeiros a se aventurar com as imagens em movimento que, como no resto do mundo, se constituíam de pequenos fatos cotidianos. Os poucos filmes nacionais se concentravam em cinejornais, e a maioria das ficções exibidas no país era estrangeira, comprada por distribuidoras e exibidoras locais devido à facilidade da importação (a película virgem pagava os mesmo impostos que a impressa, por exemplo). Em 1915, surgiu um circuito produtor que fazia sucesso com melodramas folhetinescos e sagas nacionalistas que expunham o confronto campo x cidade¹. Paralelamente, os distribuidores argentinos foram sendo substituídos pelas empresas estrangeiras (principalmente norte-americanas) do ramo, o que limitou a pequena indústria que se desenvolvia, pois os espaços se restringiam cada vez mais a produtos hollywoodianos (cenário que permanece até

¹ O grande destaque dessa época foi *Noblezza Gaucha* (1915), escrito e dirigido por Humberto Cairo, exibida simultaneamente em 25 salas portenhas e com êxito na Espanha e outras cidades da América Latina (CAMPERO, 2008), obtendo ingressos que multiplicaram 30 vezes o seu custo (PERELMAN e SEIVACH, 2004).

hoje) – de 1931 a 1938, por exemplo, a Argentina foi o maior comprador de filmes dos Estados Unidos (MARANGHELLO, 2005).

Entretanto, mesmo com essa avalanche da produção norte-americana, a década de 1930 foi o berço da chamada *Edad de oro* do cinema argentino. Urbanização, florescimento de um processo de industrialização, recuperação do poder aquisitivo, aliados à queda do analfabetismo, resultaram no desenvolvimento de uma indústria cultural no país, dono das maiores inquietudes intelectuais da América Latina. A efervescência artística que ia do teatro à literatura, passando pelos tangos que não paravam de tocar nas rádios (inclusive no exterior), fomentou também o nascimento de muitas produtoras cinematográficas², que em pouco tempo se consolidaram em uma indústria.

A Argentina copiava os métodos de produção e as estratégias de negócios de Hollywood: grande quantidade de filmes e esquemas narrativos rígidos³, o que a transformou na mais potente produtora de cinema de língua espanhola, exportando para diversos países da América Latina e até da Europa. A debilidade dessa indústria mostrou-se patente a partir do momento em que os Estados Unidos, sentindo uma pontinha de ameaça em seu domínio, reduziu a venda de celulóide para os *hermanos* no início dos anos 1940. Mesmo assim, o país continuava recebendo material proveniente do México, e 34% dos filmes latino-americanos eram argentinos. Com o fim da Segunda Guerra, os norte-americanos cortaram de vez o fornecimento de película ao país, impondo várias outras sanções e promovendo um boicote à sua produção cinematográfica com a

² Entre elas podemos citar Argentina Sono Film, que sobreviveu a todas as adversidades (cinematográficas, históricas, políticas, econômicas, sociais) e até hoje está no mercado.

³ As histórias e personagens do cinema clássico argentino sempre estavam em sintonia com aquele contexto social: o tango, a vida entre amigos nos bairros e a presença de instituições como igreja e polícia. A família e a lei eram os dois eixos que guiavam os filmes, os quais sempre se passavam em lugares que podiam ser reconhecidos pelo público (CAMPERO, 2008).

desculpa que a Argentina mantinha relações com o Eixo⁴. Para completar, havia o avanço da indústria cinematográfica mexicana, sob uma gestão estatal favorável.

O embargo potencializou a fragilidade estrutural do mercado interno: os industriais eram impotentes frente aos exibidores, que se negavam a comercializar os filmes a porcentagem. Em agosto de 1944, foi o Coronel Juan Domingo Perón quem interveio no problema mediante o Decreto de Lei 21.334, que obrigou a porcentagem mínima de filmes nacionais nas salas. Começou assim a dependência do apoio estatal, que se aprofundaria durante seu mandato e que, com variantes, se estenderia até a atualidade (MARANGHELLO, 2005: 112).

O primeiro governo Perón (1946 - 1955) ensaiou uma política protecionista do cinema (que se expandiu a todo patrimônio artístico) com estratégias de fomento e grande intervenção do Estado. As produções de então tinham como prioridades gastar pouco e arrecadar muito, sem grandes preocupações estéticas ou de difusão internacional, ou de renovação e melhoria das equipes técnicas. Focavam-se na transmissão dos valores peronistas (principalmente nos documentários) e na exaltação do bom momento que vivia o país, em comparação com as mazelas de antigamente. Também era frequente a representação de um vazio existencial – pergunta-se MARANGHELLO (2008): seria um incômodo ideológico ou falta de assunto mesmo? Além disso, tantas facilidades no acesso a dinheiro público atraíram pessoas que não tinham nada a ver com cinema e só se interessavam pelo enriquecimento fácil.

Apesar dos pesares, diversos grandes diretores surgiram nesse momento, como Hugo del Carril, Fernando Ayala e Leopoldo Torre Nilsson (filho do já consagrado cineasta Leopoldo Torres Ríos) - o que não impediu, entretanto, a decadência das produtoras do país, impulsionada pelo alto custo de produção (gerado pela modernização dos equipamentos), o mercado limitado a Argentina, Uruguai e Paraguai, a grande quantidade de personalidades e técnicos exilados

⁴ A Argentina manteve-se neutra durante a Segunda Guerra, mas os Estados Unidos costumavam acusar quem não se integrava aos Aliados de estar envolvido com o Eixo.

ou afastados (por fazerem oposição a Perón ou por discussões passadas com a outrora atriz Evita Perón) e a falta de investimento em novos talentos. Sem contar na perda cada vez maior de mercados na América Latina, já que a Argentina trancava-se em estúdios para filmar entretenimentos de baixo custo enquanto explodia o neorealismo além-mar.

Com o golpe militar de 1955 e a queda de Perón, a indústria cinematográfica argentina foi praticamente à bancarrota: mercado interno insuficiente, ausência de mercado exterior, impossibilidade de recuperar custos, recusa dos exibidores de programar filmes nacionais e entrada indiscriminada de filmes estrangeiros fizeram com que apenas a Argentina Sono Film sobrevivesse (apesar de decadente). Era explícita a necessidade de uma lei protecionista, mas o governo atual e antiperonista via essa possibilidade muito relacionada aos métodos de seu antecessor⁵.

1.2. Sempre acontece algo *nuevo* quando entram em cena os anos 1960

O novo governo demorou para decidir sua política cinematográfica. De início, interromperam-se os créditos, dilatando a crise que se arrastava há alguns anos e promovendo a união do setor, que por meio de insistentes pressões logrou aprovar em 1957 a lei que criava o INC (Instituto Nacional de Cinema), o Fundo de Fomento e a abolição de qualquer tipo de censura - os filmes não podiam ser cortados nem proibidos.

No ano seguinte foram convocadas eleições, vencidas por Arturo Frondizi⁶, que implantou uma política desenvolvimentista, com ênfase nos capitais

⁵ Entre 1955 e 1983 (retorno da democracia), a Argentina teve 16 presidentes, dos quais nenhum concluiu um período presidencial. Fica claro que nesses 28 anos praticamente não existiram projetos sociais, políticos, econômicos ou culturais a longo prazo, e quando existiram não houve tempo para executá-los. A indústria cinematográfica e as medidas estatais para fomentá-la foram, assim, zigzagueantes, mutáveis e irregulares.

⁶ O Partido Justicialista, de Perón, estava proibido de participar dessas eleições. O presidente deposto, então, indicou aos seus seguidores que votassem em Frondizi.

estrangeiros e ideias progressistas, e a sociedade experimentou uma rápida modernização. No cinema, colocou em prática a lei de 1957, que foi acompanhada pelo surgimento de diversas escolas de cinema no país: o CERC (Centro Experimental de Realización Cinematográfica), vinculado ao INC e com o objetivo principal de abastecer os estúdios; a Escola Documental de Santa Fé, que pensava o cinema como interação social, fundada pelo cineasta Fernando Birri e ligada à Universidad del Litoral; e a abertura da carreira de cinema na Universidad de La Plata, que privilegiava uma prática artística-experimental⁷. Várias oficinas e seminários que existiam há alguns anos também ganharam força nesse contexto. Destaca-se também a reativação (ou criação)⁸ do Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, único festival latino-americano de categoria “A”⁹, dando ao país prestígio e repercussão mundial.

Todavia, essas iniciativas que pareciam um mar de rosas não foram muito longe. Os recursos destinados a créditos propiciaram o crescimento do número de produtores e diretores independentes, mas a maior parte desse dinheiro foi destinada à recuperação dos grandes estúdios. Os prêmios concedidos anualmente também privilegiavam a indústria, até que foram cancelados em 1966 frente à escandalosa corrupção que os envolvia. A plena liberdade de expressão durou pouco, com o estabelecimento de uma comissão

⁷ Todas essas escolas foram fechadas com o golpe militar de 1976, e só reabririam com a redemocratização, em 1983.

⁸ “Há uma polêmica sobre qual foi o primeiro Festival de Cine de Mar del Plata. Julio Marhábiz, quando reativou o Festival em 1996, colocou a mostra de 1954 como a primeira edição. Entretanto, essa mostra não foi um festival competitivo, mesmo contando com a presença de importantes figuras: Errol Flynt, que gastou todo o seu dinheiro no cassino; Gina Lollobrigida, que segundo fofocas passeou nua com Perón pela residência presidencial; Jeanne Moreau e Trevor Howard. Edward G. Robinson se retirou quando se deu conta que se tratava de uma manobra política de Perón frente aos problemas de produção que atravessava o cinema argentino. A primeira edição do Festival Internacional de Cine foi em 1959 e foi promovida pela Asociación de Cronistas Cinematográficos, que dificilmente teriam aceitado vê-lo como uma continuação daquele festival realizado durante a primeira presidência de Perón” (AGUILAR, 2006: 215).

⁹ Festivais de cinema de categoria “A” são festivais aceitos pela FIAPF (Federação Internacional das Associações de Produtores de Filmes), entre os quais se encontram Cannes, Berlim, Veneza e San Sebastián.

qualificadora de filmes que os dividiam em duas categorias: “A”, de exibição obrigatória; e “B”, de exibição não obrigatória. Os interesses seguiam sendo os mesmos: o valor do cinema era comercial e não artístico, e ser rotulado com um “B”, sina de muitos independentes, podia significar a morte de um filme, que dificilmente conseguia espaço para ser apresentado¹⁰ - a exibição continuava sendo uma considerável inimiga do cinema nacional.

Paralelamente, seguindo o dinamismo da cultura mundial na virada 1950/1960, gestava-se um novo cinema dentro dos inúmeros cineclubes que pipocavam por todo canto e que colocavam seus admiradores em contato com novas ondas estrangeiras: neorrealismo, *nouvelle vague*, *free cinema*... A cinefilia nos anos 1950 foi um compromisso de pensamento e ação e tinha como meta o desenvolvimento de uma política estética que influenciou muito o cinema argentino (principalmente a partir dos pressupostos de André Bazin e da revista *Cahiers du Cinéma*, fundada por ele). Essa nova geração não era formada diretamente nos estúdios como costumava acontecer: muitos haviam estudado no exterior ou engrossavam as filas das novas escolas argentinas, enquanto se iniciavam no curta-metragem. Uma nova crítica¹¹ fomentava essa renovação, e cada vez mais o modelo dos velhos estúdios perdia prestígio para o *Nuevo Cine Argentino* que vinha à tona.

O surgimento de novas tecnologias (câmeras mais leves, películas mais sensíveis, gravação em som direto) se entrelaça com novas sensibilidades estéticas e novos princípios ideológicos. O neorrealismo italiano havia conclamado os cineastas a abandonarem os estúdios e irem ao encontro da realidade, ao burburinho das ruas e ao lirismo do cotidiano. Para nós, de países periféricos, a proposta neorrealista nos ensinou, sobretudo, duas

¹⁰ Várias modificações seguiram ocorrendo com relação à censura, culminando na criação do Consejo Honorario de Calificación (que podia fazer cortes e objeções) e que em 1968 mudou seu nome para Ente de Calificación, tornando-se também mais radical, já que tinha o direito de proibir totalmente um filme. Com exceção de um breve parêntese em 1973, a censura no cinema seguiu com força até a redemocratização do país, em 1983 (FÉLIX-DIDIER, 2003).

¹¹ *Cuadernos de Cine*, *Cinecrítica*, *Tiempo de Cine*, *Flashback* y *El escarabajo de oro* foram algumas das principais revistas que surgiram na época e que apoiaram esse novo cinema.

grandes lições: não é necessária uma gigantesca infraestrutura para se fazer cinema, segundo os moldes hollywoodianos, e a importância de retratar (e discutir) as mazelas da realidade, reservando à atividade cinematográfica um forte papel social e político (NÚÑEZ, 2009: 12).

A *Generación del 60* – outra denominação pela qual ficou conhecido o *Nuevo Cine* –, formada principalmente por uma juventude elitista e antiperonista, significou uma mudança no plano formal, com um uso renovado da linguagem cinematográfica que transgredia os padrões clássicos, além dos novos temas e modelos narrativos. Cientes do pertencimento a seu tempo e lugar - uma sociedade em transformação carecia de um cinema diferente -, comprometeram-se com a busca de uma identidade no plano individual e coletivo. Essas inquietudes fílmicas alentavam a descrição de problemas contemporâneos, reagindo à persistência dos vícios de um cinema industrial subsidiado (prisioneiro do mercado e com uma linguagem imposta pelo estrangeiro) que havia decaído estrepitosamente depois de haver dominado o mercado latino-americano.

O *Nuevo Cine* não foi um movimento orgânico ou uma proposta com um estatuto, mas a soma de esforços pessoais, animados pelo mesmo desejo de recuperar uma cinematografia que parecia perdida, pela ânsia de expressão pessoal e pela vibração de um dizer autêntico, cheio de vigor. Havia um amplo e heterogêneo leque de pretensões estéticas e temáticas: em alguns predominou a crítica social, como em Fernando Birri, Lautaro Murúa ou José Martínez Suárez; em outros, o intimismo, como em Rodolfo Kuhn, David José Kohon ou Manuel Antin¹². Em todas as tendências, porém, podia-se perceber o surgimento de um novo realismo, de um olhar urbano diferente do habitual, e da articulação de uma reflexão política. Outras características em comum foram o ponto de vista jovem, a presença de poucos personagens, cenários reduzidos (a cidade era um espaço privilegiado), busca de uma memória coletiva e emergência da mulher como novo

¹² Aqui citamos alguns filmes importantes da filmografia dos diretores no período: Fernando Birri: *Tire dié* (1960), *Los inundados* (1961). Lautaro Murúa: *Shunko* (1960), *Alias Gardelito* (1961). José Martínez Suárez: *El crack* (1960), *Dar la cara* (1962). Rodolfo Kuhn: *Los jóvenes viejos* (1962), *Pajarito Gómez* (1965). David José Kohon: *Prisioneros de una noche* (1960), *Tres veces Ana* (1961). Manuel Antin: *La cifra impar* (1962), *Circe* (1964).

sujeito intelectual, laboral e sexual. *Shunko* (1960) e *Alias Gardelito* (1961), de Murúa, são filmes-chave para compreender a reviravolta temática desses anos, quando se começa a denunciar as carências da sociedade. Ambos levaram classificação “B” e movimentaram o debate dessa nova geração, que questionava os valores tradicionais enquanto era invadida por impotência e desorientação (MARANGHELLO, 2005).

Ao lado da *Generación del 60*, Leopoldo Torre Nilsson é figura primordial nessa renovação temática e formal devido aos seus vínculos com o mundo intelectual, a indústria e a cinefilia. Lutando por independência criativa mesmo sob contrato da poderosa Argentina Sono Film, Torre Nilsson converteu-se no exemplo que a nova crítica pregava, e foi imprescindível tanto para estender as possibilidades de experimentação no cinema argentino como para conquistar a aceitação do público nacional e internacional (FÉLIX-DIDIER, 2003). Suas produções entre 1957 e 1960 o afirmaram como um cineasta de transição entre o classicismo e a modernidade: com *La casa del ángel* (1957), o cineasta inaugurou uma nova etapa em sua filmografia (que se iniciara dez anos antes), e seus temas se desenvolveram ao redor do fim da inocência e à busca de uma identidade, assim como as dúvidas surgidas de uma cultura desgarrada. Os personagens pertencem a uma burguesia em decomposição moral, da qual sobressaem os adolescentes; objetos e ambientes assumem papéis protagonistas. Um relato básico se articula a partir de *La casa del ángel*: um jovem (geralmente do sexo feminino) é testemunha da degradação familiar, sendo arrastado também para a queda, enquanto a realidade social é filtrada pelas janelas e adquire mais força à medida que é negada, e a transgressão é a única maneira pela qual os personagens satisfazem as demandas do desejo (MARANGHELLO, 2005). Mesmo que mais tarde entrasse em contradição realizando produções históricas complacentes como *El santo de la espada* (1970) ou *Guemes, la tierra en armas* (1971), Torre Nilsson nunca deixou de apoiar os cineastas jovens.

Fernando Ayala tornou-se outro referente do *Nuevo Cine* ao apostar na renovação da indústria de dentro, como Torre Nilsson. Com o produtor Hector

Olivera fundou a *Aries Cinematográfica Argentina* em 1958, aspirando a uma proposta industrial atualizada com produção de qualidade e expressão pessoal. Porém, após alguns fracassos devido ao pouco retorno financeiro, passaram a dedicar-se a fórmulas francamente comerciais, e mesmo que ocasionalmente voltassem a investir em um cinema de maior compromisso artístico, acabaram baseando sua produção em obras similares às que produzia o resto da indústria (FÉLIX-DIDIER, 2003).

Essa geração emergente introduziu uma nova maneira de fazer cinema, mas não conquistou posições sólidas no terreno das decisões institucionais: incapazes de estruturar uma saída econômica na distribuição e na exibição, debatiam-se ainda contra o endurecimento dos setores tradicionais, que resultou em restrições econômicas (pois foram excluídos do financiamento estatal) e culturais (com novas leis de censura). A indústria foi outra grande inimiga, pois mesmo em plena decadência a incomodava o fato de que uns juvenzinhos desconhecidos forçassem uma renovação. Mesmo com o impulso da crítica especializada e com as diversas premiações no exterior, o *Nuevo Cine* contou com a desaprovação da crítica dos grandes grupos de comunicação¹³ e do público, que o acusavam de ser mera cópia das realizações europeias¹⁴. Por conta de todos esses obstáculos, a maioria dos textos que tratam da *Generación del 60* fala de fracasso e frustração, conceito que chegou fortalecido aos dias de hoje. Entretanto, censura, falta de recursos, instabilidade política, distribuidores resistentes e pequenas cifras de espectadores não impediram que esses realizadores triunfassem e fizessem filmes próprios e de maneira independente.

¹³ Os grandes meios tratavam o cinema como indústria ou puro entretenimento. Um exemplo dessa postura puramente comercial para com a sétima arte foi a demissão, no diário *La Nación*, dos críticos Tomás Eloy Martínez e Ramiro Casasbellas, os quais escreveram negativamente sobre *Ben Hur* (William Wyler, 1959).

¹⁴ A *Generación del 60* foi menosprezada também pela crítica internacional, que igualmente repreendia esses filmes por serem imitações europeias, fazendo paralelos com o cinema revolucionário cubano ou *Cinema Novo* brasileiro, que na opinião deles buscavam um projeto autenticamente nacional (NÚÑEZ, 2009).

Contemporâneo ao *Nuevo Cine* desenvolvia-se o cinema publicitário, cujos expoentes Alberto Fischerman, Ricardo Becher, Nestor Paternostro, Raúl de la Torre e Juan José Stagnaro formavam o *Grupo de los 5*. A única afinidade que unia o *Grupo de los 5* era a experiência em publicidade, da qual vinha a linguagem ligeira e sedutora de seus filmes, que também se nutria de um vanguardismo *a la* Andy Warhol. Utilizavam equipes reduzidas de gente jovem, material leve, e devido a uma maior organização lograram participar de um circuito menos restrito, absorvendo muita gente da *Generación del 60*.

A estreia do músico e ator Leonardo Favio¹⁵ na direção, com *Crónica de un niño solo* (1965), foi outro ponto alto da década - Favio se tornaria um diretor de culto, ganhador de prêmios internacionais e detentor de grandes sucessos do cinema nacional.

O cinema argentino esquivou-se da derrubada de Frondizi do poder em 1962, mas teve uma recaída com o golpe militar de 1966. A ditadura intervinha fortemente em todas as manifestações culturais, negando qualificação aos filmes que “atentassem contra o estilo nacional de vida ou as pautas culturais da comunidade” (MARANGHELLO, 2005: 179) e diminuindo subsídios estatais. A maioria dos cineastas do *Nuevo Cine* caiu no ostracismo enquanto persistia o cinema industrial de estúdio, que investiu em produções musicais com cantores populares e filmes históricos cada vez mais influenciados por uma estética televisiva.

A situação política do país estimulou rebeliões populares, movimentos terceiro-mundistas, surgimento de organizações guerrilheiras, e assim o cinema aproximou-se dos temas políticos e de ações ligadas à volta da democracia. Com uma produção clandestina e militante, motivadora de debates e sustentada pela disseminação ilegal, os grupos *Cine Liberación* e *Cine de la Base* eram os protagonistas desse cinema radical¹⁶.

¹⁵ Por vezes, Leonardo Favio é considerado um participante do *Nuevo Cine*.

¹⁶ Em toda América Latina surgiam grupos que compartilhavam o enfoque político e revolucionário do *Cine Liberación* e *Cine de la Base*: *Cine Imperfecto* (Cuba, que tinha como grande

Cine Liberación elaborou sua teoria entre 1968 e 1972, e o grupo considerava a atividade artística parte de um contexto de dependência neocolonial. A única cultura possível devia ser subversiva, com novos métodos de trabalho e uma estética diferente. E distinguiram três categorias cinematográficas: o *Primeiro Cinema* ou modelo hollywoodiano; o *Segundo Cinema* ou de autor, e o *Terceiro Cinema* ou de liberação (MARANGHELLO, 2005: 191).

La hora de los hornos (1966-1968) foi o modelo deste cinema transformado em arma política de contrainformação, e inaugurou a difusão clandestina em torno de organizações de base, como os sindicatos¹⁷. Com direção de Fernando Solanas e roteiro dele próprio em parceria com Octavio Getino, proclama a luta armada como caminho para a liberação em quatro horas de filme, que se divide em três partes: *Neocolonialismo e violência*, *Ato para a liberação e Violência e liberação*.

O *Cine de la Base* identificava-se como um grupo que tinha como objetivo a revolução socialista, e a principal função de seus filmes era a mobilização política. Em uma entrevista de 1974¹⁸, Raymundo Gleyzer, o cineasta “cabeça” do grupo, explicava que o *Cine de la Base* só produzia e distribuía filmes políticos que pudessem desenvolver a nascente Frente Anti-imperialista e pelo Socialismo, e não se constituíam de um espetáculo para ver, e sim uma tática para esclarecimento de seu público. As projeções não eram exatamente clandestinas, mas tampouco eram abertas a qualquer pessoa, já que faziam parte desse projeto específico que se dirigia aos camponeses e operários. Gleyzer

representante Tomás Gutiérrez Alea e seu *Memórias do subdesenvolvimento* - 1968), *Ukamau* (com Jorge Sanjinés, na Bolívia), *Manifiesto Político de los cineastas chilenos* (Patricio Guzmán, Miguel Littin), e o *Cinema Novo* brasileiro.

¹⁷ Estima-se que *La hora de los hornos* foi vista por 100 mil pessoas entre 1969 e 1972 (THEVENET, 1986 *apud* MARANGHELLO, 2005).

¹⁸ Entrevista realizada por Peter Schumann em Buenos Aires, presente nos extras do DVD *Los traidores* (1973), da Editora Sudestada.

descarta qualquer intenção artística do *Cine de la Base*, caracterizando suas produções apenas como filmes utilitários¹⁹.

Assim, enquanto no começo da década de 1960 os *novos cinemas* eram renovações em diálogo com alguns pressupostos do cinema tradicional, na virada para os anos 1970 houve uma maior fissura com o classicismo, provocada pelo contexto sociopolítico conturbado. Outros espaços foram abertos: além do cinema militante e sua nova forma coletiva de produção e de exibição (à margem de qualquer circuito - comercial ou alternativo), havia também o cinema experimental, que chegou a ser chamado de *Quarto Cinema* e

(...) tanto em sua versão argentina, mais esteticista (*Film-Gaudí*, Claudio Caudini, 1975; *Come out*, Narcisa Hirsch, 1972; *Mimetismo*, Marie Louise Alemann, 1977; *¿Quién es esa loca?*, Horacio Vallereggi, 1975; *Point blank*, Silvestre Byrón, 1973), como na versão místico-poética do chileno Alejandro Jodorowsky (*El topo*, 1970; *A montanha sagrada*, 1973) ou na mais violentamente contracultura do *udigrúdi* brasileiro (*O bandido da luz vermelha*, Rogério Sganzerla, 1968; *O anjo nasceu e Matou a família e foi ao cinema*, Júlio Bressane, 1969; *Bang Bang*, Andrea Tonacci, 1970), deu as costas a qualquer forma de cinema convencional, como se fossem atividades incomensuráveis que só compartilhavam o mesmo suporte. As buscas do cinema experimental não apontavam a um novo tipo de representação, mas a um questionamento das bases sobre as quais se havia apoiado o dispositivo cinematográfico entendido em um sentido narrativo (OUBIÑA, 2008: 35).

1.3. O boom, a ausência, o retorno, a ausência

No fim da década de 1960 e nos primeiros anos de 1970, grandes sucessos de bilheteria²⁰ e afrouxamento da censura restabeleceram a saúde do

¹⁹ O *Cine de la Base* também produzia informes sobre repressão e tortura, fotonovelas e HQs. Ao contrário do *Cine Liberación*, peronista, o *Cine de la Base* era anti-peronista ferrenho.

²⁰ *Nazareno Cruz y el lobo* (Leonardo Favio, 1975): 3,4 milhões de espectadores - é até hoje o filme nacional mais visto pelos argentinos. Em segundo lugar, *El santo de la espada* (Torre Nilsson, 1970): 2,6 milhões; e em terceiro, *Juan Moreira* (Favio, 1973): 2,5 milhões. Sucessos como estes dificilmente se repetiriam. A sensação oscarizada *O segredo dos seus olhos* (Juan José

cinema argentino, que voltaria a cair em desgraça após a morte de Perón (recentemente eleito) em 1973²¹. Além do retrocesso na liberdade de expressão, a criação da *Triple A* (Associação Anticomunista Argentina)²² provocou um apagão cultural devido à grande quantidade de mortes e exílios. Em 1975, a desvalorização do peso em 100%, o fim dos créditos e a dura censura colocaram a indústria à beira da falência²³. Para Sergio WOLF (1992, *apud* MARANGHELLO, 2005), o parco cinema sob a ditadura que se estabeleceu a partir de 1976 se dedicou a três ideias primordiais: a mitificação de um tempo longínquo, o país como estabelecimento reeducacional, e a anedota moralizante. Devido à grande movimentação do início da década, os anos 1970 são considerados frutíferos em termos empresariais, o que não anula o marasmo no qual o cinema caiu até a redemocratização, em 1983²⁴.

Após a súbita implosão da ditadura argentina, veio à tona uma realidade espantosa com a divulgação de horrores que incluíam, entre milhares de desaparecidos e métodos de tortura selvagens, uma lista de crueldades sem precedentes. O cinema, como de costume, apresentou-se para consolidar um imaginário social, estabelecer as imagens possíveis do passado e colocar na ordem do dia alguns temas para discussão. É aprovada uma lei que elimina todo

Campanella, 2009) leva o quarto lugar, com 2,46 milhões, seguido por *Martin Fierro* (Torre Nilsson, 1974): 2,4 milhões (Blog Taquilla nacional).

²¹ Após a morte de Perón, sua esposa e vice, Isabelita Perón, assume o poder, sendo derrubada pelos militares em 1976.

²² Organização parapolicial e paramilitar de ultra direita cuja tarefa era ameaçar militantes de esquerda, artistas e intelectuais.

²³ Houve um desmantelamento e reorganização da indústria, com o fim de qualquer apoio a filmes independentes e oferecimento de facilidades a filmes de corte comercial e aos intermediários estrangeiros das distribuidoras e exibidoras.

²⁴ Para recapitular e tornar mais fácil o acompanhamento da História argentina: no país aconteceram seis golpes de Estado durante o século XX - em 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 e 1976. Os quatro primeiros estabeleceram ditaduras provisórias, enquanto os dois últimos estabeleceram ditaduras de tipo permanente segundo o modelo de Estado burocrático-autoritário. Nesse período, todas as experiências de governo eleitas democraticamente foram interrompidas mediante golpes de Estado.

tipo de censura, as escolas de cinema são reabertas e o INC, agora presidido pelo cineasta Manuel Antín, começa a dispor de fundos próprios através de um imposto de 10% sobre entradas de cinema.

Os diretores consagrados seguiam dedicando-se a um cinema mais político que estético, e mais comprometido com uma questão social que pessoal. Associava-se naturalismo com verossimilhança, em filmes onde a história seguia sendo mais importante que o modo de narrá-la, e onde não existia nenhuma indagação dos recursos expressivos da linguagem cinematográfica. Os anos da ditadura serviam de tema para recriar histórias convencionais, folhetinescas, com linguagem televisiva (MARANGHELLO, 2005: 221).

Os cineastas apartavam-se de propostas modernas para afirmarem-se sobre uma mentalidade mais profissional, o que resultou na incorporação de um domínio técnico que valorizava a ideia de especialização na área e no abandono das intenções revolucionárias típicas dos anos 1960 e 1970. Dois tipos de filme delineavam a cinematografia nacional: os alegóricos, com a função social de corrigir injustiças históricas²⁵; e os produzidos pelos grandes grupos de comunicação, que se dividiam entre repetições de fórmulas estrangeiras de sucesso (principalmente policiais) e, também relacionado com o fim da repressão, filmes que se aproveitavam do relaxamento da censura sexual²⁶. Essas produções centravam-se na necessidade de comentar, reagir e criticar o “processo”, garantindo o não esquecimento do passado para que ele não se repetisse.

²⁵ *A história oficial* (Luis Puenzo, 1985) é grande representante dessa vertente. Ambientada durante a queda do regime militar, em 1983, reproduzia o sentimento da classe média através de sua protagonista, o que funcionava como uma metáfora da sociedade argentina (ou como esta gostava de ver-se). A trama permite, através da vitimização da personagem principal, a expiação de culpas da classe média. Não surpreende que este filme tenha sido galardonado com o *Oscar* em 1986, em que a democracia recém retornava após uma ditadura traumática, durante a qual os Estados Unidos militarizaram a Argentina e promoveram um terrorismo de Estado com todas as suas forças.

²⁶ O cenário cinematográfico argentino da década de 1980 é muito parecido ao que havia se instalado na Espanha (que, em 1975, havia se livrado do ditador Francisco Franco): auge da nudez e da temática política.

É importante destacar neste momento a aparição da cineasta María Luisa Bemberg, a primeira mulher a dirigir na Argentina²⁷. Bemberg, que se encaixava no modelo “metáforas para dissipar a culpa”, realizou vários sucessos²⁸ e se esforçava em projetar uma crítica feminista animada pela mudança de mentalidade e a construção de uma cultura feminina que não fosse passiva. Suas personagens eram valentes e desafiantes, chocando-se com as protagonistas tontas e subordinadas que dominavam até então (STITES MOR, 2007). O *leitmotiv* de sua obra era a aliança não-santa entre sociedade conservadora, Igreja Católica e Estado como pilar de um autoritarismo recíproco. Mesmo que seu cinema seja chamado de *soft* pelas feministas, sua inquietação intelectual foi um enorme aporte em favor de uma identidade não sufocada por tabus.

No início dos anos 1990, o cinema meteu-se em uma crise quase terminal – sem financiamento público nem privado, praticamente sem produção e absoluto desinteresse do público²⁹. Alinhado totalmente com a ideologia neoliberal do governo de Carlos Menem, a relação com o mercado tornou-se condição básica. Terminaram concursos, subsídios e convênios, e o INC se associava somente a produções já armadas industrialmente. Os cineastas que atuavam eram uns gatos pingados veteranos (Adolfo Aristarain, Eliseo Subiela, Fernando Solanas, Leonardo Favio, María Luisa Bemberg, Luis Puenzo), representantes mais altos de uma hierarquia cuja segunda linha praticamente não existia – havia um grupo de realizadores conhecidos e depois quase o deserto. Nessa época, era sinônimo de bom gosto cinematográfico entoar a frase “eu não vejo cinema argentino”. Resultado: em 1994 houve 11 lançamentos nacionais, que

²⁷ Isso se apartamos o cine experimental dos anos 1970, que se aproximava mais da videoarte e tinha várias mulheres por trás das câmeras.

²⁸ Entre eles *Camila*, de 1984, que levou 2,3 milhões de pessoas aos cinemas e é a sétima maior bilheteria do cinema argentino.

²⁹ Não podemos esquecer que, durante a década de 1980, houve a popularização do videocassete e das tevês a cabo, que provocou uma debandada das salas de cinema, as quais eram 2500 em todo país nos anos 1970 e passaram a 280 em 1992 (BATLLE, 2002).

mordiscaram apenas 1,8% do público de cinema (BERNADES, LERER e WOLF, 2002).

1.4. Retomada

Frente a essa situação, em novembro de 1994 foi aprovada a Lei de Fomento e Regulação da Atividade Cinematográfica (que ficou conhecida como *Ley de Cine*). O INC tornou-se INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), ganhou autonomia financeira e uma ampliação em seus fundos: ao imposto das entradas de cinema somou-se um tributo de 10% sobre aluguel, venda e edição de vídeos, e 25% dos ingressos que o Comitê Federal de Radiodifusão (COMFER) obtinha dos canais de televisão aberta e a cabo³⁰. A cota de tela³¹ foi reativada (mesmo que na maioria das vezes não tenha sido/seja cumprida...), as escolas de cinema ganhavam força (com destaque para a abertura da Fundación Universidad del Cine – FUC, privada, criada e dirigida por Manuel Antin), Buenos Aires transformava-se na cidade com mais cineastas e estudantes de cinema por metro quadrado³², e a Argentina era invadida por uma revolução tecnológica, favorecida pela convertibilidade cambiária (1 peso = 1 dólar), o que popularizou o vídeo digital e permitiu filmagens autônomas. Tudo

³⁰ Em 1996, uma Lei de Emergência Econômica suspendeu a condição de autonomia financeira do INCAA, que passou a receber seus recursos irregularmente. No fim de 2002, o INCAA voltou a ser uma autarquia.

³¹ A cota de tela obriga todos os lugares de exibição do país a projetar uma quantidade mínima de filmes nacionais (número que varia de acordo com o tamanho do complexo). Sofreu diversas modificações desde sua implantação, em 1944. Atualmente, essa quantidade de filmes nacionais que devem estar em cartaz varia conforme a sala de cinema, mas o tempo mínimo de exibição é de duas semanas, período que pode ser aumentado de acordo com a média de continuidade (ou seja, conforme a assistência que tem um filme, ele fica mais tempo em cartaz).

³² Segundo censos realizados em 2010, hoje a Argentina conta com aproximadamente 40 milhões de habitantes (INDEC - Instituto Nacional de Estadísticas y Censos de la República Argentina), e o Brasil com cerca de 190 milhões (IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). Enquanto isso, a Argentina tem em torno de 12 mil estudantes de Cinema e carreiras afins - Audiovisual, Imagem e Som (CIIE – Cordinación de Investigaciones e Información Estadística, 2009), e o Brasil cerca de seis mil (Censo da Educação Superior 2009. INEP – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais).

isso, mais o apoio à produção através de créditos, subsídios, concursos e programas de ação, provocou uma imediata reativação da indústria e um dinamismo inédito no setor.

Essa renovação estava intimamente ligada com a palavra “independente”. Desde *El amor es una mujer gorda* (1987), de Alejandro Agresti (que pouco depois partiria para a Holanda), pressentia-se que um cinema distinto era possível. *Rapado* (Martín Rejtman, 1992), *Picado fino* (Esteban Sapir, 1993 - 1996) e *Labios de churrasco* (Raúl Perrone, 1994) eram outros sintomas de que estava por vir uma ruptura com os filmes de custos elevados, obrigados a recuperarem o investimento comercial e sem margem para inovar.

Esses três filmes passearam pouco pelo circuito alternativo portenho, e só conseguiram estreiar comercialmente anos mais tarde. Porém, suas despojadas *mises en scène* sentaram as bases deste novo cinema que estava nascendo: *Rapado* é “parca e austera, uma obra que se aproxima a seus personagens e escolhe observá-los a partir do minimalismo afetivo” (MARANGHELLO, 2005: 245), além de possuir um raro sentido de humor; *Picado fino* tem ecos godardianos, uma radicalização estilística com a repetição de elementos mínimos; e *Lábios de churrasco* traz uma história pequena e contida, descarnada. Com baixo orçamento, propostas inovadoras e que assumiam riscos formais, esses cineastas apostavam (de maneiras diferentes) no minimalismo e na redução de elementos estilísticos e temáticos³³, diferenciando-se completamente do cinema empolado da década de 1980.

Em 1995, o INCAA organizou um concurso de roteiros com o objetivo de promover a produção de curtas no país. O conjunto de premiados resultou no filme *Historias Breves*, que devido à reunião de forças dos cineastas laureados conseguiu exibição no circuito comercial. *Historias Breves* logrou uma importante

³³ No livro *Historias extraordinárias: nuevo cine argentino 1999 – 2008* (organizado por Jaime Pena), o artigo *El minimalismo como camino del cine argentino nacido en los noventa*, de Javier Porta Fouz, faz uma descrição interessante do minimalismo no *Nuevo Cine* e dá ênfase à obra de Rejtman, Sapir e Perrone, comparando-as neste aspecto.

repercussão em crítica e público: 12 mil espectadores (pode parecer um número pequeno, mas era uma surpresa pelo fato de que a presença de curtas no circuito comercial era – e é – quase nula). Esses curtas inauguraram a atividade da realização para muitos diretores (dos quais alguns se tornariam grandes cineastas), despertaram em muita gente o interesse pelo cinema, e foram o ponto de partida do *Nuevo Cine Argentino*³⁴. Entre os curtas que integraram as *Historias Breves*³⁵, estão *La ausencia* (Pablo Ramos), *Niños envueltos* (Daniel Burman), *Ojos de fuego* (Jorge Gaggero e Matías Oks), *Guariso*, *los olvidados* (Bruno Stagnaro), *Dónde y cómo Olivera perdió a Achala* (Andrés Tambornino e Ulises Rosell), *Noches áticas* (Sandra Gugliotta), *Rey muerto* (Lucrecia Martel) e *Cuesta abajo* (Adrián Caetano).

Se o nascimento deste *Nuevo Cine* deu-se com *Historias Breves*, sua afirmação chegou com *Pizza, birra, faso* (1997, Adrián Caetano e Bruno Stagnaro). BERNADES, LERER e WOLF (2002) descrevem a exibição do filme no Festival de Mar del Plata³⁶, em 1997, como histórica, tal o entusiasmo gerado, e o filme saiu vencedor da competição. Sua estreia comercial, no ano seguinte, levou 150 mil argentinos aos cinemas – nada espetacular, se comparado com a cifra de 1,6 milhão de espectadores do campeão de bilheteria nacional em 1998, *Un argentino en New York* (Juan José Jusid). Porém, *Pizza, birra, faso* superou todos os filmes que estavam fora do suporte publicitário dos grandes meios de

³⁴ Além de referir-se à *Generación del 60* e a essa geração dos 1990 como *Nuevo Cine*, alguns pesquisadores também se remetem ao cinema da volta de democracia, dos anos 1980, como *Nuevo Cine*.

³⁵ Até os dias de hoje, porém sem regularidade, o INCAA promove concursos de roteiros, cujas produções vencedoras são reunidas e exibidas sob o título de *Historias Breves*. Depois dessa primeira coletânea de 1995, foram lançadas mais cinco edições: em 1997, 1999, 2004, 2009 e 2010. Essas mostras continuam sendo muito importantes para a descoberta de talentos e para a manutenção de uma produção jovem, frequentemente alavancando novos nomes para o cenário do cinema nacional.

³⁶ De 1959 a 1970 realizaram-se dez edições – a de 1964 deu-se em Buenos Aires, e as de 1967 e 1969 alternaram-se com o Festival do Rio. Depois de 26 anos de ausência, o festival retornou em 1996. Apesar de cercado de polêmicas por seu caráter espetacular e excessivo custo patrocinado pelo governo, o festival foi importante ao abrir espaço para novas cinematografias (como a iraniana) e para os jovens argentinos.

comunicação, e pôs em evidência que havia gente em potencial para acompanhar uma mudança, consolidando uma tendência que seguiria avançando com *Un crisantemo estalla en cinco esquinas* (Daniel Burman, 1998) e *Mala época* (filme coletivo de alunos da FUC – Nicolás Saad, Mariano De Rosa, Salvador Roselli e Rodrigo Moreno, 1998) (SAAD e TOLEDO, 2000). O filme de Caetano e Stagnaro é uma tragédia urbana, cruzamento entre cinema policial e realismo cru, e aportou uma nova estética – determinada por uma narração ascética, improvisação na *mise en scène* e na atuação, diferente trabalho com o som, liberdade expositiva de várias histórias fragmentárias - que faria eco na nova geração. Essas produções deram um sopro de vida ao lânguido panorama local – como descreve QUINTÍN (2000: 09), uma “cinematografia obsoleta no estético, falsa no temático e ineficiente no econômico”.

Desenvolvia-se uma crítica que apostava com fervor nos novos cineastas, legitimando-os e cumprindo um papel decisivo para que essa produção se fortalecesse. Além da explosão de sites e blogs, do surgimento de inúmeras publicações especializadas – como *El Amante*, *Haciendo Cine* e *Kilómetro 111*, que lograram uma continuidade inusitada para produtos desse tipo e estão até hoje no mercado -, o NCA³⁷ chegou às capas dos cadernos culturais dos maiores jornais do país e invadiu as pesquisas universitárias. Através de suas análises, a crítica fez o *establishment* reagir e repensar seus velhos modelos que já não interessavam a ninguém, e passou a ser considerada um pedaço do cinema (não algo exterior e estéril), participando ativamente nas decisões políticas do campo cultural e intervindo nos debates da atualidade.

O BAFICI – Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, criado pela Secretaria de Cultura da prefeitura de Buenos Aires em 1999, foi outro pilar do NCA. Plataforma de lançamento de filmes essenciais para o desenvolvimento do cinema independente, dava prestígio às produções jovens e vanguardistas, constituindo-se em sua principal vitrine para o exterior. A

³⁷ A partir daqui, usaremos a sigla NCA para nos referir ao *Nuevo Cine Argentino* dos anos 1990.

premiação de *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999)³⁸ na primeira edição representou a consagração do NCA, que a partir daí inundou as telas argentinas e virou um selo de qualidade nos festivais internacionais. *Esperando o Messias* (Daniel Burman, 2000), *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001), *Sólo por hoy* (Ariel Rotter, 2001), *Un día de suerte* (Sandra Gugliotta, 2002), *Bolivia* (Adrián Caetano, 2002) e *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002), entre outros, devem suas estreias no exterior à exibição no BAFICI, que em 2001 firmou-se como um dos maiores festivais latino-americanos de cinema.

A maioria desses primeiros filmes era feita em 16 mm, vídeo digital, beta ou super VHS, utilizavam cenários naturais ou poucas locações, e muitos atores desconhecidos ou não-atores. Condições de precariedade extrema acompanharam essas realizações, que surpreendiam pela originalidade de suas propostas. Antes, a chegada do dinheiro condicionava a realização de um filme; no NCA, as filmagens são feitas com o mínimo indispensável, nos fins de semana, entre amigos, e a falta de esmero é estratégica, como um atributo estético.

O apoio de fontes de financiamento alternativas (principalmente as co-produções com o exterior por meio de subsídios via festivais) e a participação em espaços de experimentação são outra constante no NCA. Além de financiar uma parte dos filmes (nunca a sua totalidade; e consistindo apenas em uma co-produção financeira, não artística), essas fundações dão assistência aos projetos, constituindo-se em um apoio fundamental para aceder a outras fontes econômicas. Entre os parceiros contínuos, estão Hubert Bals Fund (criado em 1988 e vinculado a organizações governamentais holandesas e ao Festival de Rotterdam), Fonds Sud Cinéma (criado em 1984 pelo Ministério de Assuntos Exteriores francês, é dirigido à produção de países em desenvolvimento), Sundance Institute (criado em 1981 pelo ator Robert Redford, é uma organização norte-americana sem fins lucrativos dedicada à descoberta e ao desenvolvimento

³⁸ *Mundo grúa* foi vencedor nas categorias de Melhor Diretor (Pablo Trapero) e de Melhor Ator (Luis Margani, que não era ator profissional), além de receber o Prêmio Especial da OCIC (Organização Católica Internacional para o Cinema e o Audiovisual).

de novos artistas, responsável também pelo Festival de Cinema de Sundance) e Programa Ibermedia (fundo criado em 1997 com aportes espanhóis, portugueses e latino-americanos)³⁹.

Apesar do colapso econômico/social/político/institucional entre 2000 e 2002⁴⁰, a entrada de Fernando de la Rúa na presidência mudou algumas direções dentro do INCAA. Com a perda da autarquia e o orçamento pela metade, o instituto passou a privilegiar o crescimento e a difusão do cinema independente, resultando em um *boom* de novos diretores: em 2000, 45% dos filmes argentinos eram estreias de cineastas na direção, e em 2001, auge da crise, esse número subiu para 60%. Quando a situação se estabilizou, em 2002, e a autarquia e financiamento do Instituto foram recuperados, os cineastas continuaram a produzir filmes de boa qualidade e baixo custo, com uma produção acima da média. Os exibidores, em um esforço para atrair o público, reduziram o preço dos ingressos e, embora essa iniciativa tenha diminuído a receita fiscal destinada à produção cinematográfica, ajudou a fazer do cinema a única indústria cultural que não sofreu uma queda de atividade naquele ano (FALICOV, 2007). Foi nesta ocasião que Lucrecia Martel disse a Julia Solomonoff, argentina que estudara e trabalhava com cinema em Nova Iorque, que ela deveria voltar ao país e não perder este momento de efervescência (RANGIL, 2005).

³⁹ Há ainda o Göteborg Film Festival Fund (Suécia), Jan Vrijman Fund (Holanda), Fondazione Montecinemaverita (Suíça), Center for Alternative Media and Culture, Rockefeller Foundation e MacArthur Foundation (Estados Unidos), Centro de Capacitación Cinematográfica (México), CINERGIA – Fondo de Fomento al Audiovisual de Centro América y el Caribe (sede em Costa Rica), Fundación Antorchas e TyPA – Fundación Teoría y Práctica de las Artes (Argentina). Os textos de Tamara Falicov contidos na bibliografia explicam de maneira detalhada o funcionamento dessas entidades e o relacionamento com o cinema argentino.

⁴⁰ Sob o governo de Carlos Menem, durante toda a década de 1990, a Argentina viveu um ciclo neoliberal selvagem, com um regime de conversibilidade dólar-peso que era uma ficção. Junto à administração pública ineficaz e a corrupção que corria solta, a base econômica, industrial e agropecuária se destruía, provocando uma crise (cujo ápice foi no fim de 2001) que atingiu a todos os setores da sociedade: revoltas e distúrbios sociais, crise institucional (que em dezembro de 2001 culminou com cinco presidentes em duas semanas), desintegração da classe média, aumento exponencial do desemprego e da pobreza, panelaço e um país mergulhado no caos.

Uma renovação dos esquemas industriais de produção também movimentou as duas últimas décadas. Além dos grandes estúdios (Argentina Sono Film, Artear, Aries - que mesmo passados de moda continuam fortes), produtoras bem sucedidas na tevê migraram para o cinema: Pol-ka, Patagonik, Cuatro Cabezas. Era necessária uma modernização para acompanhar os novos padrões de consumo dos anos 1990, e para isso investiram em estrutura produtiva dinâmica, apoio de grandes empresas de comunicação (Grupo Clarín e Telefé) e seleção de pessoal das escolas de cinema ou do circuito independente. Conhecidos como “autores industriais”, Marcelo Piñeyro⁴¹, Juan José Campanella⁴² e Fabián Bielinsky⁴³ são os diretores mais prósperos dessas novas produtoras. Detentores de grandes bilheterias, trabalham sobre estruturas narrativas mais clássicas e ao mesmo tempo possuem ambição cinematográfica. No exterior, foram recebidos como parte do fenômeno do NCA – porém, possuem estéticas, modos de produção e percursos bem diferentes.

Com o passar dos anos, muitos participantes do NCA abriram suas próprias produtoras. Inspirados por Lita Stantic e Alejandro Agresti – os únicos da velha guarda que, dispostos a acompanhar as tendências, investem no cinema independente, apadrinhando e dando apoio aos novos realizadores -, ganharam experiência conhecendo o cinema de dentro e os diversos mecanismos de financiamento, podendo implementar estratégias de acordo com cada projeto. Esse fenômeno foi importante para a continuidade do NCA. Com um perfil

⁴¹ *Música feroz* (1993), *Caballos salvajes* (1995), *Cenizas del paraíso* (1997), *Plata quemada* (2000), *Historias de Argentina en vivo* (2001), *Kamchatka* (2002), *O que você faria?* (2005), *Las viudas de los jueves* (2009).

⁴² *El mismo amor, la misma lluvia* (1999), *O filho da noiva* (2001), *Clube da lua* (2004), *O segredo dos seus olhos* (2009). Só um adendo: como em 1986, não é de admirar que *O segredo dos seus olhos*, que tem a ditadura como pano de fundo, tenha levado o *Oscar* em 2010, simultaneamente à abertura de arquivos dos anos de chumbo e condenação de vários de seus carrascos. As vitórias da Argentina no *Oscar*, com filmes que de uma maneira ou de outra abordam as tiranias militares agudamente apoiadas por Washington, em dois momentos tão fortes politicamente, às vezes dão a impressão de um pedido de desculpas ou de uma tentativa de aniquilar mágoas e cicatrizar o passado.

⁴³ *Nove rainhas* (2000), *A aura* (2005). Fabián Bielinsky faleceu de ataque cardíaco em 2006.

diferente do tradicional, começaram com apostas de risco e depois se incorporaram ao mercado e aos órgãos de decisão. Rizoma Films (de Héran Musaluppi, parceiro de Martín Rejtman em vários trabalhos), BD Cine (Daniel Burman e Diego Dubcovsky) e Matanza Cine (Pablo Trapero e Hugo Castro Fau) são algumas das mais importantes companhias que trilharam este caminho (AGUILAR, 2006).

É importante observarmos que, apesar da diversidade de propostas de produção, a maioria depende dos recursos do INCAA – das menorzinhas aos *blockbusters*⁴⁴. Assim, chamamos a atenção para quando usamos a palavra “indústria”, já que o cinema argentino ainda está longe de caminhar com as próprias pernas, sem ajuda do governo.

A maioria dos agentes envolvidos no setor considera que o cinema argentino não é uma indústria, e sim uma sucessão de projetos díspares entre os quais a maioria tem uma vida de exibição muito curta e insignificante. Neste esquema, somente uns poucos filmes resultam “os escolhidos” pelo público e, de alguma maneira, fazem possível a geração do resto. Depois do fracasso de público de um primeiro filme, os produtores dificilmente poderão sustentar-se na atividade, fazendo com que a frustração de tantos filmes ao ano tenha uma grande repercussão sobre o setor em seu conjunto e torne duvidosa a concepção do cinema como uma “indústria”. Muito poucas produtoras trabalham na atividade de forma estável e menos ainda são as que levam adiante mais de um projeto ao ano (PERELMAN e SEIVACH, 2004: 75).

Diversos realizadores, no entanto, encaram o adjetivo “independente” ao pé da letra e idealizam outros circuitos com o objetivo de evitar o INCAA ou de fomentar uma cultura alternativa à alternativa. Mariano Llinás (*Historias extraordinárias*, 2008), Gustavo Postiglione (*El asadito*, 2000) e Raúl Perrone (que tem no currículo 30 títulos entre longas, curtas, vídeos) são alguns dos cineastas que optam estar por fora do apoio oficial. Eles se somam a outros fenômenos do

⁴⁴ Não é demais lembrar que o INCAA é um órgão público e, como costuma ocorrer em lugares assim, há certa falta de clareza e clientelismo na partilha de suas divisas (para dizer de maneira amável).

cinema local de baixo custo que não aspiram integrar-se ao circuito comercial e preferem manter uma posição marginal ou ligada a um público específico, entre as quais se contam o cinema bizarro e de Saladillo⁴⁵ (AGUILAR, 2006).

Em 2004, com a criação das salas de cinema do INCAA, articulou-se um circuito independente de exhibições para que os filmes nacionais não fossem engolidos pelo mercado (principalmente com a expansão inabalável dos *multiplex*). Os *Espacios INCAA* dedicam-se somente à exibição de filmes argentinos, e possui salas na capital, no interior do país, e também no exterior (como em Madri, Roma, Paris e Nova Iorque, entre outras cidades). Entretanto, os *Espacios INCAA* não são suficientes para competir com as grandes cadeias, e aí está um dos grandes motivos da dificuldade de consolidação de uma indústria (problema que não é exclusivo da Argentina). Em 2009, por exemplo, das 72 estreias nacionais, 25 (ou seja, 35%) não alcançaram mil espectadores⁴⁶. Apesar do aumento do número de produções, menos pessoas vão ver filmes nacionais na Argentina – o que faz com que cada vez seja mais difícil fechar a conta e recuperar o investimento.

A perda de público não está relacionada somente com as dificuldades de distribuição e exibição (presentes em todos os países do mundo com exceção de Estados e Índia), mas também com o acomodamento dos cineastas do NCA que, acostumados ao financiamento do INCAA, deixaram um pouco de lado novas buscas: a inspiração não acompanhou muitos deles na sua maturidade, e os novos *débuts* não despertam tanto a atenção. Em 2008, seis argentinos (Lisandro Alonso, Lucrecia Martel, Marco Berger, Pablo Agüero, Pablo Fendrik e Pablo

⁴⁵ Saladillo é uma cidade no interior da província (estado) de Buenos Aires. Durante o verão, os vizinhos juntam-se para fazer filmes, em uma experiência caseira e amadora, e organizam um festival no inverno para exibi-los: é o *Festival de Cine con Vecinos de Saladillo*, que em 2011 realiza sua oitava edição.

⁴⁶ Alguns números interessantes: entre os anos de 2002 e 2009 foram lançados 2054 filmes na Argentina, entre os quais 564 nacionais e 1490 estrangeiros, o que aponta para 27% de produções locais. No Brasil, estrearam 2241 películas no mesmo período: 476 eram *made in Brazil*, enquanto 1765 eram de outros países – 21% de produto nacional. Quanto ao público que prestigia o cinema compatriota, tanto no Brasil quanto na Argentina em média 12% da audiência saiu de casa para ver produções nacionais.

Trapero) foram a Cannes e os críticos comemoraram a estreia de *Histórias extraordinárias*, de Mariano Llinás – porém, esse entusiasmo foi pontual, menor que a tendência à homogeneização que faz com que os filmes se pareçam cada vez mais uns aos outros, com uma estética que se tornou lugar-comum. Nos últimos anos, com a crise econômica que insiste em não desgrudar da Argentina, há um debate muito forte em torno do cinema que deve ser apoiado pelo Instituto: os que propiciam um grande retorno em bilheteria (e que ironicamente têm o suporte de grandes grupos de comunicação e, na verdade, não precisam de nenhuma verba estatal), onde a defesa deste tipo de produção se baseia no fato de que o Estado deve bancar o que as pessoas estão afim de assistir e fomentar postos de trabalho formais, nutrindo assim uma “indústria”; e os que apostam no risco artístico e são incapazes de levar multidões às salas. O cinema argentino hoje – em uma situação muito parecida ao que ocorre no Brasil – está basicamente dividido em: os arrasas-quarteirões de bilheterias apoiados pelas grandes empresas de comunicação; os mais radicais, geralmente sem o logo do INCAA, espremidos entre cineclubes, livrarias, cafés e museus; e os que possuem apoio do INCAA e nenhum atrativo (os filmes dessas duas últimas categorias, na maioria das vezes, acabam no limbo com uma bilheteria menor que as de um jogo de terceira divisão). O meio-de-campo, formado por uma multiplicidade de boas ideias bem realizadas, de custo não tão alto, que circulam em festivais e ainda conseguem dialogar com o público (mesmo que de maneira menos maciça), antes ocupado pelo NCA, perdeu fôlego e está quase vazio.

1.4.1. Histórias mínimas e extraordinárias

Não é difícil encontrar elementos comuns entre os realizadores do NCA, mas há uma negação sistemática dos mesmos em pertencer a um movimento. Para Lucrecia Martel, por exemplo,

Parece que houve um exercício da imprensa de chamar isso de uma onda, enquanto os filmes são diversos e possuem interesses diversos. Depois da ditadura, e no início da democracia, a instituição que cuidava de cinema no país estava desmantelada; muitos diretores deixaram de filmar, outros foram mortos, exilados, desaparecidos. Não só diretores, mas técnicos, escritores. Reconstruir o tecido narrativo de um país é um processo muito delicado. Só com muito tempo e trabalho se pode realizar. Essa gama de diretores veio de um vazio cinematográfico. Não se passou de uma classe de cineastas para outra. Dez anos de democracia foi o tempo para reorganizar o cinema. Isso não significa que os diretores sejam entre si uma onda. Porque, quando pensamos em uma onda, pensamos em diretores que compartilham ideias políticas, ideias estéticas, ou pelo menos discutem questões narrativas, e isso não ocorre entre os diretores argentinos. Está cada um lutando por seu filme, sem nenhuma idéia de movimento. O que há não é um movimento, é uma coincidência (2008).

É possível encontrar dezenas de declarações similares: todos os diretores do NCA que se encontram com a questão de “onda” a rejeitam. Em realidade, não houve uma busca programática por parte dos novos cineastas, e suas poéticas são variadas. Porém, estabeleceu-se sim um novo regime criativo, no qual todos estavam atravessados de preocupações com a austeridade da *mise en scène* e com um realismo estético, expressado principalmente na construção de personagens⁴⁷, filmagens em exteriores e especial interesse nos diálogos.

Por algumas características, revela-se um paralelo com a *Generación del 60*. Uma delas é a ruptura com os cineastas anteriores. Porém, enquanto o *Nuevo Cine* dos 1960 buscava demonstrar essa quebra, o NCA possui um grau de separação tão forte com o cinema dos anos 1980 que eles nem se ocupam em indicar esse corte: ele se dá de fato; o cinema anterior é ignorado (e o NCA foi chamado diversas vezes pelos críticos de “órfão”). Há um rechaço absoluto da questão de identidade, do palavrório, das mensagens a decifrar. Ao não impor um discurso, as possibilidades de interpretação se multiplicam, criando uma nova

⁴⁷ O NCA optou, na maioria das vezes, trabalhar com não-atores, estreates ou gente que costumava fazer papéis secundários. Esses corpos constituíam-se em território virgem para a câmera, permitindo pensar os personagens desde um ponto zero e trazendo frescor aos filmes (VERARDI, 2009).

relação com o espectador – sendo este o ponto de maior dissonância entre o NCA e o cinema dos 1980.

Finais abertos, ausência de ênfase, ausência de alegorias, personagens mais ambíguos, aversão ao cinema de tese, trajetória algo errática da narração, personagens zumbis imersos no que lhes passa, omissão de dados nacionais contextuais, oposição à demanda identitária e à demanda política: todas estas decisões que, em maior ou maior medida, se detectam nestes filmes, fazem a opacidade das histórias, que em vez de nos entregar tudo digerido abrem o jogo da interpretação (AGUILAR, 2006: 27).

Diante de uma crise que absorve tudo e em que a realidade ficou aturdida, optou-se pelo relato do nada. Dissolução nacional e decomposição de um imaginário doméstico foram expressões frequentes na crítica para caracterizar estes filmes. O NCA não propõe nada, limitando-se a mostrar a realidade como algo irreversível, a sobrevivência no mundo. Há uma proliferação de histórias da vida cotidiana e de memórias individuais – não apenas no cinema, mas em todas as outras artes, o que SARLO (2005 *apud* PRYSTHON, 2009) chama de *giro subjetivo*. A multiplicação desses relatos íntimos e pessoais, para PRYSTHON (2009), parece curiosa e paradoxalmente reflete uma espécie de ressaca da espetacularização da cultura. Como assinala MARANGHELLO (2005, 259), o NCA “recorreu às histórias mínimas, ao distanciamento afetivo, à ausência do explícito e à abulia geracional. Não há grandeza nem opções morais, não há amor, desespero nem grandes paixões”. E completa Andrea Molfetta:

Essa geração filma conflitos pessoais, da esfera do indivíduo, pequenas histórias da geografia íntima, nas quais sentimos o impacto da crise nacional, e quase sempre a apatia e a perplexidade em que ficou imersa a população. Os filmes são expressão de um questionamento existencial diante da perda, diante da desagregação social (MOLFETTA, 2008: 177).

O cineasta Santiago Loza, durante bate-papo com o crítico José Carlos Avellar no Ciclo de Debates do I Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo (2006), confirma essa tendência do NCA ao comentar sobre sua *ópera-*

prima, *Extraño* (2003), e outras produções daquele momento: “São filmes onde há, de repente, um personagem tomado por uma espécie de falta de vontade (...). Mas são personagens que se deixam levar, que vão caminhando, que andam de um lado para o outro, sem vontade própria, abandonados um pouco a si mesmos” (MOURÃO, 2008: 60). E ele continua, contando sobre *Cuatro mujeres descalzas* (2005), sua segunda película:

Eu estava muito cansado de todo o processo de produção do [primeiro] filme e não sabia o que queria fazer, não sentia qual era minha necessidade naquele momento. Pensei, então, em fazer um filme exatamente sobre esse cansaço, e também sobre algo que eu começava a notar na Argentina, que era um desânimo geral, uma depressão coletiva que, segundo alguns, havia afetado o comportamento psicológico de todo um povo (MOURÃO, 2008: 63).

Esse *giro subjetivo*, marcado pela desilusão, pode dar a impressão de que o NCA esteve alheio à política em suas produções. Porém, a atitude política em seus filmes é muito mais intrínseca do que engajada – ou, melhor dizendo, parte de um engajamento diferente, como comenta Pablo Trapero no I Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo: “... as fronteiras são mais difusas, os discursos são mais difusos, mas não por isso menos intensos. Mesmo que um filme se proponha apolítico, está gerando um discurso e está gerando uma discussão particular” (MOURÃO, 2008: 106).

Lucrecia Martel, assim como Trapero e a maioria dos cineastas do NCA, pertence a uma geração pós-ditadura, a qual, segundo ela, teve a impressão de que os canais de participação civil naturais na vida política foram quebrados, pois não se sabia exatamente uma forma de ser cidadão ou de se participar da história do próprio país após a década de 80. Esta carência, para ela, resultou em algo um pouco pesado, pois lhe dava o sentimento de que não pertencia ao destino comum de quem habita o mesmo solo. Entretanto, o cinema foi o lugar no qual ela encontrou uma maneira de participar de tudo isso.

Eu entendo o cinema como um compromisso político. Fazer público, compartilhar uma visão com as pessoas, criar uma espécie de diálogo. Para mim o cinema foi o terreno onde voltei a encontrar essa vida civil, essa participação cidadã, esse diálogo com conterrâneos. Isso se sucedeu de uma maneira bastante natural – não foi uma louca e desesperada busca. Muitos diretores de cinema de minha geração de alguma maneira estão em uma zona de cinema político, mas não como era antes. Hoje é algo mais programático. Um sentido político de incluir-se dentro de uma classe, incluir-se dentro de um sentido de fala, de uma circunstância social. Reconhecer-se nisso, observar e prestar atenção. Isto dá uma certa qualidade política ao cinema. Me sinto associada nisto. Além disso, para mim, todas as narrativas estão na zona do político, porque dialoga entre os indivíduos. Assim, o cinema é uma oportunidade política de participação (2008).

A política, pensada de uma maneira distinta, infiltrou-se em todos os vínculos, e os filmes do NCA permitem traçar muitas das mudanças dos anos 1990: extensão da globalização, presença dos imigrantes, mudança no estatuto do trabalho, crise da política, decomposição das instituições, preponderância do consumo, alterações nas culturas de elite, massivas e populares. Revela-se, assim, uma obsessão com o fluir do presente.

O NCA está imerso no momento de sua produção. O passado está ausente, assim como a perspectiva de futuro: os filmes estão amarrados e restritos ao tempo da crônica cotidiana; desaparecem os flashbacks e tudo se passa em tempos justapostos. Como comenta WOLF (2004: 179), parece haver “uma espécie de grande consciência por parte dos diretores de que o único que podem contar é o que tem defronte de si agora, diante de seus olhos, e não houvesse nada atrás ou à frente”. Muitos críticos apontam que, por um lado, a crise provocada pela onda neoliberal plantou um desânimo com o futuro, enquanto houve rompimento e desvinculação com o passado devido ao trauma pós-regime militar, seguido de uma democracia frustrante (CAMPO, 2010).

Enfim, entre todos os aspectos que unem os filmes do NCA, um dos mais cruciais é o tratamento dado ao som.

(...) [Nos anos 1980], a sonorização estava subordinada à tarefa de completar a narração e lograr o melhor acabamento técnico e expressivo do filme. Em vários filmes dos anos 1990, entretanto, o som adquire maior autonomia e um tratamento que não está necessariamente destinado a ir atrás das imagens. No planejamento do som, as histórias adquirem novos sentidos e os diretores tratam de buscar uma marca estilística no uso da trilha sonora. (...) todos esses filmes trabalham o som como uma matéria significativa que tem uma relativa autonomia com respeito à imagem, o que a dota de novas dimensões (AGUILAR, 2006: 94).

Como argumenta CONSTANTINI (2007), floresceu no NCA uma liberdade na edição som/imagem que, mesmo corrente em outras cinematografias desde os anos 1960, era ainda muito tímida no contexto local. Até então, parecia haver certa condenação a um naturalismo que aprisionava os recursos do som e da montagem, impedindo-os de expandir o discurso a outros horizontes.

Para AGUILAR (2006), o som nos filmes do NCA não está tão estratificado em música, diálogo, ruídos. Em lugar disso, engendra-se uma verdadeira rede, uma massa sonora de constante tensão entre o incompreensível e o elucidado, onde tudo o que se ouve faz parte deliberada da *mise en scène*.

A partir dessa nova maneira de usar o som, ressaltamos principalmente a recuperação do uso da linguagem oral. Como afirma WOLF (2002), os diretores deixaram de empregar o dicionário para utilizar o ouvido, prestando mais atenção nas maneiras de falar.

Lucrecia Martel também comenta sobre a questão da ausência da língua espanhola no cinema – que se configurava em um problema ideológico e afetivo com o idioma; uma crise com a fala castelhana que tinha, na Argentina, entre suas origens, a ditadura e a Guerra das Malvinas. Sua geração, que viveu o regime ditatorial durante a infância, tem uma preocupação com os registros de fala – não só pelo que se diz, mas as tonalidades de discurso. Com o NCA aparecem os suburbanos de Buenos Aires e outras regiões do país, ausentes do mapa cinematográfico nacional até então – como justamente Salta, cidade natal de Martel, onde foram rodados seus longas. Conhecendo outros países da América Latina, Lucrecia percebeu que eles passavam pelo mesmo processo que

atravessava a Argentina, e era mais um motivo para trabalhar os diálogos com cuidado, pois lhe parecia politicamente interessante refletir sobre o espanhol nos diálogos do cinema latino-americano. Como descrevia o peruano Mario Vargas Llosa em seu *Dicionário Amoroso da América Latina*, o espanhol, assim como o italiano e o português, é um idioma palavroso, abundante, pirotécnico, de uma formidável expressividade emocional; mas, por isso mesmo, conceitualmente impreciso – características que permitem infinitas possibilidades para o cinema.

2. Cinema (também) para os ouvidos

“O momento mais excitante é quando eu adiciono o som... Neste momento, eu estremeço”, confessou uma vez Akira Kurosawa (BORDWELL e THOMPSON, 2003). É interessante pensar como Kurosawa afirma “adicionar” o som, e como este tem sido geralmente pensado como algo secundário, tanto na vida como no cinema. Costuma-se atribuir à visão e, dessa maneira, à imagem, um papel preponderante sobre os outros sentidos, especialmente ao compará-lo com a audição. Porém, como afirma RODRÍGUEZ BRAVO (1998), esta preeminência da visão não tem uma base perceptiva, mas se ampara fundamentalmente em motivos históricos e metodológicos. Entre esses inúmeros fatores – sobre os quais não nos estenderemos -, Rodríguez Bravo comenta que desde a pré-história o homem tem desenvolvido técnicas de desenho que lhe permitiam registrar as sensações proporcionadas pelo sentido da vista, enquanto a capacidade de fixar sons apareceu somente com a invenção da escrita (que, na verdade, se restringe às sensações sonoras vinculadas à língua, sendo extremamente limitada para expressar outros tipos de som). A pintura cresceu e se desenvolveu através dos séculos, acompanhando o conhecimento sobre as sensações visuais e as técnicas para sua reprodução, ao passo que somente no século XIX surgiram os primeiros sistemas para reprodução do som. Tudo isso fez avançar o conhecimento sobre a percepção e a narração visual muito mais rapidamente que o conhecimento sobre a narração sonora. Como completa BALÁZS (1985), mesmo que nosso ouvido tenha mais sensibilidade que os olhos (já que podemos ouvir em 360º e nos mantermos alertas enquanto dormimos), conseguimos reconhecer muito mais imagens que sons, pois há uma considerável diferença entre nossa educação visual e acústica.

No cinema clássico, o som é utilizado normalmente como um elemento coesivo que se confronta com a grande desagregação perceptiva comportada pela montagem visual - como afirma XAVIER (2005), o cinema clássico ocupou-se em domesticar as relações entre o som e a imagem com seu princípio de

transparência. Essa homogeneidade entre imagem e som sofreu um rompimento com as mudanças apresentadas pelo cinema moderno. Há dois momentos nos quais podemos considerar a utilização dos elementos sonoros como uma ruptura que definitivamente elevou o som a componente da narração: no filme *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941), no qual o som possui um aspecto indicial na cena, expressando a subjetividade do personagem. A segunda ruptura deu-se com *Hiroshima, meu amor* (Alain Resnais, 1959), onde os diálogos adquirem um *status* de poética da memória, criando assim uma transcendência da cena. Não mais marginalizado, o som deixa de servir à imagem, alcançando um desempenho parêlho ao dela.

Nos estudos de cinema não poderia ser diferente: a teoria clássica (desenvolvida durante a transição do cinema “mudo”⁴⁸ ao sonoro) se debatia entre a aceitação do som e a rejeição do diálogo, concentrando-se na busca de uma “essência” para a nova arte e geralmente colocando o som como um subordinado da imagem, o que foi rechaçado pela teoria moderna. As opiniões dos cineastas-teóricos René Clair e Robert Bresson exemplificam bem esse embate com relação ao papel que o som assume no cinema: para Clair, o som somente complementa a imagem e deve liberá-la de algumas explicações. Já Bresson sustenta que o som pode dominar e até substituir a imagem.

O papel do som na narração audiovisual não é o de um acompanhamento redundante: ele não enriquece a imagem, e sim modifica a percepção global do espectador; não duplica um mundo visual, mas constrói um universo novo. Diversos sentidos podem desprender-se de uma mesma situação sonora, e aqui destacamos o papel ativo do ouvinte, que reestrutura, matiza e recria cada som em conjunto com as imagens.

⁴⁸ Colocamos “mudo” entre aspas devido à controvérsia do termo – alguns preferem dizer “cinema silencioso”, entre muitas outras denominações. Michel CHION (1993), por exemplo, aponta que o cinema nunca foi mudo, e sim surdo. É importante lembrarmos, sobre isso, que os filmes dos primórdios eram, em geral, exibidos com algum tipo de acompanhamento sonoro: um pianista ou qualquer outro músico (que também servia para abafar o barulho do projetor), comentarista, atores que dublavam ao vivo, e até orquestras.

O áudio não atua em função da imagem e dependendo dela, e sim atua como ela e ao mesmo tempo que ela, aportando informação que o receptor vai processar de maneira complementar em função de sua tendência natural à coerência perceptiva. Nossos ouvidos não dependem em absoluto de nossos olhos para processar informação, atuam em sincronia e em coerência com eles (RODRÍGUEZ BRAVO, 1998: 221).

Michel CHION (1993 - 1999) percorre este mesmo caminho ao afirmar que a associação do som e da imagem gera uma percepção completamente distinta à que produz cada um deles por separado - o que ele chama de *audiovisão*.

Com *audiovisão* designamos o tipo de percepção própria do cinema e da televisão, mas que também experimentamos com frequência *in situ*, e no qual a imagem é o núcleo consciente da atenção, mas onde o som aporta a todo momento uma série de efeitos, de sensações e de significados que, mediante um fenômeno de projeção, se atribuem à imagem e parecem derivar naturalmente dela (CHION, 1999: 276).

O conceito de *audiovisão* está extremamente ligado ao conceito de *valor agregado*: “valor expressivo e informativo com o qual um som enriquece uma imagem dada” (CHION, 1993: 16). Não se vê o mesmo quando se ouve, e não se ouve o mesmo quando se vê. As informações sonoras e visuais, quando percebidas em conjunto, mutuamente se influenciam, e a combinação audiovisual não funciona como uma simples soma de semelhantes ou de contrários, e sim como uma autêntica mescla. O fenômeno de *valor agregado* se dá, sobretudo, graças à sincronia entre som e imagem – a qual CHION (1993) denomina *síncrese* (sincronismo + síntese) e RODRÍGUEZ BRAVO (1998) batiza de *fusão perceptiva áudio-visual*: devido à coincidência exata no tempo entre imagens e sons, estabelecemos como algo indivisível estímulos que originariamente não tinham nenhuma relação entre si. Com a *síncrese*, podemos jogar com efeitos de

contradição, e as possibilidades expressivas são muito maiores pois assim o som não se vê obrigado a parecer-se com a realidade⁴⁹.

Como explica CHION (1993), um dos mais importantes efeitos do *valor agregado* se refere à noção do tempo na imagem, suscetível de ver-se consideravelmente influenciado pelo som, e que pode dar-se em três aspectos: animação temporal da imagem (quando temos espaços vazios, personagens imóveis, um plano fixo onde tampouco há movimento interno – sabemos que não se trata de uma imagem congelada pelos sons, que conferem duração a ela); linearização temporal dos planos (o som sincrônico impõe uma ideia de sucessão); direcionamento ou dramatização dos planos, imprimindo-lhes um caráter de espera, progressão ou iminência que não possuam por eles mesmos. Este último aspecto - no qual os sons indicam direções e possuem leis de evolução e de repetição que mantêm um sentimento de expectativa (ou sua recondução), de esperança, de saturação que romper ou vazio que encher – é chamado por Chion de *antecipação*: do mesmo modo que o deslocamento de câmera ou a evolução de um ator desencadeiam no espectador um movimento de antecipação, cuja expectativa será confirmada ou negada, um ritmo sonoro também.

O som assume um papel essencial na narrativa audiovisual como elemento de organização, unificando ou separando estruturalmente sequências visuais compostas por múltiplos movimentos e mudanças de pontos de vista. Este uso do som como instrumento organizador tem, também, uma relação muito direta com a lógica perceptiva humana. Que o sentido da audição seja muito mais estável no tempo que o da visão é a razão perceptiva que explica o papel estruturador do som (RODRÍGUEZ BRAVO, 1998: 260).

⁴⁹ Um exemplo citado por Chion para entender a *síncrese* é quando temos um homem falando com voz de mulher.

2.1. Para ver escutando

Segundo BORDWELL e THOMPSON (2003), CHION (1999) e RODRÍGUEZ BRAVO (1998), o som possui três qualidades fundamentais que interagem para defini-lo. SCHAEFFER (1988) aborda muitas outras características, assim como a teoria da música, mas aqui nos voltaremos apenas à amplitude, tonalidade e timbre, as quais poderão aparecer em nossas análises.

O som que ouvimos resulta de vibrações no ar. A amplitude refere-se ao “comprimento” dessas oscilações⁵⁰, sua intensidade – o que chamamos também de volume. A tonalidade diz respeito à frequência, ou seja, a quantidade de vibrações por segundo, que nos dá a percepção de grave (quando há menos oscilações) ou agudo (quando há mais).

O conceito de timbre é menos objetivo, mais indefinido, que podíamos caracterizar como uma propriedade do som que tem um grau de arbitrariedade – a fonte é que permite identificar um som. Um som pode ter o mesmo volume e frequência quando tocado por um violino ou por um piano, mas identificamos que é um violino ou um piano devido ao timbre. Quando falamos de “voz nasal”, “tom meigo” ou “som metálico” remetemo-nos ao timbre.

Com o *Traité des objets musicaux* (1966), Pierre Schaeffer dá ao som um estatuto teórico enquanto objeto de percepção e, passando pela música concreta, propõe uma abordagem que pretendia incluir as mais diversas sonoridades e explicar a construção do sentido sonoro a partir da especialização no uso da própria capacidade auditiva. Essa preocupação com o som como objeto de escuta inclui levar em conta amplitude, frequência e timbre, o que em nosso caso é muito interessante pois expande a nossa experiência com o cinema.

Schaeffer estabelece um mecanismo de escuta – a *escuta reduzida* – que toma o som como objeto de observação em si mesmo, em suas qualidades sensíveis, ao invés de atravessá-lo e apontar por meio dele outras coisas, como

⁵⁰ Falamos “comprimento” porque nos referimos à representação gráfica da onda sonora. No mundo real, o som se movimenta em 360º, sendo impossível saber seu comprimento.

na *escuta causal* (que se interessa por sua causa – qual objeto ou fenômeno que produz o som, onde se encontra, como se comporta ou desloca) ou na *escuta semântica* (que busca seu significado - interpretar uma mensagem relacionada a algum código, como a linguagem falada) (CHION, 1993 – 1999). A utilização da *escuta reduzida* é útil para nosso trabalho até certo ponto, já que Schaeffer adota a condição de estudar o fenômeno sonoro sem a visualização das imagens, o que não faz muito sentido para nós que estamos tratando de audiovisual. Além disso, pretendemos dedicar-nos também às causas que geram um som e ao significado dos diálogos.

2.2. Para escutar vendo, cheirando, tocando, descobrindo

Conforme enumerado por BORDWELL e THOMPSON (2003), o som é uma técnica poderosa por diversas razões: proporciona fortes efeitos e ainda pode ficar totalmente invisível; dá ao espectador uma experiência perceptiva mais completa (compensando a bidimensionalidade da tela); direciona nossa atenção para um aspecto específico da imagem, pontuando-a; pode clarear eventos, contradizê-los, torná-los ambíguos. Em todos os casos, o som entra em ativa relação com a imagem, proporcionando inúmeras possibilidades de edição e dando espaço para diversas criações – na concepção do som de um filme, na maioria das vezes, apenas o diálogo é aproveitado do material captado durante as filmagens (e ainda assim talvez haja a necessidade de dublar algumas cenas). As gravações podem servir de guia para os *sound designers* e editores, mas quase todos os sons são fabricados e sincronizados durante a pós-produção. Dessa maneira, a infinidade das possibilidades visuais une-se à infinidade de eventos acústicos.

O som ainda influencia nas percepções de movimento e velocidade. Sobre isso, é interessante observar um experimento feito por Rodríguez Bravo com o compositor José Nieto: José sonorizou uma sequência de batalha de duas maneiras. Primeiro, utilizou uma base rítmica de percussão rápida que acabava

por destacar movimentos ligeiros, agitados e bruscos, agressivos. Depois, uma base melódica sem percussão e sem muitas alterações, o que fazia com que as ações mais lentas - como os deslocamentos suaves para aproximar-se do inimigo ou as quedas aflitas dos feridos – se sobressaíssem. Para Rodríguez Bravo (e todos os alunos para os quais ele mostrou essas cenas), a primeira montagem trazia uma situação tensa, onde todos se moviam nervosamente e com rapidez. Já na segunda, o efeito era totalmente distinto, com tudo sucedendo mais lentamente - ele chegou a pensar que a sequência havia sido ralentizada. Isso acontecia pois o som conduzia a atenção para um ou outro tipo de imagem, guiando as sensações sobre a movimentação da cena.

Para CARVALHO (2009), o som nos instiga a nos direcionar para onde o foco do personagem está voltado, podendo também ser trabalhado de forma a nos revelar as características desse personagem, já que cada pessoa percebe o mundo de maneira distinta: o que cada um ouve de uma mesma massa sonora está relacionado com sua personalidade e estado de espírito.

2.2.1. O espaço

O rádio, em seus anos de apoteose, desenvolveu sofisticadas técnicas de tratamento do som orientadas à reconstrução narrativa de sensações espaciais. As emissoras de rádio costumavam dispor de estúdios com paredes acolchoadas para recriar espaços abertos (dessa maneira, o som era absorvido, como se espalhando por um descampado), e estúdios de paredes duras para reproduzir a sensação de espaços interiores (pois assim os sons reverberavam como em lugares fechados). Utilizavam-se paredes móveis para poder controlar o nível de reverberação dos sons, sugerindo espaços maiores ou menores segundo as necessidades da narração, e as distâncias entre os locutores e microfones eram carinhosamente calculadas (RODRÍGUEZ BRAVO, 1998). O cinema é

herdeiro dessas técnicas esmeradas de reconstrução sonora do espaço⁵¹, e o som é o grande responsável por transmitir com grande precisão sensações espaciais: podemos reconhecer onde estão as fontes sonoras, para onde se direcionam e o volume espacial onde estão situadas.

A combinação do efeito perceptivo de distância com o efeito perceptivo que produzem as reflexões sonoras determina a sensação de volume espacial.

As reflexões sonoras são uma série de repetições idênticas a uma forma sonora original, mas que aparecem com certo retardo com respeito a ela e com menor intensidade. Existem distintas categorias de reflexões; não obstante, o tipo de reflexão que, sem dúvida, resulta mais interessante para a narrativa audiovisual é a reflexão direta e múltipla, característica dos espaços fechados. A este tipo de reflexão a denominamos reverberação. Esta classe de reflexão transporta uma informação acústica que determina a percepção auditiva do volume espacial (RODRÍGUEZ BRAVO, 1998: 243).

Se você está na sala e eu te grito lá da cozinha, você ouve, além do som da minha voz em um volume menor no qual ela foi emitida (devido à distância que teve que percorrer), reverberações, que se originam quando essas vibrações sonoras produzidas em um local fechado são refletidas diversas vezes ao serem rebatidas pelas paredes do corredor e dos outros cômodos que nos separam. Como na ocasião em que Charles Foster Kane sai da sala de jantar e, conforme se afasta, não há simplesmente o som de seus passos que diminuem de volume: está também a reverberação dos ambientes nos quais ele adentra. Assim, somada à qualidade da parede (dependendo de seu material, o som é transformado – como quando temos, por exemplo, azulejo ou cortiça), a reverberação transporta

⁵¹ É importante lembrarmos aqui da estereofonia, técnica que utiliza dois canais paralelos e simultâneos de gravação, tratamento e reprodução do som, orientados à direita e à esquerda, permitindo simular a captação do ouvido humano. Ou seja: não há apenas uma caixa de som na sala de cinema, atrás da tela, como na monofonia, e sim duas caixas (do lado direito e esquerdo), que podem representar, por exemplo, um carro que passa da direita para a esquerda. Há ainda diversos tipos de sistema de som, como o 5.1 (cinco caixas espalhadas pela sala, mais o *subwoofer*, para sons de baixa frequência). A dissertação de mestrado de Mariano Gabriel Alvarez (incluída na bibliografia) sobre a estereofonia é um trabalho muito interessante sobre o tema.

uma informação acústica que determina a percepção auditiva do volume espacial: quanto maior a distância entre as paredes de uma sala, há mais reverberação, já que os sons refletidos vão se propagando até encontrar um outro obstáculo⁵².

O som traz uma dimensão espacial porque se dispõe a partir de uma fonte, que será localizada sempre a partir da imagem, já que esta tem seu lugar delimitado (a tela, o retângulo da projeção), enquanto o som não. A relação entre a fonte sonora e as imagens da tela está em constante mudança devido à progressão dos planos. Deste modo, identificamos os sons como *in*, *off* ou *over*⁵³. No som *in*, a fonte sonora aparece na imagem e pertence à diegese, ou seja, à realidade que a imagem evoca - o mundo da narração. O som *off*, também chamado de *fora de campo*, é diegético, mas sua fonte é ausente da imagem. Ele é *acusmático*, conceito que CHION (1993) recupera de Pierre Schaeffer: o som que se ouve sem ver sua causa originária. No som *over*, sua fonte não é nem visível, nem diegética, estando situada em um tempo e lugar alheios à ação – por exemplo, os comentários, narração ou a música de fosso⁵⁴.

Essas denominações são limitadas e não dão conta da complexidade de relações entre fonte sonora/imagem que aparecem nos filmes, nascendo assim muitos outros termos para ilustrar e caracterizar tais ligações – entre eles, a noção de *som ambiente*, de Chion, que tem definição muito próxima à de *paisagem sonora*, de Murray Schafer. Ambos os conceitos se referem aos sons que compõem um ambiente acústico em determinado local, caracterizando-o, numa presença contínua e passiva – podem ser os passarinhos que cantam no campo,

⁵² Não podemos nos esquecer que reverberação e eco não são a mesma coisa: na reverberação, as reflexões sonoras se percebem como parte integrante do som; são como um “alongamento” que está grudado ao som original. No eco, as reflexões sonoras já não são percebidas como uma extensão, e sim como repetições claramente separadas da forma sonora original: é um outro som. Também é comum confundir reverberação com ressonância, que é quando um corpo começa a vibrar por influência de outro (como quando os vidros tremem ao passar um avião).

⁵³ Essas denominações variam de acordo com os teóricos e as traduções que utilizamos. Aqui, optamos por utilizar esses termos.

⁵⁴ Designação que faz referência ao fosso, espaço na frente do palco onde fica a orquestra na ópera clássica e nas antigas projeções de cinema – ou seja, sem serem vistas.

as fábricas e os carros na cidade. A diferença é que Schafer refere-se ao mundo real, enquanto Chion versa sobre a construção sonora audiovisual, remetendo-se aos sons que rodeiam a cena e habitam seu espaço (PEREIRA, 2009). SCHAFER (2001) comenta que o ritmo dos acontecimentos interfere no ritmo das pessoas, intimamente relacionado com o ambiente acústico em que elas se encontram – nos filmes, as ações e condições físicas e psicológicas dos personagens da trama são também influenciados pela paisagem sonora.

Ainda sobre a importância do som na construção do espaço, RODRÍGUEZ BRAVO (1998) aborda o *ponto de audição*: ponto de referência espacial a partir do qual se constrói toda a perspectiva sonora. Chion aproxima-se dessa questão quando fala sobre *ponto de escuta*, calcado sobre o conceito de *ponto de vista*, que significa duas coisas diferentes: de onde eu, espectador, vejo - de que ponto do espaço se considera a cena; ou qual personagem, na diegese, se supõe que vê o que eu vejo (a chamada “câmera subjetiva”). No *ponto de escuta*, também nos referimos a um sentido espacial (de onde ouço? De que ponto do espaço representado na tela?) ou a um sentido subjetivo (que personagem ouve o que eu ouço?). Rodríguez Bravo concorda com Chion quando este trata o *ponto de escuta* como posição no espaço, já que na segunda acepção o teórico francês acredita que é a imagem que cria o *ponto de escuta*. Para Rodríguez Bravo, o *ponto de audição* é um ponto de referência concreto, não-subjetivo e, sobretudo, estritamente auditivo.

2.2.2. O silêncio

Quando falamos de som, nos referimos a ruídos, diálogos e música⁵⁵. Porém, há ainda o silêncio, que não é simplesmente o efeito da

⁵⁵ Ocasionalmente, um som pode cruzar essas “categorias”, como o grito, e os criadores tem a liberdade para explorar essas ambigüidades.

ausência de som, a negação deste. O silêncio não é um vazio neutro⁵⁶, e se expressa principalmente de duas maneiras: pode ser o produto de um contraste, o negativo de um som ouvido anteriormente. Introduce-se em um contexto, através de uma preparação – basicamente, o silêncio nasce após uma sequência especialmente ruidosa.

Outro modo pelo qual o silêncio se manifesta consiste da presença de ruídos tênues, audíveis apenas quando os outros ruídos emudecem. A experiência do silêncio, como afirma BALÁZS (1985), é essencialmente uma experiência espacial, já que percebemos o silêncio não porque não ouvimos nada, mas quando notamos sons distantes ou sussurros, zunidos, murmúrios mínimos e ligeiros cerca de nós. O ruído que deixamos de ouvir libera a percepção de outros sons que antes não podíamos perceber. Como escreve CHION (1999), o silêncio é como uma luz poderosa que ilumina outros sons. A completa ausência de som não é concreta, e nos quita a percepção real (BALÁZS, 1985).

2.2.3. A voz

Nossa atenção auditiva consciente não se dirige indistintamente a todos os tipos de som, mas é especialmente *vococentrista*: em qualquer magma sonoro, a voz se destaca e atrai nossa concentração, hierarquizando a percepção ao redor dela (CHION, 1999). No cinema, a voz também é invasora por natureza, desde os primeiros filmes falados. O afã pela inteligibilidade do texto, da clareza das vozes, faz com que elas sejam gravadas sistematicamente em primeiro plano para lhes dar preponderância em relação a qualquer outro elemento sonoro. Essa presença privilegiada que se convém dar às vozes na trilha sonora tem como consequência o reconhecimento de antemão do personagem que fala: mesmo que seja visto de longe, ou perdido entre edifícios, o som acentuado de sua voz é mais

⁵⁶ Quando temos silêncio no cinema, não se trata de um silêncio absoluto, quando deixamos uma banda sonora em branco, vazia, porque isso é considerado uma falha técnica, como se o equipamento estivesse quebrado. Sempre há algo na banda sonora, nem que seja a gravação de um lugar sem nenhum ruído.

forte, mais presente, aproxima-nos dele (CHION, 2004). Na *mise en scène* clássica, as estratégias no emprego da voz para afastar a fragmentação e afirmar a homogeneidade da narrativa são significantes: “a sincronização liga a voz a um corpo em uma unidade cuja imediatez pode ser percebida apenas como um dado; a voz *off* ancora o espetáculo em um espaço, estendido mas coerente; e os comentários em voz *over* situam a imagem, dotando-a de clara inteligibilidade” (DOANE, 1991: 472).

Como os outros sentidos, o uso do som e o ato de escutar diferem de cultura para cultura. Nas sociedades ocidentais e nos espaços urbanos o som é principalmente um meio informativo, e a voz como suporte da expressão verbal reflete esse uso do som – o *vococentrismo* é, muitas vezes, *verbocentrista* (CHION, 1999). Mesmo assim, a voz não é reduzida a um simples veículo da linguagem. Por exemplo, como afirma AGUILAR (2006), no NCA os diálogos são tratados por vezes como ruídos, e suas texturas sonoras têm tanta ou mais importância que a compreensão do significado das palavras.

(...) a voz promove outros valores na linguagem verbal, já que no momento de sua execução integra-se ao sentido do texto transmitido, enriquecendo-o e transformando-o, até o ponto de que às vezes faz que signifique aquilo que não fala. A voz, efetivamente, supera a palavra. É graças à voz que a palavra se converte em exibição e dom, virtualmente erotizado, em agressão também, em vontade de conquistar, que no prazer de ouvir a palavra se submete (ZUMTHOR, 1985: 07 *apud* DÖPPENSCHMITT, 2005:57)⁵⁷.

OPOLSKI (2009) atenta que as características físicas, biológicas e psicológicas de uma pessoa podem ser transmitidas pela voz, o que é valioso na edição de diálogos de um filme, já que particularidades da voz ou da emissão do ator podem colaborar para a estruturação do personagem. As criações artísticas

⁵⁷ “O principal objeto de estudo de Zumthor é o texto poético da literatura medieval (onde a expressão vocal é um elemento central). Porém, a forma como ele aborda as qualidades específicas da performance vocal é uma ferramenta interessante para a análise da voz em outras situações narrativas” (MIRANDA, 2006: 37).

que os processos de dublagem permitem também são elementos eficientes para a construção da narrativa do filme.

2.2.4. A pele da película

O som, segundo CHION (1993 - 1999), transmite efeitos de expressão e matéria através dos *indícios sonoros materializadores*. Os *indícios sonoros materializadores* revelam sensações (não especificamente sonoras) associadas a uma situação – por exemplo, os silvos das espadas que se traduzem em agilidade, ou os golpes em lutas de boxe que transmitem violência. Também nos remetem ao sentimento da materialidade da fonte e ao processo concreto da emissão do som – nos dão informações sobre a matéria (madeira, papel, tecido, metal, líquido) que causa o som, assim como a maneira que se mantém (fricção, choques, oscilações desordenadas, vaivém periódico).

Laura Marks chama nossa atenção sobre como o cinema é capaz de representar sentidos irrepresentáveis, como toque, cheiro e sabor. Em seu livro *The skin of the film* (2000), ela investiga como os filmes podem evocar essas sensações convidando o espectador a responder à imagem e ao som de uma maneira corporal, em uma combinação de sinestesia⁵⁸ e funções perceptivas que facilitam a experiência de outras impressões sensoriais. O reforço, estilização ou simplesmente a presença dos *indícios sonoros materializadores* contribuem para a criação de um universo e a imersão do espectador neste universo, sendo muito importantes para essa experiência de envolvimento do corpo.

A ideia de imersão como conceito de construção de um filme é crucial para Lucrecia Martel. Ela enxerga o espectador submerso em uma massa de ar,

⁵⁸ Lembrando: sinestesia é a percepção de uma sensação através de outro sentido que não lhe é próprio.

como se ele estivesse no fundo de uma piscina⁵⁹ - e, para a cineasta, o som é o que possibilita a sensação de estar envolvido nesse fluido que é o ar.

O som é uma vibração. Por isso, é algo invisível que chega aos ouvidos, chega à pele - é tátil. Essa qualidade tátil do som é uma coisa privilegiada. No cinema há a possibilidade de estar tocando todo o corpo, diferente do papel ou de qualquer outra arte. O cheiro, tudo que é tátil, tudo que é físico, é mudado pela percepção do som (2008).

Dessa maneira, Lucrecia imagina a sala de cinema invadida de sons e reverberâncias, como um espaço que vibra, devido à qualidade física do som: o espectador pode fechar os olhos e continua sendo tocado pelo filme. Enquanto a imagem vai estar em um sentido direto, em um quadrado de luz, o som vai se propagar em ondas tridimensionais, sendo a única maneira de entrar em contato com o corpo todo do público, e não apenas com um órgão específico.

Os filmes de Lucrecia têm a apreensão semelhante à de uma peça musical, no sentido de um mergulho em que a imagem parece ser um lugar antes a ser habitado que observado, constituindo um audiovisual cuja pulsão maior é o encantamento físico do corpo e da materialidade dos objetos – e isso se deve principalmente ao uso que ela faz do som. Dessa maneira, Lucrecia enfatiza o som como o maior responsável pela característica sensitiva de seus filmes. Ela afirma, por exemplo, que “durante as filmagens de *O pântano* fazia muito frio; porém, ao ver o filme, é passado um forte desconforto devido à sensação de calor – sensação esta causada pela utilização do som” (2008).

⁵⁹ A piscina, aliás, é um cenário recorrente na obra da cineasta. Apesar de ter um nojo terrível e nunca entrar em piscinas, elas são fascinantes para Lucrecia. “Não sei por quem passou pela cabeça um quarto cheio de água metido na terra. A particularidade da piscina é de que em volta dela há pessoas desnudas e certa promiscuidade. Isso é visto de maneira totalmente diferente se as pessoas estivessem em qualquer outro lugar, como na sala, onde a situação seria completamente absurda” (2008).

3. Lucrecia Martel

Cidade de Salta, algum domingo no início da década de 1980. Naquele grande almoço em família, algumas pessoas se amontoavam para rever os vídeos das últimas festividades. E entre os sete filhos daquele tal parente, um deles sempre estava ausente nos retratos. “Ah, a Lucrecia. É porque é sempre ela quem está segurando a câmera”. O pai da Lucrecia (a qual, além da câmera, tinha um gosto pela caça de lagartixas) dava muita liberdade para as crianças usarem todas as coisas da casa, mas exigia que os pequenos lessem os manuais antes de empreenderem qualquer aventura. Imagine, não se pegava isso e se fazia aquilo – todos haviam lido os manuais de todas as coisas, e possuíam uma espécie de conhecimento técnico que abarcava do carro à tevê às coisas da cozinha. Porém, a câmera filmadora, que havia aparecido há alguns anos devido ao desejo do pai de registrar a numerosa família, não tinha chamado muito a atenção. Meio por casualidade, Lucrecia se interessou por ela primeiro como artefato, e depois resolveu usá-la para colocar em prática o que havia aprendido em mais um manual.

A menina com uma câmera era a segunda filha de Fernando, um estudante de Engenharia Química, e Olga, uma aluna da Filosofia. Quando a criançada começou a vir à tona – foram três *chicas* e quatro *chicos* em dez anos! -, o casal teve que deixar os estudos. Fernando prosperou economicamente com a venda de pinturas, e Olga se dedicou a cuidar dos filhos. A família grande desse jeito, que nem tinha muitos amigos porque já se configurava em um grupo social enorme, gostava de viajar por Salta, ir ao campo, caçar, pescar, ficar na rua até tarde e dormir *siestas* folgadas.

Ser a segunda filha era libertador para a garotinha, já que não se colocam muitas expectativas sobre o número dois. Às vezes ela se sentia meio *outsider*, mas não se preocupava com essa semimarginalidade, pois assim podia dedicar-se apaixonadamente a fazer coisas que todos consideravam meio esquisitas. Desde muito pequena, a Lucrecia engajava-se em grandes

experimentos, verdadeiros projetos de investigação – ela se lembra muito bem de um que levou muito tempo e lhe dava uma emoção tremenda: a constituição de um arquivo de plantas que eram dissecadas e organizadas parte por parte. Não existiam noções de química ou biologia regendo a pesquisa, mas uma imensa fé em si mesma, o que era o mais importante.

Ocupada em suas empreitadas científicas, a menina vivia por aí despenteada e vestida de qualquer maneira. E ela gostava mesmo era de se fantasiar: queria ir ao jardim de infância com os sapatos do pai e espingarda de brinquedo na bandoleira, e até a adolescência vivia aparecendo no colégio fantasiada de *cowboy* (tudo por causa dos *westerns* que passavam na tevê). Quando tinha nove anos, a avó Nicolasa Rosa (a quem Lucrecia dedica *O pântano*) a levou para comprar um presente – Lucrecia escolheu um revólver e um *Don Quixote* para crianças. Nunca mais deixou de ler.

Olga era filha de militar criada na mais absoluta tradição católica, contudo não ligava que a rebenta andasse como um mamarracho – ao contrário, a apoiava em todas as suas esquisitices. O pai trabalhava muito e nunca estava em casa. O catolicismo no lar dos Martel não era clerical ou severo, e tinha mais a ver com a coisa popular, não tão descomunal e pesada como pregado pela Igreja Católica. Mesmo assim, Lucrecia estudava em um colégio católico tradicional que educava a elite saltenha e ela, proveniente da classe média, permanecia ali porque era fanática por grego e latim, entusiasmo herdado de um tio sacerdote. E (“que absurdo!”, diz) também fazia parte da Ação Católica, que percorria diversos colégios para falar, por exemplo, contra o aborto.

Aos 15 anos, Lucrecia ganhou um telescópio e se tornou uma fanática da astronomia. Escreveu para a NASA (motivo de piadinhas até hoje) uma missiva que começava assim: “*Estimados Señores de la NASA...*”. Ela queria uma carta celeste do hemisfério sul, pois só podia encontrar cartas do hemisfério norte (PEÑA, 2003). Nessa época, enfatizou-se sua paixão por barcos (os quais desde pequena já a fascinavam através dos filmes de pirata), já que eles têm relação com as estrelas e a história da navegação também é a história da astronomia. O

barco, para Martel, é um objeto que assinala perfeitamente a aventura da humanidade. Hoje, há barquinhos enfeitando toda a sua casa - ela também comprou um barco de verdade e reparou-o todo para navegar nos rios ao norte de Buenos Aires. Ah, também foi nessa época que Lucrecia tornou-se ateia: um dia estava rezando e pensou que não rezava para ninguém; não havia ninguém. A mocinha contava sobre essa ausência aos padres com quem se confessava e nenhum Ihe deu bola – então ficou por isso mesmo.

Decidida a estudar algo de ciência, antes de terminar a escola viajou a um instituto de estudos em física, onde pensava que finalizaria o Ensino Médio⁶⁰. Entretanto, cercada de dúvidas, se inscreveu em uma série de carreiras, de zootecnia a publicidade, passando por história da arte, engenharia química, balística e medicina forense – cada uma em um lugar diferente da Argentina, pois pelo menos uma coisa que ela atinava é que estava disposta a viajar para qualquer lado, mesmo que não soubesse exatamente o que iria cursar. Finalmente, resolveu continuar na sua terra natal, e escolheu estudar História enquanto matutava sobre o que queria fazer. Ao fim do ano escolar, decidiu ir a Buenos Aires, a Capital Federal que estava a 1600 quilômetros da província conhecida como *La Linda*, no noroeste argentino, perto da fronteira com a Bolívia, onde Lucrecia nasceu em 14 de dezembro de 1966 e onde havia vivido até aí, aos 19 anos.

Chegando lá, pensou que havia uma contradição: ela vinha de um colégio humanista e se achava cientista. Assim que Ihe ocorreu, disparatamente, que em publicidade essas duas coisas se combinavam. O único lugar para estudar publicidade na época era a Universidad del Salvador e, quando foi inscrever-se, deu de cara com a foto do Papa após subir umas escadas. Como estava em uma fase de ateia militante, deu meia volta e acabou ingressando em uma carreira nova da Universidad de Buenos Aires chamada Comunicação Social, típico curso pós-abertura democrática para formar jornalistas e estudiosos dos meios de

⁶⁰ Na Argentina, escolhe-se uma área (exatas, humanas ou biológicas) ou carreira a seguir já no Ensino Médio, de onde quase sempre se entra diretamente na Universidade.

comunicação - área da cultura argentina bastante retalhada pela ditadura, que de 1976 a 1983 golpeou o país. Simultaneamente, Lucrecia fazia um curso noturno de desenho animado na Escuela de Cine de Animación de Avellaneda. Ali, ela via algo do espírito científico que tinha há alguns anos, já que a maneira de se fazer animações é algo muito técnico e controlado. Sem terminar a graduação em Comunicação (apesar de ter feito todas as disciplinas, Lucrecia se absteve dos trâmites para receber o título), começou a conhecer gente que fazia cinema, e se empolgou com este universo, no qual se embrenhou para a produção de curtas, até se alistar em uma das pioneiras escolas estatais de cinema na Argentina (CERC – hoje, ENERC), para as quais a concorrência chegava a um número absurdo de candidatos por vaga. Depois de meses se preparando, Lucrecia foi aprovada – e ao mesmo tempo explodia mais uma crise econômica que corroeria a Argentina no fim dos anos 1980. Sem professores, sem materiais e sem aulas, a solução era inventar, improvisar e experimentar com seus próprios curtas-metragem⁶¹, participar em produções de amigos e estudar de maneira autodidata – por exemplo, analisar a montagem de *Pink Floyd The Wall* (Alan Parker, 1982), um de seus filmes preferidos na época, depois de assisti-lo 23 vezes.

Quando já estava desistindo da sétima arte, Lucrecia participou do concurso de roteiros que daria origem ao primeiro *Historias Breves*, e foi uma das laureadas – com o prêmio, fez *Rey Muerto*⁶², uma espécie de *western*, cuja admiração vinha dos velhos faroestes que ela via nas *sessões da tarde*. Reunindo

⁶¹ Lucrecia se esquivava toda vez em que é abordada sobre suas primeiras produções, dizendo que são muito ruins, irregulares; apenas exercícios e que não merecem atenção. “*No hay cortos*”, diz ela. Porém, em sua página no IMDb (The Internet Movie Database, a maior base de dados sobre cinema do mundo), e em várias reportagens, constam os curtas-metragem *El 56* (1988), *Piso 24* (1989) e *Besos Rojos* (1991). No livro *Estudio crítico sobre La Ciénaga*, Oubiña ainda cita *La otra* (1989) e *No te la llevarás, maldito* (1990), e também menciona os prêmios que os curtas ganharam em diversos festivais pelo mundo.

⁶² Em *Rey Muerto*, descrito por alguns como um faroeste feminista, é contada a história de uma mulher que está fugindo com os filhos de uma pequena cidade e de seu marido, um figurão do *pueblo*. O homem a tenta impedi-la impondo seu poder e menosprezando-a, mas ela logra seu intento e ainda se vingará de seu carrasco. O curta está disponível no *You Tube*: <http://www.youtube.com/watch?v=AlmRccjdRAY>.

forças com outros realizadores premiados na ocasião, começou uma luta para a exibição dos curtas, que resultou em êxito de público, pontapé inicial do NCA, e em convites para trabalhar na televisão, entre os quais se destacam a direção de documentários e de alguns episódios de *Magazine For Fai*, uma série infantil de humor negro (!) que marcou a história da tevê argentina – mesmo que as crianças a olhassem sem muito interesse, o programa se tornou *cult* entre os adultos, que se deliciavam com as inteligentíssimas sacadas e sátiras políticas⁶³.

3.1. Ela faz cinema

A presença de Lucrecia Martel dentro do NCA é um tanto ambígua: de um lado, é inegável seu peso e participação no surgimento e crescimento dessa geração. Além disso, ela carrega pelo cinema nacional dos anos 1980 o mesmo desprezo e distanciamento de seus “companheiros”. Entretanto, Martel sempre trabalhou acompanhada de médias ou grandes produtoras (de Lita Stantic a *El Deseo*, dos irmãos Almodóvar), e seu estilo de filmagem rígido difere do da maioria dos outros participantes do NCA, onde os meios de produção determinam uma linha estética. Assim, neste ponto, o cinema de Lucrecia aproxima-se de padrões mais tradicionais, enquanto as ideias de um cinema independente no sentido artesanal marcam com força principalmente os primeiros filmes dessa nova onda – um espírito de captura dos acontecimentos de maneira crua que constantemente evoca o documentário (ou pela utilização de material documental, ou pela adoção de uma plástica própria do documental) (OUBIÑA, 2007).

O realismo de Martel não tem nada dessa modulação documental que aproveita um tipo de imagem crua, como encontrada de maneira espontânea ou roubada sub-repticiamente do real. Em seus filmes, o realismo é claramente o resultado de uma construção prévia que logo se impõe sobre as coisas. Não trabalha a partir de *objet trouvés*. É sintético, articulado, roteirizado: a elaboração não surge das imagens obtidas, senão que as imagens

⁶³ Há também vários episódios no *You Tube*.

são o resultado de uma elaboração. (...) O realismo de Lucrecia Martel não surge de um exercício de improvisação ou de um registro documental, mas opta por uma aceção mais clássica da *mise en scène* (...) (OUBIÑA, 2007)⁶⁴.

Lucrecia endossa a análise de David Oubiña durante uma conferência proferida na School of Sound, de Londres, em 2007: ela afirma que o sistema com o qual fez seus filmes é de absoluto artifício – nada foi pensado para ser natural, porque para ela o cinema é um grande artifício; não há nada casual, e tudo foi cuidadosamente planejado no roteiro e desenvolvido com precisão. A cineasta completa seu raciocínio em uma entrevista a Gabriela HALAC (2005: 96): “O vício do realismo é uma armadilha para não poder contar nada. A realidade é algo tão construído a partir de alguém que se pretendemos tratá-la como um objeto dado e definido já do exterior terminamos empobrecendo-a”.

Os filmes de Lucrecia se negam a ser vistos como testemunhos da realidade, e também como o oposto, como caminhos de fuga para o fantasioso. Com ares familiares, seus relatos se deparam com uma estonteante experiência do reconhecimento unida à da estranheza. Narrando e expondo situações revestidas de uma atmosfera familiar e trivial característica dos meios pequeno-burgueses, Lucrecia oferece um relato com obsessiva minúcia, mas silenciando qualquer sentido último. Como comenta PEÑA (2003: 125), a cineasta “(...) se serve de uma cuidada aparência de naturalismo como um meio direto de baixar a guarda do espectador e introduzi-lo com maior facilidade em um plano profundamente subjetivo e desgarrado”.

Dessa maneira, Lucrecia inaugura uma outra força estética dentro do NCA, a qual caracteriza-se também por inúmeras peculiaridades temáticas e formais que fazem com seja difícil enquadrá-la em gêneros, tipologias ou redes de afinidades. As experiências com as filmagens na infância foram fundamentais para a construção desse olhar e para a incursão de Lucrecia ao mundo das imagens e

⁶⁴ Quando citamos o livro de David Oubiña *Estudio crítico sobre La ciénaga*, não colocamos o número da página pois utilizamos uma versão em Word (cedida pelo autor ao Prof. Dr. Denílson Lopes, que gentilmente nos enviou esse documento), e não o livro já editado.

dos sons, mesmo que imediatamente ela não se desse conta disso e continuasse na empreitada de ser uma cientista. Apesar de descobrir algo que a fascinava, nunca imaginou que seu futuro estaria relacionado com isso, já que na época (e ademais em Salta) era mais simples tornar-se um astronauta que um cineasta. Todo o processo de gravar, entender o que se passava, descobrir coisas que não se viam na televisão começaram a interessá-la – as *tonterías* domésticas, as conversas entre a mãe e os seis irmãos e os eventuais coleguinhas dos irmãos (que a faziam passar até quatro horas de canto em canto da cozinha arrastando a câmera pesadíssima; daquelas primeiras que chegaram à América do Sul no começo dos 1980, e que tinham duas partes unidas por um cabo) e os fatos irrelevantes do dia-a-dia chamavam a atenção de Lucrecia para o espaço *off*, as construções dos diálogos, e para as descobertas de eventos que ela pensava que não havia filmado e de repente estavam ali, à beira do quadro.

Martel transformava os *westerns* que gostava em brincadeiras filmadas, e em um momento os irmãos passaram a odiá-la pois ela os obrigava a fazer coisas que já não pareciam divertidas (e como era uma das mais velhas...). Com o tempo, isso foi piorando: ninguém a aguentava mais porque ela filmava o tempo todo: a criançada chorando, comendo, acordando... “*Ya basta de eso!*” era um apelo freqüente dos familiares – a coisa tomou tal proporção que no velório de um parente o pai a chamou de lado para que não lhe desse na telha registrar a ocasião. Ela não desistia de acompanhar tudo, principalmente o entra-e-sai da movimentada cozinha, onde por vezes deixava algum reduto imóvel para seguir um “personagem”, depois outro, aproximando-se e afastando-se, e assim por diante, arquitetando as diversas camadas que formam uma narração ou uma descrição – e os rudimentos básicos de construção de um filme foram aprendidos aí. Os planos fechados e fragmentários característicos da diretora também têm raízes nessa maneira de organizar e hierarquizar as diversas situações e os inúmeros personagens que habitavam o mesmo espaço.

Lucrecia não se considera uma cinéfila, assumindo que não foi o cinema que a determinou – o mais próximo disso seria a câmera da infância -, e

que não se baseia em cinema para fazer cinema. Criada em um lugar onde a possibilidade de cinefilia era nula – o interior afastado onde só haviam os faroestes e os filmes de terror da tevê, e onde os cinemas da cidade se revezavam entre produções hollywoodianas e filmes pornô -, ela atribui às narrativas orais de Salta sua principal influência. Ademais, no interior argentino, a sesta é sagrada, e nesse momento o mais difícil é aquietar as crianças enquanto os adultos dormem para seguir trabalhando. Assim, a hora da sesta também é a hora dos contos - o que, para Lucrecia, foi definitivo em seu gosto pela arte de contar histórias ou relatar quaisquer outras coisas. Seus pais eram ótimos narradores e sabiam muito bem criar um clima para contar casos, mas suas aventuras preferidas eram as desfiadas pela avó, as quais captavam a atenção dos numerosos netos, e eram versões de contos conhecidos, como dos irmãos Grimm ou do escritor uruguaio-argentino Horacio Quiroga. Um dia, Martel foi passar a noite na casa de um irmão, que tinha 25 anos. Na hora de dormir, o rapaz dava um salto para subir na cama – tinha medo da mão peluda que saía debaixo do móvel, como contava dona Nicolasa. Também devido à dona Nicolasa, até hoje, Lucrecia gosta de dormir com alguém falando, falando...

Quiroga (1878 – 1937), um dos mais brilhantes contistas da região do Rio da Prata, teve uma vida trágica que alimentou violenta e obscuramente sua obra. A repetida presença da morte – que culminaria com seu suicídio e faria eco nos suicídios de seus três filhos – e a escolha da vida na selva de Misiones, no abrasado nordeste argentino, são o motor poético de sua produção literária influenciada pelo modernismo⁶⁵. Essas presenças agressivas e implacáveis modelavam sua escrita, onde o destino funesto e o acidente rondavam constantemente os personagens. *Cuentos de la selva*, dedicado ao público infantil e um de seus livros mais famosos, trazia histórias fantásticas, assim como *Cuentos de amor de locura y de muerte*, onde encontramos *El almohadón de plumas*, inesquecível para Lucrecia, que acreditava piamente que as aventuras

⁶⁵ O que chamamos *modernismo* na América espanhola é o que consideramos como *pré-modernismo* no Brasil – como o naturalismo e o simbolismo.

contadas pela avó haviam se passado com seus antepassados ou com gente conhecida – só na escola, aos 15 anos, descobriu que as histórias pertenciam a um escritor. Em *El almohadón de plumas*, uma mulher adocece, vai se debilitando e morre sem ninguém saber o porquê. Após sua morte, o marido encontra na fronha uma pequena mancha vermelha e, dentro do travesseiro, um animal que chupava o sangue da mulher – e o homem o mata com um machado.

Creio que devo tudo ao Quiroga que me contava minha avó. A versão enfermiza da natureza, a febre como um estado de revelação, a forma em que a morte se anuncia, a banalidade do último suspiro. É uma atmosfera que desvaira, é um estado de alteração permanente da percepção, capturada pelas cores, os ruídos, a intensidade da selva. Para mim é um personagem quase familiar... (entrevista de Lucrecia a AMADO, 2006: 173).

Além de Quiroga, é impossível não relacionar a obra de Lucrecia com a de Silvina Ocampo (1903 - 1994). Junto a seu marido Adolfo Bioy Casares, Silvina foi uma das grandes escritoras argentinas do século XX e, assim como Lucrecia, é possuidora de um realismo armado que não dispensa as fugazes aparições do mágico no cotidiano, além de um assíduo interesse pelas crianças, para Silvina os únicos seres capazes de subversão. Quando Enrique Pezzoni escreve sobre os contos da escritora no prólogo de *La furia y otros cuentos*, por vezes parece estar falando dos filmes de Martel: a invasão dos espaços sem rechaçar um incômodo detalhismo (o qual abarca o calor, as moscas, o brega, a vulgaridade); a impressão de que tudo e ao mesmo tempo nada ficam livres para a imaginação do público; o choque entre uma segura naturalista e atmosferas oníricas; e a virtude das obras de se assumirem a si mesmas como única fonte possível de sentido (renunciando assim qualquer intento de interpretação que aspire a algo que esteja fora de seu universo) são aspectos que aproximam as duas criadoras, assim como a configuração da esfera doméstica como um entorno sinistro mais do que um refúgio seguro. Lucrecia assume sentir-se muito identificada com alguns dos contos de Silvina, mas a rechaça nos momentos em que a escritora se torna muito surrealista.

Afora as leituras dos tempos de escola que de alguma forma nutriram o mundo da cineasta - e que além de Quiroga e Ocampo deslizam por clássicos nacionais como Jorge Luis Borges (1899 – 1986) e Julio Cortázar (1914 – 1984) – e de uma admiração pelo escritor e poeta argentino Osvaldo Lamborghini (1940 – 1985), a literatura na qual Lucrecia mergulha há alguns anos passa por uma excentricidade encarada por poucos: na cabeceira de sua cama encontram-se, sobretudo, livros técnicos - ciência, medicina, navegação; ensaios de Política, Filosofia, História; estudos que têm relação com o geográfico e o espacial. Para ela, a escrita que tem a pretensão da verdade científica, que fala das coisas reais, parece muito mais excitante que a ficção. Em entrevista a FAVIO (2008), Lucrecia também fala do *Livro de Jó*⁶⁶, leitura fundamental feita pelo menos uma vez ao ano.

Apesar dos diversos comentários que insistem em ligar Lucrecia a William Faulkner, a cineasta revela que descobriu o escritor norte-americano apenas após a dica de alguém que havia percebido relações entre os livros do escritor e *O pântano*: e na verdade ela sentiu uma aproximação entre as obras, principalmente com respeito ao sentido que os animais assumem como forma de presságio, e de todo o mistério do universo que alguns animais despertam com sua presença; e porque ela imagina que o norte argentino tenha muitas semelhanças com o sul dos Estados Unidos (economia agrária, *status* e classes sociais fortemente determinadas pela raça – e, assim, profunda presença do racismo). Eulàlia Iglesias comenta outros aspectos que ligam as obras de Faulkner e Lucrecia:

(...) o desenvolvimento dramático está sempre impregnado de uma dimensão sensorial ligada ao clima do lugar (...). Faulkner vinculou o retrato das comunidades sulistas estadunidenses nas quais cresceu e conheceu tão bem a uma questão meteorológica. A decadência social, a repressão sexual e a claustrofobia familiar

⁶⁶ O *Livro de Jó* é um dos textos do Velho Testamento. Aborda principalmente o tema do relacionamento entre o ser humano e Deus a partir da história do homem que perde tudo mas continua crente.

que as caracterizam se sentem e se sofrem como as ondas de calor úmido e pegajoso que assolam os estados do sul (IGLESIAS, 2008:58).

À época do aparecimento de Martel com *O pântano*, o passatempo preferido de diversos críticos do mundo todo foi perseguir as referências cinematográficas que a cineasta poderia deixar transparecer. Um silêncio um tanto *a la* Antonioni; alguma coisa de Cassavetes. Com *A menina santa*, comentava-se do *almodovariano* presente no filme e, com *A mulher sem cabeça*, aparecia o nome de Lynch no rol de respostas para a pergunta “de onde vêm os filmes de Lucrecia?”. Reforçando que suas maiores influências não estavam no cinema e sim na boca do povo, a cineasta assume a ligação que tem com Almodóvar – que ela considera como alguém de sua família. Nos extras da edição argentina do DVD de *A menina santa*, Lucrecia afirma gostar quando as pessoas se distraem e pensam em suas próprias vidas e não apenas no filme que estão vendo – as películas que a atraem não são aquelas que a fazem se perder na sala escura por duas horas, que a fazem esquecer-se de si mesma, pois para ela o bom é estar consciente. E é neste sentido que ela evoca sua admiração por David Lynch – nome que vem acompanhado do de Apichatpong Weerasethakul: eles obrigam o espectador a liberar a mente, mas sempre com os pés no chão.

Como espectadora e diretora, eu gosto de transitar em um cinema da ambigüidade, que não gera nada radical, que não vai mudar o mundo, mas que ao menos propõe um território menos seguro. Política e vitalmente não há nada tão perigoso como crer que há um lugar feito, dado, e que é imóvel (entrevista de Lucrecia a GARZÓN, 2007).

Já em John Cassavetes, a cineasta encontra muitas coisas que lhe resultam familiares - principalmente quando quem está atuando é Gena Rowlands, cujas personagens enlouquecidas fazem com que Lucrecia se lembre de sua mãe – pois, para ela, as mulheres que se dedicam a seus filhos realmente com alegria e amor endoidecem de certa maneira. Porém, afora o gosto pelos *westerns* e filmes de terror que vem de sua infância (ela ama a dissolução da realidade

presente nestes filmes), Martel ainda cita John Woo, John Huston, John Boorman, Ingmar Bergman e o conterrâneo Daniel Tinayre (que, segundo ela, apesar dos roteiros *boludos* tinha muito talento para filmar), e reivindica as ficções científicas como grandes paixões: *Alien* (1979) e *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, são seus preferidos, além dos filmes de Cronenberg, especialmente *Naked Lunch* (1991).

3.2. Poéticas

Da sua câmera da meninice, Lucrecia ainda traz consigo o foco voltado para a família. Para ela, todos os temas da humanidade estão na cena familiar, sendo um círculo privilegiado de observação.

É muito difícil explicar isso porque pode parecer uma apologia da destruição. Antes de tudo, eu tive uma infância muito feliz, com seis irmãos, todos unidos. Entretanto, eu penso que a família é uma unidade onde se aprende desde muito pequeno a corrupção, onde o sangue e os bens privados definem um montão de coisas em forma de participação. Se aprendem tantas coisas más que, depois, socialmente, para mim são tão nocivas... É uma instituição difícil. Sua ausência significa um enorme problema para a sociedade, e sua existência também. É uma contradição. As pessoas com família vivem em um inferno, e as pessoas sem família vivem em um inferno. É um paradoxo interessante. E como sempre há essa coisa muito católica, de países católicos, de falar da família como se já nessa palavra houvesse a salvação... Tem que se suspender a ideia de que há salvação tão facilmente. Mostro a família em decadência nas películas pois me parece que muitos valores que sustentam nossa família e nossa sociedade são tão inúteis e tão pouco propícios para a felicidade que toda essa decadência parece uma esperança de que as coisas podem ir a outro lugar (2008).

As mulheres ocupam um lugar de destaque em seus filmes, enquanto os homens são sempre retratados como fracassados. Ela explica que atenta para os personagens das crianças e das mulheres sobretudo porque foca a casa, e nos faz lembrar do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, que cresceu rodeado de

figuras femininas em uma pequena aldeia, e para quem um grupo de mulheres conversando constitui a base da ficção, a origem de todas as histórias.

As películas estão situadas em um período no qual as casas estavam cheias de tias, mães, avós, crianças, e o personagem do homem nesse universo é muito tangencial. Não posso negar a simpatia que tenho pelos homens que naufragam nas idéias acerca de o que deve ser um homem, como tenho muita debilidade pelas mulheres que fracassam nas expectativas sociais do que deve ser uma mulher. Os personagens que não podem cumprir as expectativas sociais me resultam muito simpáticos, e de certo modo me identifico com eles (2008).

Lucrecia, além de privilegiar a presença das crianças (que para ela possuem uma sensibilidade incrível), busca assumir o ponto de vista de uma criança, a qual vê as coisas com mais curiosidade que com qualquer outro valor – sem confundir isso com uma idealização da infância e seu (falso) caráter ingênuo. Essa maneira de aproximar-se, que segundo ela tem como objetivo excluir os juízos morais de seu olhar, parece contrastar com uma possível crueldade com a qual ela trata seus personagens, afundados na impossibilidade e na impotência – os males do século na sua opinião.

Todavia, ela não considera suas películas negativas, nem que seja atroz com seus personagens – ao contrário, simpatiza com eles, já que muitos são baseados em pessoas que ela conhece, algumas até muito próximas. Ela não se interessa em perdoar ou ajuizar essas personalidades – e por isso se posiciona em uma *mirada* infantil. Contudo, tampouco ela pensa em fazer um esforço para salvá-los ou afundá-los. Lucrecia acredita que, se os filmes continuassem, se fossem reais, todos teriam a oportunidade de terminar incrivelmente bem, porque ninguém está condenado. Segundo ela, um filme, ao final, gera uma sensação de condenação, e por isso sua preferência por finais abertos – podemos sentir que as histórias continuam através dos sons e das músicas que acompanham os créditos nos três filmes.

Os finais abertos, associados a essa maneira de filmar diversos acontecimentos ao mesmo tempo (complexidade que se observava em seus

registros familiares), também podem dar uma impressão que os críticos costumam colar à obra de Lucrecia: a da assiduidade de simbologias. Coisa que ela rejeita categoricamente, e atribui a essa equivocada sensação justamente o fato de que em seus filmes sempre há algo ocorrendo fora de foco. É completamente redutora qualquer “leitura” que queira converter os relatos de Martel em uma série de símbolos carregados de significados previsíveis.

A leitura simbólica que se faz é uma espécie de debilidade humana a qual tenho muito simpatia. Porém, me parece que é uma espécie de posição primordial de uma pessoa que se senta para ver cinema e crê que encontrará uma reflexão sobre a realidade. E, às vezes, isso traz prejuízos ao cinema. A propensão à alegoria é uma qualidade inerente ao ser humano, na qual há um misticismo de tentar encontrar objetos que resolvam o sentido das coisas rapidamente. Meus filmes são construídos em capas, camadas, com sucessões de situações e simultaneidade sempre presentes nas cenas. Quando há muitos elementos condensados, às vezes há a sensação de que a leitura simbólica é o caminho mais curto. Não é algo ruim, mas não é algo que eu faça – eu não fiz os filmes com essa intenção. O que eu fiz foi colocar coisas sobrepostas que causam uma densidade e podem gerar esse desejo de metáforas (2008).

Esse desejo de metáforas refere-se principalmente à intenção de conectar a obra de Lucrecia a uma crítica à crise argentina e à ditadura. Porém, como já comentado no capítulo 1.4.1., tanto Martel como outros cineastas argentinos contemporâneos afastam-se sobremaneira desse cinema de protesto geralmente esperado das produções latino-americanas⁶⁷, herança dos *novos cines* dos anos 1960 que o NCA não quis receber, manejando os temas políticos de maneira mais sutil e indireta.

⁶⁷ Inclusive, Lucrecia nem se surpreendeu com o rechaço que *A mulher sem cabeça* sofreu no Festival de Cannes de 2008: já em *A menina santa*, por todos os lados, esperava-se uma alegoria da Argentina de hoje e sua queda. Se não fosse isso, ninguém queria nem saber. Mas completando com uma fofoca, as tão bombásticas vaias que *A mulher sem cabeça* recebeu na sessão de imprensa não foram bem assim. Foi um protesto de meia dúzia de jornalistas que a EFE noticiou de maneira exagerada, e que só serviu para complicar a estreia do filme em vários lugares. A agência espanhola até se desculpou com a cineasta tempos depois.

Porém, Lucrecia não se abdica de expor de maneira patente o choque social entre patrões e empregados. Em seus filmes, as diferentes classes se relacionam em um misto de aproximação, atrito e distanciamento; os grupos se misturam ao mesmo tempo em que se opõem, e a incomunicabilidade é uma situação corrente. Esse enfrentamento, principalmente em *O pântano* e *A menina santa*, expressa em muitas situações a incoerência de valores dos personagens classe média, os quais nunca renunciam a uma “superioridade” para criticar e humilhar os “serviçais”, dos quais são extremamente dependentes. Lucrecia – que também dedica seu primeiro filme à Antonia Sánchez, empregada da família durante a infância da cineasta – relata que essa relação ambígua entre patrões e empregados possui muita força dentro das casas saltenhas.

Uma espécie de microcosmos que se desenvolve ao redor (e dentro) dessas casas está muito presente nos filmes de Lucrecia. Todas suas películas até então foram rodados em Salta⁶⁸. Mesmo morando em Buenos Aires desde 1986, ela volta para sua terra natal quando está criando algo. E confessa em entrevista a Luciano MONTEAGUDO (2002: 72): “O que eu escrevo, como se refere a certa coisa da infância e adolescência, de imediato se situa geograficamente em Salta”. De acordo com Martel, o que existe de Salta nos filmes não é um intento de documentar, já que a cidade, para ela, é como um invento, um tecido sentimental de coisas que passaram.

⁶⁸ Salta é excluída cultural, econômica e politicamente da construção da identidade nacional argentina. A importância da cidade e estado de Buenos Aires obstaculizou efetivamente o desenvolvimento de regiões mais distantes, principalmente do norte, que se encontra ausente do imaginário social e nunca chegou a adquirir a importância do sul, isolando-se ainda mais devido a sua grande identificação com Bolívia e Peru e pela população predominantemente mestiça - já que os povos indígenas foram humilhados e excluídos da narrativa fundadora do país através de sangrentas campanhas de extermínio e marginalização com a segregação física dos europeus (DALSH e VARAS, 2007).

Acho que eu não consigo filmar em outro lugar. Em Salta se unem certas décadas e pessoas, há sabores dos quais eu gosto e conheço bem; há uma geografia inventada, na qual eu consigo localizar a história. A cidade natal é uma superposição de tempos vividos que de alguma maneira são importantes; é um lugar de onde se necessita desesperadamente ir-se, e desesperadamente voltar” (2008).

Mesmo que esse ambiente seja responsável por muitos aspectos da história e (intencionalmente) reconhecido por aqueles que o habitam, nunca há uma indicação dos espaços povoados pelos personagens. Além disso, nunca sabemos as dimensões de onde se desenrolam os acontecimentos, as distâncias, dando uma impressão, por vezes, de locais de onde os personagens não podem sair e aos quais estão condenados. A omissão dos nomes dos lugares foi uma decisão deliberada de Martel em busca de uma liberdade de criação, já que Salta é uma cidade pequena e ela se sentia comprometida com muita gente – nas cenas iniciais de *A mulher sem cabeça*, por exemplo, ela suou a camisa para apagar o letreiro de um caminhão que anunciava: *Municipalidad de Salta*. Ao suprimir o nome da cidade, Lucrecia considerou-se mais livre para usar os espaços e não respeitar certos fatos: não dizer “Salta” lhe abonava um salvo-conduto de usar atores de qualquer lugar da Argentina sem ter que forçá-los a falar ou a se vestir como em Salta, assim como incluir elementos que não eram regionais e lhe pareciam interessantes. Como afirma WOLF (2011), “Salta é mais um espaço mental, sonoro e tátil, um modo de ouvir a cadência e a singularidade da fala, um modo de sentir a aderência engordurada dos corpos no verão, um modo do silêncio total e da explosão do carnaval”. Não é Salta, mas tampouco deixa de ser.

Da mesma maneira e pelo mesmo motivo, a época em que transcorrem os filmes tampouco é anunciada. Lucrecia sente que faz um cinema que deveria ser visto entre os anos 1970 e 1980, pois este período determinou muitas coisas na sua vida, mas ela não renuncia à liberdade e mantém-se num tempo indistinto onde convivem celulares e atmosfera retrô. Graciela Oderigo, diretora de arte dos dois primeiros filmes da cineasta, relata no *making off* de *A menina santa* que a

busca de uma paleta de cores dirigiu-se sempre na direção de algo atemporal, e que os objetos de cena pertenciam a diferentes décadas.

O que deduzimos sobre o trabalho com o tempo nos filmes é que as histórias se passam em alguns dias. Mesmo assim, a ausência de acontecimentos concretos e a inação dos personagens, além da circularidade que os impede de moverem-se, deixam uma dúvida que transforma a informação “alguns dias” em algo impreciso e inútil. Como em sua vida Lucrecia nunca presenciou qualquer acontecimento que possuísse começo, meio e fim, ela não está preocupada em armar uma “trama” ou com a evolução dos personagens, como pregam os clássicos manuais de roteiro norte-americanos e como sugeriu Sundance⁶⁹ – conselho que ela dispensou. Cada relação humana ou circunstância é apenas um momento na vida dos personagens (os quais nunca encontram um estereótipo para repousar nem pontos seguros em suas biografias para retornar), e não há nenhuma ambição por contar ou recuperar narrações totalizadoras. Segundo Martel, em seus filmes coexistem temporalidades como na vida cotidiana, pois depois de Einstein é impossível crer num tempo linear ou num espaço dissociado do tempo. Perguntando à cineasta como descreveria seus filmes, ela responde que se referiria a eles como processos, resíduos do tempo e de experiências.

Essa maneira de organizar os acontecimentos está totalmente em dívida com a memória - para a cineasta, o cinema se parece, mais do que qualquer coisa, à memória.

Acontece toda vez que recordo algo de minha infância: por exemplo, minhas irmãs me dizem “não, isto não foi assim, foi de outra maneira”... Temos percepções distintas de tempo, de intensidade; inclusive com relação aos personagens que estavam presentes no episódio (...). Pular coisas, fazer faltar pedaços, é o que me faz estar mais próxima da construção de uma memória (entrevista de Lucrecia a HALAC, 2005: 99).

⁶⁹ Anualmente, a partir de 1996, o Sundance Institute e a rede de tevê estatal japonesa NHK promovem um concurso de roteiros, e os premiados recebem um prêmio em dinheiro e assistência do instituto nas filmagens, além da garantia de sua exibição em canais do Japão. O roteiro de *O pântano* foi contemplado.

Quando nos lembramos de algo, não nos ocorrem cenas de transição ou tomadas de estabelecimento⁷⁰, mas elementos emotivos que vão conformando diretamente a lembrança: um processo orgânico de recuperação que não segue uma progressão linear, mas irrompe de maneira errática e incoerente, pervertendo as ideias de espaço, tempo, causa-consequência, e desestabilizando uma construção da realidade baseada nessas estruturas organizativas.

Assim, o procedimento que define a montagem de Martel é a elipse, chamando sempre a atenção sobre o que não se resolve, sobre o truncado. No *making off* de *A menina santa*, Lucrecia revela que pode parecer uma obviedade, mas a descoberta da elipse na montagem foi para ela a salvação. Como afirma CAMPO, a cineasta contraria a expectativa construída nas narrativas: “nunca a crise, o momento de conflito, o lance que seria catártico é o explorado. (...) suas tramas se detêm em observar os momentos em que esta crise não ocorre mas é intuída, percebida e sentida” (2010: 05).

Lucrecia aposta na ausência de clímax e na composição de ambiências que privilegiam uma apreensão do espectador muito mais sensorial que racional. O laço entre o cinema e o mundo não é mais mediado pela história/narrativa como grande elemento agregador da *mise en scène* – a ideia de entendimento da trama perde força para avivar a recepção sensorial, pois o filme pode ser melhor compreendido intuitivamente que numa lógica de começo, meio e fim. “O sentimento do tempo não decorre portanto da duração objetiva dos fenômenos, mas sim de mudanças em nossa sensação do tempo, que resultam do processo permanente de interpretação que operamos” (AUMONT, 1993: 107 *apud*

⁷⁰ As tomadas de orientação ou estabelecimento (*establishing shots*) brindam ao espectador uma noção do lugar onde se localiza a ação e estabelece relações espaciais entre os personagens e tudo o que há entre eles. Nos filmes de Lucrecia, tomadas de orientação são raramente usadas, transições convencionais entre as cenas são frequentemente omitidas e cortes são introduzidos em momentos cruciais. Para PAGE (2009), essas técnicas de montagem resultam em uma experiência desorientadora, já que não sabemos o que é significativo e o que não é. Gera-se uma ansiedade produzida pela ocultação das informações que não se alivia com sua revelação.

MESQUITA, 2009: 16). Gerando esse estado particular de imersão que tende a reformular os padrões sensoriais, a experiência fluida proposta por Martel não se encerra no filme, mas se desdobra no cotidiano, tornando-se uma vivência pós-sala de cinema (e é por isso que Lucrecia não gosta de conversar com o público depois da exibição de suas películas). Para a cineasta, a permanência do filme nas pessoas é fundamental.

As apostas hoje são cada vez mais a curto prazo, e essa visão deixa alguns filmes muito torpes: as coisas têm que ser claríssimas porque o público deve chegar a uma conclusão e não pode ter dúvidas. Mas o mundo não funciona assim; a experiência humana é a longo prazo. Eu não estou buscando o imediato, e confio que o espectador vai levar o filme consigo, já que para mim o tempo é muito importante na relação com um filme. E confio nisso devido à maneira como os filmes foram construídos – não como uma trama ou um jogo de inteligência, mas como um processo de percepção (2010).

Para Lucrecia – que, como já comentamos, acredita no cinema como maneira de transcender a solidão do corpo devido à possibilidade de colocar-se no lugar de um outro -, o som é a melhor maneira de compartilhar a percepção de alguém. Devido a isso, para ela é muito difícil trabalhar com trilhas sonoras naturalistas, porque o que se pretende transmitir é uma percepção de mundo. Ademais, Lucrecia afirma que a importância notável que ela atribui aos sons reforça a fidelidade ao ponto de vista infantil pretendido, já que as crianças possuem uma sensibilidade mais aguçada para aquilo que as rodeia.

Para adiante da questão física do som, desde que estamos na barriga de nossa mãe o mundo que nos circunda é o dos sons: os ruídos do corpo da mãe e que o cercam. Antes de nascer já estamos envoltos por uma quantidade de sons gerados pela humanidade ou não, e isso me parece uma peça interessantíssima na qual prestar atenção para pensar estruturas narrativas (2010).

3.2.1. *Hola, hola, escuchás?*

O som entra no trabalho de Lucrecia na escrita – e antes disso: são fragmentos de diálogos que a leva às películas. Ela assume que há coisas que chegam na pós-produção, mas o som tem que estar com ela no momento da escrita e da filmagem: Martel nunca sabe onde vai colocar a câmera, mas sabe como fazer o som.

O som sempre esteve em lugar privilegiado na construção de meu cinema. Mesmo que em *O pântano* isso tenha ocorrido de forma mais intuitiva - já que eu percebi que aquilo era um elemento narrativo muito forte somente após vê-lo -, o filme havia nascido com um conceito sonoro geral antecipado. Ao pensar em um filme e ter clara sua ideia sonora, é muito mais fácil saber o que fazer com a câmera, saber como armar a cena. Por exemplo, supomos que há uma família que conversa, e vários falam ao mesmo tempo. Pensar a *mise en scène* disso torna-se muito difícil se não se imagina como dispor essa conversação: que coisa vai ficar em *off*, que coisa não importa tanto, que sons vão rodear a cena. Se já se imagina como vai preparar o “cenário” sonoro, não é necessário filmar tudo; não é necessário “cobrir-se”. Eu nunca filmei com este conceito do cinema de “cobrir-se”, que é para que não faltem planos. Essa maneira de trabalhar, filmando apenas o que eu necessito a partir da minha ideia do som, permite-me até economizar película (2010).

Apesar de o som participar ativamente da *mise en scène*, Lucrecia dispensa a presença efetiva de música. Não há trilha musical que não faça parte da diegese em nenhum dos três filmes: todas as músicas que aparecem estão tocando em um rádio ou animam uma festa. Ela opta por não usar música porque se sente incapacitada para empregá-la como algo que contribua fortemente com a narração, já que a considera muito complexa, e cujo entendimento foge de si. Martel possuía um ressentimento pela ausência de cultura musical (só em 1996 adquiriu seu primeiro toca-discos), mas devido a isso deriva sua maior atenção aos outros sons que a cercam – o ressentimento converteu-se em estética, já que durante a escrita as músicas nunca surgiam. Assim, a música aparece como um ruído confuso em meio a outros. Em geral, as músicas utilizadas por Lucrecia

foram *hits* que tocavam no rádio, e que a marcaram muito, principalmente durante a infância. A *cumbia*⁷¹, ritmo bem popular na Argentina, está bastante presente, assim como as canções de Jorge Cafrune⁷² - Martel era vizinha da família Cafrune, e um tio seu costumava tocar as músicas do cantor no violão.

Já os diálogos são extremamente relevantes na obra de Lucrecia, principalmente durante o processo de criação. Ela se deu conta disso principalmente após ter terminado *O pântano*, ao associá-lo à estrutura da fala de sua mãe ao telefone, a qual dava tantas voltas que Martel se perguntava constantemente se ela estava mesmo lhe dizendo alguma coisa. Também se lembrou de quando era pequena e costumava acompanhar a avó nas visitas às amigas doentes, que a deixavam surpreendida com a deriva dos temas, a manipulação do tempo e com as más intenções expostas de maneira tão delicada durante os bate-papos.

Segundo Lucrecia, na fala, as estruturas são sumamente inovadoras. Não há parâmetros nem gêneros definidos nas conversas – o sentido e a emotividade vão se movendo, há uma metamorfose permanente da realidade. Os espaços e os tempos se deslocam, as pessoas se dissolvem, e desaparecem as características rígidas sob as quais organizamos nossa percepção quando estamos absortos em uma conversa (e o som também é o responsável por isso). Ao falar, a idade e a identidade de uma pessoa passam a segundo plano – e este, para ela, é um dos pilares de construção de seus filmes.

A cineasta continua afirmando que, no mundo das conversas, as pessoas possuem formas raras de se encontrar. Na fala, há o poder de evocar outras épocas devido à possibilidade que a língua oferece com os verbos no

⁷¹ A *cumbia* é originariamente colombiana, e com muito êxito se disseminou por todos os países de língua espanhola da América Latina.

⁷² Muito populares na Argentina, as canções de Cafrune (1937 – 1978) tinham inspiração folclórica e política. Cafrune era um nacionalista convicto com grande apego ao país e às suas tradições. O governo ditatorial argentino considerava sua morte em um acidente de carro apenas um incidente; porém, é consenso que Cafrune foi assassinado pelo regime, o que fez de sua figura mais um símbolo desse período.

passado, presente ou futuro. Um indivíduo quando fala se torna algo menos determinado pelo tempo em que se encontra – a infância, ou qualquer outro momento, se faz presente, e pode mudar o tom ou a forma de se expressar.

Quando alguém está falando, não pensa em um diálogo entre duas pessoas em que um fala, e o outro responde: não são todas as linhas do diálogo que estão voltadas ao interlocutor. Há conversas que o emissor tem na sua cabeça com outras pessoas, como se estivesse se dirigindo a elas; uma situação em que alguém fala frente a outro mas está rodeado de inúmeros seres invisíveis⁷³. Para Lucrecia, essa ideia de que os personagens não estão apenas falando entre si - mas convivendo cada qual com um mundo de pessoas que não está presente - é muito valiosa para escrever diálogos, assim como crer no processo de dissolução é muito importante para dirigir o ator.

A partir disso, vieram muitas outras escolhas, como trabalhar com não-atores, o que permitia uma fala não treinada. Aliás, Lucrecia não impõe a palavra gráfica e na maioria das vezes trabalha os diálogos oralmente (principalmente com não-atores e crianças), privilegiando a naturalidade do discurso, como iremos observar em inúmeros exemplos durante as análises. No processo criativo de Lucrecia, a pesquisa, a observação e a reminiscência também têm mais valor que a palavra gráfica – a qual, no entanto, a cineasta não descarta totalmente, já que lida com um roteiro literário muito bem amarrado para as filmagens e que ainda permita aos financiadores a percepção do que será o filme.

Mesmo dando extrema atenção à dimensão semântica do som presente nas conversas, Lucrecia não descuida da qualidade sonora dos diálogos, que vai além do sentido fonético das palavras. Ela adota as conversas como peças musicais, as quais as pessoas vão construindo de diversas formas – nem sempre harmônicas (como em uma discussão, por exemplo). Martel explica que não

⁷³ Martel cita como exemplo o relato de uma briga, na qual a pessoa que conta o episódio pode tornar-se agressiva.

temos essa noção de que os sons vão se armando acerca da conversa, como em uma música – essa ideia de organizar os sons, os ritmos, etc., é algo que só se imagina para a música, mas é uma coisa que se faz todo o tempo. Ela o demonstra frequentemente nas oficinas das quais participa em diversos países, pedindo aos alunos que levem para as aulas curtas gravações de conversas, as quais são analisadas. Muitas vezes, o ritmo com que as pessoas dialogam tem a ver com um pássaro que está cantando em outro lugar, ou com um trem que passa do lado de fora, e as pessoas não se dão conta disso. Entretanto, quando se escuta, a conversa está ordenada, e vai se acomodando a outros sons como se fosse um instrumento musical.

Para Lucrecia, o fato de se esquecer que o ser humano é também um instrumento musical pode gerar muitos problemas durante a escrita de diálogos, já que se corre o risco de pensar-se apenas em seus sentidos, como se sua única função dentro de um filme fosse informar. Há ainda toda uma questão gestual: tudo o que uma pessoa diz não está apenas nas palavras. Sobretudo na intimidade, as conversas são muito mais determinadas por suas tonalidades e seus ritmos: por exemplo, quando algumas pessoas discutem, e se dizem coisas não tão terríveis, se a atitude com a qual se emite o som é terrível, o impacto com que se recebe essa informação é tremendo da mesma maneira. O tom é definitivo e suficiente como mensagem – e, mais uma vez, as crianças são os mais sensíveis a isso. Por esse motivo, em muitas ocasiões, os personagens de Lucrecia se enredam em uma comunicação distraída e sem objetivo aparente, numa verborragia que não significa nada e tem como alvo a escuta das nuances sonoras dos diálogos.

Assim, há uma tendência em relativizar o discurso, principalmente por meio de sua proliferação, e menos por sua inteligibilidade (RUSSELL, 2008). Ao abordar esse aspecto, Russell recorre à descrição elaborada por Chion que ele denominou “*emanation speech*”, o qual não é para ser, necessariamente, completamente ouvido e entendido, tornando-se assim uma emanção do

personagem, um aspecto dele, como sua silhueta: significativa, mas não essencial (CHION, 1992).

Outro aspecto muito peculiar na obra de Martel com relação ao uso das vozes é como elas são predominantemente em *off*. Isso ocorre não porque as pessoas que falam na maioria das vezes estão fora de campo, mas porque a fragmentação dos corpos e a indecisão da câmera não se preocupam em atentar para uma *mise en scène* onde o som *in* (sincrônico) esteja presente – a boca das pessoas dificilmente aparece, o que dá margem para invenções no momento da edição.

Enfim, o som atua como potencializador de uma sensorialidade, proporcionando a atuação dos cinco sentidos - os sons exacerbam a observação minimalista, e fazem inteligível um mundo que é produto da espessura perceptiva. Os filmes de Lucrecia são, assim, donos de uma imagética tátil, dona de peso, volume, cheiros...

4. As ficções de Lucrecia Martel

4.1. *O pântano (La ciénaga, 2001)*

O gatilho para o curta-metragem *Rey Muerto* foi uma discussão que Lucrecia presenciou uma manhã em frente à sua casa: uma mulher ameaçava com uma faca a um homem, que se defendia com um caixote de maçãs. As pessoas queriam ajudá-la, pois ela parecia a desprotegida da situação devido à medíocre faca que empunhava. Porém, ela ameaçava a todos e proibia qualquer um de se aproximar, pois queria enfrentar ao seu homem sozinha – assim nasceu o pequeno *western* com uma mulher muito corajosa e brava em seu centro (MONTEAGUDO: 2002).

Com a estreia de *Historias Breves*, os diretores dos curtas começaram a encontrar-se e trocar ideias. Para eles, a realização de um longa era naturalmente o próximo passo, mas Lucrecia não tinha nada em mente. Como todos estavam escrevendo algo, ela começou a fazer anotações – não dispersas como era o costume, mas de maneira mais sistemática. Enquanto se dedicava a divulgar *Rey Muerto*, que corria festivais por diversos países, e com o espírito renovado pelo êxito, Martel começou a escrever todo o tempo e sobre qualquer coisa que lhe parecesse atraente⁷⁴. Durante seis ou sete meses andou com o caderninho a tiracolo, disposta a anotar generalidades e lembranças que lhe agradavam - se fixava nos contos populares, cenas familiares, fofocas e casos banais que encontrava pelo caminho. O estopim para reunir as notas em um roteiro se deu após uma amiga contar-lhe (de maneira exemplar, segundo ela) um episódio de uma tia alcoólica que sofrera um acidente na beira da piscina e depois ameaçou despedir a empregada se ela lavasse as toalhas com água quente e as manchasse de sangue. A história acabou estruturando as situações imaginadas

⁷⁴ Esse é o processo que adotou (e adota) Lucrecia em todas as suas produções: estar acompanhada sempre por um caderno de notas, no qual vai coletando coisas que a interessam – sons, imagens, diálogos, personagens, ideias abstratas... até encontrar uma história onde possa juntar tudo.

por Martel, que na época estava dirigindo *Magazine For Fai*. Ela fez um acordo com um amigo para trabalhar meio período, e durante um mês se debruçou sobre seus cadernos até sair o primeiro esboço do filme.

Lucrecia fez um montão de cópias do roteiro e foi distribuindo-as, mas não conseguia dinheiro nenhum – apenas cartas de adesão. A produção de *Magazine For Fai* foi interrompida porque o sinal de cabo que o transmitia foi vendido, e a cineasta resolveu ir a Salta e mexer alguns pauzinhos por lá. Como não havia pensado em atores enquanto escrevia (método que utiliza sempre), começou uma operação de *casting* enorme com uma amiga que havia estudado cinema em Córdoba: colaram anúncios pela cidade procurando gente de seis a 80 anos, e armaram um rancho em um terreno ao lado da casa de Martel, por onde passariam mais de 2400 candidatos. Baseados em um diálogo, as pessoas tinham que interpretar uma cena familiar na qual Lucrecia era o outro personagem. A cineasta relata que em Salta ninguém tem a ambição de ser ator de cinema, e foi interessante perceber que a maioria ia ao *casting* por curiosidade ou tédio – principalmente mulheres mais velhas (muitas delas terminaram fazendo as cenas da reportagem da tevê). Toda essa movimentação foi muito intensa e útil para Martel, que praticamente não havia tido formação. Sem contar as histórias divertidas com as quais ela deparou-se, como a de um homem que pretendia financiar o filme com o lucro de um forno crematório que planejava construir – haveria que matar mais ou menos a metade de Salta e cremá-la para cobrir o orçamento! (PEÑA, 2003).

Lucrecia voltou a Buenos Aires com as mãos abanando. A produtora Lita Stantic chamou-a para fazer uma série de documentários sobre mulheres argentinas para a televisão (Martel foi a responsável pelos episódios de Silvina Ocampo e Encarnación Ezcurra), e perguntou sobre o roteiro de *O pântano*. Lucrecia resistiu a entregá-lo, pois já estava cansada de todo o périplo pelo qual havia passado sem conseguir nada. Stantic sugeriu enviá-lo a Sundance⁷⁵.

⁷⁵ Antes, Stantic aconselhou Lucrecia a retirar algumas coisas do roteiro, pois ele estava muito longo. Uma importante mudança foi a supressão de um personagem que agradava muito à

Meses depois, Martel recebeu uma abençoada ligação em que falavam com ela em inglês. Quando a mãe ficou sabendo, exclamou: “E que dia é hoje? Oito de dezembro: dia da Virgem!”. E assim, conta a cineasta, *O pântano* pôde ser produzido graças ao milagre da Virgem em combinação com Robert Redford (PEÑA, 2003). O filme também recebeu apoio do Fonds Sud Cinéma, Fondazione Montecinemaverita, da produtora argentina Cuatro Cabezas e da espanhola Wanda Visión, do INCAA e do Programa Ibermedia. Ganhar o prêmio *Alfred Bauer* (concedido a um trabalho inovador) no 51º Festival de Berlim, em 2001, significou uma importante plataforma de lançamento internacional que se traduziu em mais galardões e estreia em salas europeias e norte-americanas.

Após mais um *casting* – principalmente com as crianças, que haviam crescido e estavam muito mudadas -, *La ciénaga* foi rodado em 42 dias. A primeira ideia de Lucrecia era trabalhar sem atores profissionais – uma velha inquietação de seus tempos de estudante de cinema. Como em *Rey Muerto* havia tido uma boa experiência nesse sentido, e como de início não tinha produtora e voltou a filmar independentemente, ela pensou em repetir a prática. Porém, não encontrava em Salta o que buscava. Enfim, o elenco acabou mesclando grandes atores e moradores de Salta. Graciela Borges foi vista por Martel em um programa de tevê após a indicação de uma amiga. A atriz para incorporar Tali foi mais difícil de ser encontrada, já que era inspirada em alguém que a cineasta tinha muito presente. Stantic já havia indicado Mercedes Morán, mas Lucrecia sentia-se resistente pois a relacionava muito com seu papel em *Gasoleros*⁷⁶, e só cedeu após ver fotos da atriz em férias, com a filha, em uma revista. Devido à presença de gente super famosa e outras desconhecidas, a cineasta temia que não se conseguisse armar os códigos particulares e a confiança física que existem no entorno familiar, e que eram fundamentais na trama. Para aproximar os atores,

cineasta: o irmão de Mecha, que seria interpretado por Alejandro Urdapilleta, que ao final atuou como o irmão de Helena em *A Menina Santa*.

⁷⁶ *Gasoleros* foi uma telenovela argentina exibida em horário nobre entre 1998 e 1999, no Canal 13 – um dos maiores e mais prestigiosos canais de tevê da Argentina, pertencente ao grupo de comunicação que também dirige o jornal *Clarín*.

foram feitas diversas reuniões em um hotel de Buenos Aires, com todos os participantes do filme e uma cama de casal, antecipando diversas cenas. Lucrecia comenta a PEÑA (2003) que o hotel deve ter pensado que eles estavam fazendo um filme pornô!

Em *O pântano*, um conjunto de personagens se envolve em pequenos conflitos, os quais não se articulam para construir uma narrativa determinante. A câmera oscilante circula de uma situação a outra, sem se preocupar com uma sucessão ou com um objetivo. Dessa maneira, é difícil fazer uma sinopse ao redor dos inúmeros acontecimentos – assim, em seguida transcrevemos a sinopse escrita pela própria Lucrecia, a qual, mesmo sendo pouco explicativa, permite uma noção da atmosfera que circunda o filme:

Fevereiro no noroeste argentino. Sol que parte a terra e chuvas tropicais. No morro algumas terras alagam. Essas *ciénagas*, lamaçais são armadilhas mortais para os animais de passo pesado. Por outro lado, são fervedouros de bichinhos felizes. Esta história não trata de *ciénagas*, mas da cidade de La Ciénaga e arredores. A 90 quilômetros está o povoado Rey Muerto e próximo daí a fazenda La Mandrágora. A mandrágora é uma planta que se utilizou como sedativo, antes do éter e da morfina, quando era necessário que uma pessoa suportasse algo doloroso como uma amputação. Nesta história é o nome de uma fazenda onde se cultivam pimentões vermelhos, e onde Mecha, uma mulher cinquentona, passa o verão com seus quatro filhos e um marido que tingem o cabelo. Mas isto é algo para esquecer rápido com um par de goles. Ainda que, como diz Tali, o álcool entra por uma porta e não se vai pela outra. Tali é prima de Mecha. Também tem quatro filhos, e um marido amante da casa, da caça, e dos filhos. Vive em La Ciénaga, em uma casa sem piscina. Dois acidentes reunirão estas duas famílias no campo, onde tratarão de sobreviver a um verão do demônio⁷⁷.

Uma *ciénaga* não é um pântano, como pode fazer crer o título do filme em português. As *ciénagas* são alagamentos provisórios provocados pelo transbordamento dos rios de montanha durante o verão no norte argentino. São

⁷⁷ Disponível no site www.litastantic.com.ar.

terrenos que se desenvolvem por um período e que são difíceis de cruzar – não são perigos mortais como um pântano, apesar de constituírem um risco (como a vaca do filme que morreu afundada em uma *ciénaga*). Ao mesmo tempo, são cheios de vida, pois ali se desenvolvem inúmeros outros animais. Para Lucrecia, o sentido do título tem relação direta com o verão e com os lugares onde se chove muito e há essa densidade: um clima difícil de se atravessar.

Durante alguns dias, as famílias de Mecha (Graciela Borges) e Tali (Mercedes Morán) se encontram. Mecha está machucada devido a um tombo que sofreu. As duas mulheres planejam uma viagem à Bolívia para comprar o material escolar das crianças, os meninos caçam no morro, e a tevê estampa a incrível notícia de alguém que viu a Virgem em sua caixa d'água, arrastando centenas de fieis ao local. Com um olhar descritivo, Lucrecia observa a partir de seus personagens: entretanto, a câmera vê além do que eles se dão conta. Nessa multiplicidade de pontos de vista, a cineasta se mantém mais concentrada na perspectiva de uma das filhas de Mecha, Momi (Sofia Bertolotto), que articula o discurso mais crítico e incisivo do filme.

Essas três mulheres se destacam entre os numerosos personagens, e o universo feminino acaba sendo determinante no filme.

Apesar de a vida moderna ter colocado às mulheres em outro lugar, esse velho ditado que afirma que a mulher é a rainha em sua casa é bastante verdadeiro; salvo exceções, que também conheço, claro. As meninas de agora são muito mais *rueiras* do que eu era em minha adolescência, mas segundo minha experiência familiar o fato de permanecer muito tempo dentro de casa faz com que as mulheres tenham um conhecimento muito detalhado de seu funcionamento, de sua economia, de seus movimentos, de sua geografia. A mãe e as filhas mulheres compartilham este conhecimento, enquanto os homens costumam serem uns pensionistas, os quais são tratados bem e queridos, mas que estão sempre de passagem. Eu adoraria saber como é a percepção de uma casa pelos homens, mas por enquanto o único que sei é que é muito distinta de como a percebemos as mulheres (entrevista a MONTEAGUDO, 2002: 78).

Mecha e Tali são duas mulheres completamente diferentes; porém, ambas infelizes com seus distintos modos de vida. Herdeira de uma propriedade (que parece já haver tido dias de glória) cujo negócio decadente se centra na produção de pimentões, Mecha comanda desde sua cama de alta cabeceira (vestígio mobiliário de uma realeza degradada) La Mandrágora, sua casa ao pé do morro, de maneira autoritária e totalmente alheia a seu marido Gregório, um inútil que não cumpre com suas obrigações conjugais; *Don Juan* falido que está a maior parte do tempo embriagado pelo vinho e que não possui nenhuma importância ou influência, sendo ignorado por todos e lembrado apenas pelo fato de tingir os cabelos. Mecha tampouco mantém sua sobriedade e a maior parte do filme está bêbada, entre os lençóis de sua cama, com camisola e óculos escuros – imagem bem diferente das retratadas pelos cineastas argentinos Leopoldo Torre Nilsson e Raúl de la Torre, que ressaltavam sempre a superfície de estrela pela qual era conhecida a atriz Graciela Borges. Tali é mãe e esposa dedicada, atarefada com os serviços de casa e prestativa com todos. Seu marido Rafael é exemplar e presente, pai protetor e devotado – entretanto, despótico e incisivo com suas decisões machistas. As expressões faciais e atitudes de Tali nos mostram uma mulher em conflito, que se dá conta de sua marginalidade e submissão - e que, com um otimismo desbordante, mas inútil, faz tentativas de reverter a situação sem nunca encontrar um caminho (RANGIL, 2007). Sem converterem-se em heroínas, as duas mulheres sentem-se sufocadas por diversas razões, e a escapatória pode ser a viagem à Bolívia – a qual, entretanto, acaba se frustrando: Mecha não pôde sair de sua cama e Tali não pôde enfrentar ao marido.

A impossibilidade de mudança abate não só às duas mulheres, mas a todos os personagens, devorados pela apatia e pela inércia. Entorpecidos pelo calor do verão, eles vivem de cama em cama, largados, exaustos de nada - parecem prostrados dentro de uma *ciénaga*, ou retidos por alguma força invisível como em *O Anjo Exterminador* (Luis Buñuel, 1962). O relógio no quarto de Mecha, estacionado no meio-dia, prova que ninguém se preocupa com o estancamento daquela vida – e muito menos com o asseio e cuidado com as coisas: convivem

com animais, não se banham, deixam a piscina em ruínas, não tomam conta da casa, dos filhos, deles mesmos. Nem a movimentação suscitada pelos dias de carnaval salva as pessoas da letargia. Até o verde e o vermelho, cores primárias tão incisivas na vegetação e nos pimentões do início, vão afrouxando no decorrer do filme.

Há também a ausência do trabalho em *La Mandrágora*: ninguém se ocupa do débil negócio dos legumes, e é impossível se dar conta como aquelas pessoas sobrevivem economicamente. A única coisa que se sabe é que eles são obrigados a suportar uma relação desagradável com Mercedes, ex-amante de Gregório (e atual companheira de José, filho de Gregório e Mecha), já que são extremamente dependentes dela para a venda dos pimentões.

A história não avança e ainda condena os personagens a uma circularidade, com uma geração repetindo os erros das outras.

Em *Salta*, repetir a vida dos outros é uma meta. A repetição – isto é, o conservadorismo, o que é diferente da tradição – é conformar-se que passe contigo o mesmo que passou a outros, estabelecendo uma continuidade da segurança e do prestígio. Essa é uma (má) característica vital de certas classes sociais (2010).

Vero, outra filha de Mecha, e Momi, terminam o filme sentadas em cadeiras na beira da piscina, reproduzindo o posicionamento de seus pais nas primeiras cenas. Mecha está condenada a permanecer em sua cama, como se passou com sua mãe – a cinquentona prepara-se para escapar do mundo comprando um frigobar, isolando-se em seu quarto e armando seu novo universo. José (que também é filho de Graciela Borges) usa o secador de cabelos como o pai e, seguindo seus passos, é mais reconhecido pela mulher com quem está do que por ele mesmo.

O desejo é a única coisa que mobiliza os personagens. O tédio não sufoca a imaginação do corpo, e sim a estimula. As pessoas enroscam-se na cama uns dos outros, e os vínculos parentais custam a se definir. O desejo é uma rara força vital no meio da inércia e, mesmo estando ausente entre os pais, flui em

todas as outras direções: José mora com a ex-amante de seu pai em Buenos Aires e, quando chega a La Mandrágora, passa a maior parte do tempo na cama de sua mãe, ou perseguido pela irmã Vero; e Momi é apaixonada por Isabel, a jovem empregada da casa. Devido à radiação do desejo, por vezes La Mandrágora pode ser comparada a uma *ciénaga*: parece imóvel em sua superfície, mas cheia de uma perturbadora vida interior.

A crença também move os personagens de alguma maneira. Os temas religiosos estão vinculados aos milagres, aparições e possibilidades de salvação ou consolo – que se desatam em função de um desamparo divino. Há também as histórias populares, com as quais Lucrecia conviveu desde criança e nas quais ela reconhece um poder imenso.

Não importa quão reais ou verdadeiros são os fatos, o relevante é como algo dito por alguém se transforma em algo que por sua vez vai transformar o mundo. Isso acontece muito com a linguagem oral. Eu posso dizer uma coisa e não importa se é ou não verdade – mas sua reação e a emoção que vão te gerar serão reais. A pessoa que escuta essas palavras é a que lhes dá força. O fato em si não importa, mas as consequências do que foi dito são reais e materiais (entrevista de Lucrecia a GUEST, 2009).

Um conto faz com que um menino aterrorizado suba em uma escada e morra; a palavra de uma mulher sobre a aparição de uma santa atrai Momi até a caixa d'água para pedir Isabel de volta: Luchi e Momi creem. Porém, enquanto a fé de Luchi aprofunda-se cada vez mais durante o filme, a devoção de Momi se desmancha.

Em *La ciénaga*, não é só o desejo, por vezes carinhoso e por outras violento, que provoca faíscas entre os personagens. A ambigüidade que permeia as relações entre as classes também é algo que incita conflitos, apesar de estes não estimularem mudanças efetivas. Mesmo que uma questão racial separe as pessoas de antemão, elas se entrelaçam e se reúnem, sem, entretanto, dispensar a noção de hierarquia. Todos os personagens, inclusive as crianças, caem em alguma medida na prática rude do poder.

A hostilidade entre patrões e empregados é a expressão da absoluta dependência sustentada entre ambos os grupos, onde os papéis de amos e escravos se tornam ambíguos e flutuantes. Sem os empregados a seu serviço, os patrões não subsistiriam, nem material nem psicologicamente. A necessidade de serem reconhecidos como “amos” funciona como um gesto de domínio residual que garante a estabilidade do mundo herdado dos antepassados. Entretanto, é este apego obsessivo e hipócrita à hierarquia que preserva a família em uma ordem em desmoronamento (GÓMEZ, 2005: 06).

Mecha ordena aos gritos, como uma ditadora, às empregadas da casa, e as chama desprezadamente de “índias” – porém, não sobreviveria se elas não lhe trouxessem *algo fresquito*. Vero pede a Perro que prove uma camiseta, causando uma situação de exposição extremamente desagradável tanto para o rapaz quanto para sua namorada, Isabel – a qual, aliás, José sente-se no direito de seduzir apenas pelo fato de ser “o filho da patroa”, e não porque esteja realmente atraído por ela. Joaquín é categórico em seu menosprezo de classe, ao mesmo tempo em que é o mais contraditório: está todo o tempo com aqueles que desdenha, acaricia aos cachorros da mesma maneira que critica aos outros por fazê-lo, e quando se queixa de que os *collas de mierda* vivem uns em cima dos outros, todos juntos na mesma casa – o pai, a mãe, o avô, o gato, o cachorro -, parece estar descrevendo o próprio lugar onde mora. Sem contar o amor platônico vivido por Momi, a qual mesmo apaixonada por Isabel não se desvincula de sua posição de domínio, numa relação de desprezo e carinho adjacentes.

Em *La ciénaga*, Lucrecia não usa gruas nem *travellings*. A cineasta fez essa opção para simplificar ao máximo certos aspectos técnicos, já que era seu primeiro filme e contava com muitos atores. Um tempo depois, ela se deu conta de que essas possibilidades não a interessavam mesmo – assim como Godard⁷⁸, Lucrecia acredita que o *travelling* é uma questão de moral. Para a

⁷⁸ Jean-Luc Godard transformou a máxima de Luc Moullet “A moral é uma questão de *travelling*” em “O *travelling* é uma questão de moral”.

cineasta, usa-se esse recurso porque se pretende algo muito preciso, e não simplesmente sem motivo.

Tenho clara qual é minha relação com respeito à imagem. Como a estrutura total da cena vem muito determinada pelo aspecto sonoro, isso já é uma restrição à câmera; mas, além disso, tenho a sensação de que, quanto mais intensamente se fixa o olhar em uma coisa, menos se vê. (...) Para mim há muito mistério no plano fixo. A gente fica aí e, apenas pela permanência, as coisas vão aparecendo e vão se desenvolvendo naturalmente (entrevista de Lucrecia a OUBIÑA, 2007).

As imagens de Lucrecia possuem um grande movimento, afinal, devido aos movimentos internos no plano. Quando não há planos fixos, a cineasta recorre ao uso da câmera na mão, pois para ela esse recurso resulta em um caminho mais curto para alcançar algumas coisas.

Quando em um plano fixo quero fazer uma correção, me dou conta de que, se a faço com o tripé, vai ser algo de tal sofisticação que vou ter que passar por uma série de enquadramentos intermediários para chegar ao enquadramento final. E isso é tão complicado que talvez seja melhor fazê-lo com a câmera na mão. Aí o movimento fica mais simples. Claro que poderia haver levado uma *steady-cam*, mas requer uma complexidade técnica enorme e, ademais, tem essa perfeição de movimento que resulta um pouco esquisita. A câmera é um personagem com o qual me sinto muito identificada. Sempre é alguém que pertence ao mundo do narrado. Dificilmente, então, poderia olhar como olha uma *steady-cam*, ou de cima, como faz uma grua, ou com essa mobilidade que pode ter um *travelling*. O que se vê pode ser algo visto por ninguém; mesmo que não seja nenhum personagem em particular, a câmera é alguém (entrevista de Lucrecia a OUBIÑA, 2007).

As cenas de *O pântano* constroem-se em função da predominância das tomadas de curta duração, e da presença majoritária de planos médios e planos detalhe, com enquadramentos nos quais os corpos e os objetos aparecem fragmentados ou tomados de ângulos inusitados. A câmera morosa parece nunca colocar-se em uma posição privilegiada, e o eixo horizontal das imagens, que frequentemente mostram alguém deitado, potencializa uma expressão de cansaço e derrota. A boa profundidade de campo e a descentralização da câmera também

é efetivamente presente nas figuras em quadro dentro do quadro. Como afirma WEISS (2010), os enquadramentos deixam ver pouco, obstruem o olhar, embaçam o que deveria ser contemplado – o que vemos é parcial, limitado; corpos sempre quebrados, distorcidos, desfocados. Dessa forma, é fundamental o tratamento da relação campo-fora de campo, já que eles formam parte do mesmo espaço imaginário, e porque é no extra-quadro (e no som *off*) que se concentram as situações inquietantes que moldam o clima opressivo do filme - o ameaçador não se deixa ver, mas está sempre presente.

O uso recorrente de enquadramentos descentrados questiona a tradicional relação entre centro e margem, já que em muitas ocasiões ambos aparecem como intercambiáveis. A fronteira entre os dois se dilui pelo fato de construir um novo espaço, assinalado por uma nova lógica. Não estamos mais na presença de uma imagem clara, centrada, para a qual o espectador se vê conduzido sem interferências, senão ante um espaço que continuamente se reconfigura, exigindo uma nova forma de olhar, um novo circuito do olhar (VERARDI, 2005: 09).

Os planos iniciais não indicam o espaço da “ação”, e os interiores das casas funcionam como labirintos – e não porque as construções sejam emaranhadas, e sim devido a efeitos da *mise en scène*: não é possível perceber a quantidade de ambientes e sua disposição (OUBIÑA, 2007). A câmera invade os cômodos de diversos ângulos, o que impede com que eles sejam reconhecidos – os planos fechados e fragmentados configuram um espaço confuso. Também não se mostram os trajetos, as transições, os deslocamentos: nunca há imagens dos caminhos percorridos pelas pessoas, que em um corte vão de La Mandrágora ao morro, da beira da piscina ao hospital em La Ciénaga, do quarto de Mecha para a casa de Tali, de Buenos Aires para a cama da mãe, como se estivesse faltando algum plano – o corte direto suprime a referência a qualquer deslocamento. Mostrar o trânsito de algo é colocar em cena o momento em que uma situação se transforma – e por isso a ausência dessas transições em *O pântano* (OUBIÑA, 2007).

A montagem proposta por Lucrecia, além de suprimir o movimento das pessoas, suprime o início das ações - os planos frequentemente começam em meio a um acontecimento.

Essa era a ideia geral do filme: não ter começos de cena, e sim algo que fosse como irrupções em situações já iniciadas. Se alguém vê a gênese e o final da situação, se desdramatiza muito. E em um filme onde não havia um suporte dramático suficientemente forte, minha aposta consistiu em manter – mas não aumentar – a situação tensa do começo. Ou em todo caso, se se aumentasse o dramatismo, seria pela acumulação de pequenas coisas e não porque realmente existia uma grande expectativa de algo (entrevista de Lucrecia em BERNINI; CHOI; DUPONT; GOGGI, 2001: 136).

Os eventos também são interrompidos, por vezes, antes de se finalizar – e a ansiedade produzida pelo encobrimento da informação e por essas ações irrealizadas não se alivia mais tarde com a revelação do que se sucedeu: Momi aparece discretamente na borda do quadro, em meio aos primos e irmãos, depois de seu misterioso pulo na piscina imunda; e Luchi brinca tranquilamente após alinhar-se à mira das escopetas no morro. Essa inquietação é gerada pelo sentimento de que nada aconteceu – entretanto, poderia haver sido uma tragédia, e o filme passa por isso como se não se desse conta do perigo que rodeia seus personagens e que deixa o espectador em alerta. Um perigo que frequentemente é anunciado, mas nunca concretizado para além das pequenas feridas que abatem os personagens: Joaquín perdeu um olho durante uma caçada; Mecha se machuca com o vidro das taças que derruba; Luchi se corta (e, como anunciado por Tali, não é a primeira vez); José toma um golpe no nariz; as caras dos meninos vivem arranhadas pela vegetação do morro⁷⁹.

⁷⁹ Lucrecia conta em entrevista a BERNINI, CHOI, DUPONT e GOGGI (2001) que a história familiar dela está repleta de acidentes, prontos-socorros, cortes, fraturas. Ela se quebrou cinco vezes e um dos irmãos tem 22 cicatrizes na cabeça - quando há muitas crianças, natureza, animais, armas, a desgraça está na ordem do dia. Até conheciam a mãe dela no hospital - uma vez, Martel acertou um irmão com sua espingarda e a bala de chumbinho ficou no couro cabeludo. Não havia médico no pronto-socorro, porém deixaram dona Olga passar e lhe deram os instrumentos para que ela mesma tirasse a bala da cabeça do menino!

A sucessão de pequenos acidentes e de situações de risco nunca modifica o comportamento dos personagens. A alternância entre perigo e inação (logo após um momento inquietante, cada um recupera sua natural indolência) produz uma acumulação conflituosa e, por conseguinte, um crescimento da tensão dramática que só pode resolver-se em uma catástrofe (OUBIÑA, 2007).

Em outras situações, Lucrecia prolonga a ação além do necessário, gerando momentos em que a câmera parece estar lenta ou a imagem congelada: o tempo desacelera ou para e temos a impressão que talvez aquilo não esteja se passando - é resultado da imaginação ou impressão de alguém. O momento em que Mecha está estendida no chão após sua queda; quando Momi e Gregório observam Isabel pegar um vestido de Mecha no armário; ou quando Tali se esforça para escutar a melodia de Cafrune vinda de algum vizinho são exemplos desses instantes onde o tempo parece estar dilatado.

Assim, podemos aplicar a palavra “suspensão” em relação aos acontecimentos no cinema de Lucrecia de duas maneiras: a cineasta suspende as ações no sentido de adiá-las, rompendo-as e, também, no sentido de prolongá-las.

Para Lucrecia, *O pântano* não é um filme realista. O maior realismo do filme, em sua opinião, é o tempo que corre independente das ações dos personagens, o qual é representado por um encadeamento de fatos incontroláveis. Ela explica que o afrouxamento da trama representa um intento de reproduzir no espectador as mesmas sensações de abandono e desorientação experimentadas por seus personagens. “(...) eu não podia dar a esses acontecimentos uma construção dramática convencional, porque seria forçar a realidade, fazendo com que se perdesse o mais tremendo que para mim tem a existência (...)” (entrevista de Lucrecia a MONTEAGUDO, 2002: 75). O início e o fim igualmente fatídicos e protagonizados por quedas é o que sugere uma estrutura nessa porção de eventos. Lucrecia também afirma que tudo isso tem muita relação com o nome do local onde se passa a maior parte dos acontecimentos, La Mandrágora. A mandrágora, como já dissemos, é uma planta

usada antigamente por seu poder anestésico e suas propriedades afrodisíacas. “Queria que o filme oscilasse entre esses dois pólos: o adormecimento e a voluptuosidade. Esse é, talvez, o drama mais profundo do filme” (entrevista de Lucrecia a LALANNE, 2002: 75 *apud* OUBIÑA, 2007).

Segundo Lucrecia, é necessário colocar uma chave para que o espectador se prepare para uma forma de receber o filme – a cineasta queria começar *La ciénaga* de maneira irreal, com o intuito de que as pessoas não vissem aquilo de maneira documental. Para isso, ela se centrou no desenvolvimento do som na sequência.

A cineasta havia definido um tom geral prévio para a produção. Quando viu o roteiro, o técnico de som Guido Beremblum exclamou: “Mas está cheio de indicações sonoras!”. O início do filme conta com a ameaça de uma tormenta, que mesmo sendo uma espécie de metáfora também é algo real, já que a mudança do tempo e o longo anúncio de chuva são constantes na região do norte argentino.

O verão em Salta é muito contundente em termos de som. A cidade está em um vale e o verão é o momento das tormentas. E há tormentas bem fortes, com muita carga elétrica, muito barulhentas. Às vezes elas entram no vale mas às vezes dão muitas voltas sem entrar nele. Aí que existe todo esse som; os morros ao redor como se fosse uma caixa. É muito ominoso; os graves são sentidos muito presentes, os trovões ao longe... e há uma questão técnica que é óbvia: as frequências baixas nos alteram completamente a nível orgânico; as muito agudas também, mas as graves nos afetam de imediato, nos alertam. No verão também estão as cigarras e todos os insetos da estação, que são frequências muito agudas. Essa combinação faz panoramas sonoros que para mim eram bastante interessantes. Muito de *La ciénaga* passa pelas conversas, por pequenos momentos de diálogo em voz não muito alta, e isso me dava frequências médias. (...) E depois haviam outras coisas, que para mim operavam dramaticamente, como os sons das coisas que podem se quebrar (entrevista de Lucrecia a PEÑA, 2003: 121).

Assim, a estrutura sonora composta pelos sons da tormenta, pelos disparos das escopetas (era muito importante que eles fossem ambíguos e se

relacionassem com os trovões – reverberando um no outro⁸⁰) e pelos insetos do campo era a ideia-base do conceito do filme, que depois foi se moldando, com os sons dando um tom de presságio enquanto a imagem e a história passam a impressão de um dia comum em que nada importante acontece.

Ainda nos créditos, que se intercalam com as primeiras cenas, os sons que aparecem nas imagens se distorcem durante os letreiros, se assemelhando a típicos timbres que aparecem em trilhas sonoras de filmes de terror – o fundo preto e a fonte gótica utilizada para os créditos reforçam essa impressão⁸¹.

Os efeitos ou ruídos especiais são sons inteiramente inventados e muito usados em filmes de ficção científica. O mundo desconhecido que a diegese característica desses filmes aborda e tenta criar é um campo fértil para esse tipo de som. Os *efeitos especiais* são produzidos por edição ou criados em ambientes digitais, provenientes das mais diversas fontes, naturais ou instrumentais, processados, ou totalmente criados nos computadores a partir de geradores de sinais. Nos letreiros iniciais de *O pântano* (2001), de Lucrecia Martel, podemos ouvir e perceber claramente este tipo de trabalho com os sons. Primeiramente eles se apresentam de forma natural e depois se transformam em *efeitos especiais*. Em um pequeno trecho introdutório do filme, escutamos o arrastar de cadeiras de alumínio em chão de pedra na borda de uma piscina. Este mesmo som é escutado no primeiro letreiro que se segue à cena, existe uma fácil identificação com o som natural que acabamos de escutar, podemos identificar características de uma mesma família, mas no segundo momento o som traz sua forma distorcida, mexida em suas qualidades materiais, suas alturas estão transformadas, assim como sua duração é alongada. (FLORES, 2006: 113).

O ruído rugoso das cadeiras de metal arrastando-se no chão de pedra é molesto – intuímos que as cadeiras são de metal e que o chão é de pedra pelo

⁸⁰ Em *Os Imperdoáveis* (Clint Eastwood, 1992), é usado o mesmo recurso, porém de maneira menos sutil que em *O Pântano*: o som de um tiro dado pelo protagonista retumba tornando-se o som de um imenso trovão.

⁸¹ Lucrecia confessa que não estava de acordo com a animação desses créditos, mas isso acabou não mudando por falta de tempo.

som que a fricção entre os dois emite, já que eles não aparecem na imagem⁸². Os corpos das pessoas presentes na imagem são velhos, rígidos, e temos a impressão de que eles também se arrastam pesadamente. A cada plano de imagem das cadeiras puxadas um novo som tem início sem que os outros deixem a cena. O som demorado dos trovões, junto a uma sinfonia de insetos e frequentes revoadas de pássaros, intensifica a sensação de mormaço e ar pesado típico dos momentos anteriores a uma chuva de verão (FLORES, 2006). Assim como o zumbido das moscas que invadem os interiores, esses sons vão percorrer todo o filme e manter o calor que sufoca e imobiliza aos personagens.

Dentro da casa, Momi está deitada ao lado de Isabel, que dorme. Uma brisa balança as cortinas, e o ruído das cadeiras e do gelo tilintando nas taças entram pela janela. Porém, o que chama a atenção são as molas do colchão que rangem esganiçadas: o que há na casa é velho, gasto, decrépito.

À beira da piscina, as pessoas estão bêbadas, alheias à realidade. Enquanto Mecha recolhe as taças de seus convidados, a câmera indecisa cambaleia entre as cadeiras. Os inúmeros cortes internos da sequência aumentam a impressão de instabilidade de Mecha e da câmera solta, que também parece embriagada, assim como passam uma sensação de desconforto e vertigem. Vai-se criando uma tensão devido à grande quantidade de taças que Mecha acumula em suas mãos. Ela se desequilibra por um momento. O tilintar que vem do vidro faz com que as taças pareçam delicadas, aumentando a sensação de instabilidade e de que em algum momento algo acontecerá a elas enquanto nas mãos da atordoada Mecha. Como anunciado pelo som, Mecha finalmente cai, derrubando as taças. Não vemos o tombo da personagem e o que aconteceu a ela, que sai do quadro, deixando as árvores e o céu ao fundo, e em seguida corta-se para um plano de detalhe da taça rompendo-se ao chão. À beira da piscina,

⁸² Na mesa em que participou na VI FLIP, Lucrecia conta que a piscina era rodeada por grama, e que o chão de pedra foi montado após testar diversos materiais na busca por essa sonoridade molesta. Rodar essa cena foi toda uma complicação: em entrevista a Leonardo FAVIO (2008), Martel relata que eles não tinham vidros falsos de caramelo para substituir os caquinhos, e a chuva era bombeada da piscina: uma água imunda e fria que deixava um fedor terrível a cada vez que vinha pelos ares.

ninguém vai a seu socorro: todos os personagens limitam-se a olhá-la, como se nada grave tivesse ocorrido. Através de uma montagem em paralelo, o som das taças quebrando-se chega ao quarto onde estão Vero e Momi com uma intensidade bem maior do que no local onde ocorreu o acidente. Geralmente, Martel utiliza o som com um volume bem superior ao natural e, nesta cena, ela leva isso ao extremo quando aumenta mais ainda o volume do som em um outro espaço que não aquele cuja ação ocorreu. Em seguida, temos a impressão de que o som das taças quebrando-se na beira da piscina poderia estar abafado, e que isso se deve ao fato de Lucrecia querer dar ao som a mesma dimensão que deu à imagem no início da sequência: a de embriaguez, ou seja, de que aquele era o ponto de escuta dos participantes da cena, os quais estavam alcoolizados. As reações que os sons provocam em cada ambiente também são distintas. Observando as pessoas à beira da piscina, nos tranquilizamos, e podemos pensar que realmente nada ocorreu. Porém, as meninas assustam-se com o som e, devido a seu alto volume, também nos assustamos. Dessa maneira, o som ouvido no quarto das meninas como que nos “desperta” do quadro de ebriedade no qual Lucrecia havia-nos colocado, criando uma curiosidade e uma tensão a respeito do que aconteceu com Mecha. Esse é o começo irreal desenvolvido por Lucrecia.

Assim o filme vai como que se desenvolvendo casualmente, mas o som, principalmente neste início, é todo muito preciso em sua massa, em sua dinâmica. A autora deixa os sons ocuparem lugar e tempo para que possamos escutá-los. É impossível deixar de percebê-los. Todas as qualidades materiais dos sons são tratadas para dar destaque à sua corporalidade. Existe quase como uma necessidade de se mostrar de quais materiais são feitas as coisas através de seus sons. Esses ruídos são os únicos elos com o real, numa atmosfera onde os personagens bêbados ou com seus corpos abandonados em camas e cadeiras parecem estar muito longe do presente (FLORES, 2006: 143).

O som nos deixa em alerta. Os ruídos preenchem o espaço, substituindo uma falta de comunicação entre os personagens – ou, por vezes, atrapalhando o diálogo entre eles, já que constantemente o som invade os ambientes com violência. Os sons são retirados pela autora de uma posição

naturalista e utilizados de forma abstrata – fortes e determinados, ao contrário dos personagens (FLORES, 2006). Hiper-realistas, os sons chamam nossa atenção ou nos incomodam por distorcerem nossa percepção do real (sem afastar-se dele por completo), buscando um impacto sensorial.

Em Buenos Aires não havia uma riqueza sonora natural como em Salta, e assim Lucrecia imaginou que o lugar onde estariam José e Mercedes fosse perto de um aeroporto: assim, o som sinistro do trovão reaparece como um avião que trepida as janelas do apartamento, mantendo na capital o mesmo clima de tormenta que assolava La Mandrágora. Da mesma maneira, o tintinar dos cubos de gelo nas taças ressoam na voz aguda das meninas que cantam no ventilador e a quebra das taças no estalido das bombinhas de água.

A água é protagonista em muitos momentos: chuva, transpiração, ducha, bombinhas de bexiga ou gelo. A densidade atmosférica proporcionada pelos ruídos de trovão e pelos chiados de insetos é intensificada com essa presença constante da água, que também goteja como num compasso, ou escorre, em todos os quartos e banheiros de La Mandrágora, reforçando o aspecto precário da casa, como se fosse possível sentir a umidade dos cômodos, um ar viscoso e um cheiro de mofo.

O som que alude a um clima de terror não se circunscreve apenas ao início do filme. Quando Momi pula na piscina apodrecida, o eco do estampido provocado por seu mergulho intervém como um chiado típico das situações pré-susto dos filmes de horror, que gera como uma ansiedade para o reaparecimento da garota – porém, o que vemos são os familiares olhando perplexos para a piscina e um plano fechado da superfície calma das águas sem sinal de Momi: com silêncio de fundo, se ouve apenas um sutil borbulhar. Em situações em que um frágil silêncio deve ser mantido – como quando as meninas não querem acordar José ao colocarem-no na cama, ou no momento em que Rafael não quer despertar e assustar Luchi -, um forte estrondo irrompe pelo descuido dos personagens que deixam algum objeto cair, provocando um sobressalto no

espectador e sustentando a sensação de constante desassossego que atravessa *O pântano*.

Assim como no início do filme o som *off* das taças quebrando-se provocavam uma tensão a respeito da sucessão dos acontecimentos, o som *off* volta a atuar como principal gerador de suspense na sequência em que os meninos caçam no morro e Luciano aproxima-se da vaca. Luchi coloca-se entre o animal e a mira das armas, e os meninos lhe pedem que saia da linha de tiro. A câmera mexe muito, como que desestabilizada, tendo as costas (e principalmente a nuca) de Luciano em plano próximo, frente à vaca situada ao fundo: pensamos que a arma mira o mesmo que a câmera, compondo-se talvez na subjetiva de um dos meninos que carrega uma das armas. Luciano não dá ouvidos às advertências, e os outros garotos engatilham as armas. O ritmo acelerado da montagem dos curtos planos detalhes em que as armas são engatilhadas dão ainda mais a impressão de um acidente inevitável. Isso chama a atenção de Luciano, que olha para trás. Logo depois, a câmera segue por poucos segundos para um plano próximo de Momi (que observava tudo desde o início, e que tem uma expressão assustada) e, em seguida, para um plano geral do morro, quando se ouve o estampido de um tiro, carregando o momento de tensão, devido ao fato de desconhecermos se Luciano manteve-se ou não na linha de tiro dos garotos.

O som *off* do cachorro da casa vizinha – o qual só pode ser imaginado através de seus latidos – instiga Luciano. Como toda criança, o menino é atormentado pelas portas que gemem sozinhas, pelas vozes invisíveis e pelos ruídos fantasmas. Em quase todos os momentos em que Luchi está em cena, o cachorro está ladrando, como numa perseguição – como se o garotinho estivesse constantemente em perigo. Da mesma forma, o ruído irritante do telefone persegue Mecha. Ela é sempre perturbada por toda a sorte de toques que emergem dos inúmeros aparelhos de telefone espalhados pela casa, o que contribui para o seu ininterrupto estado de “mulher à beira de um ataque de nervos”.

A televisão em um alto volume, atrapalhando as conversas entre as pessoas, também é um ruído irritante que percorre o filme. Por vezes, aspiramos que algum personagem levante-se da cama e abaixe o som da tevê, cuja baixa qualidade de áudio e imagem vai na mesma direção do conteúdo que nela se expressa: sussurros religiosos e venda de porcarias. A televisão também está presente na casa de Tali, porém não de maneira tão enérgica. Enquanto ela e Rafael conversam sobre os papéis do carro para a viagem à Bolívia, a tevê permanece de canto e é quase imperceptível, sendo muito difícil distinguir o que há em sua tela: parece uma dança indígena, com várias pessoas se movimentando. No plano de fundo sonoro, batidas como se fossem um tambor marcando passos associam-se à coreografia da tevê. Essas pulsações seguem uniformemente durante a discussão de Rafael e Tali, com as perguntas das crianças, o ventilador ligado, o cachorro do vizinho, e o triciclo de Mariana entrecruzando o diálogo e propiciando um caos. Tali se enerva e sai da cozinha, batendo com força a porta que dá para os fundos. Mesmo do lado de fora, onde todos os outros ruídos estão diminuídos devido à distância e à porta fechada, o tambor continua impassível e no mesmo volume – como não possuem alteração do ritmo, essas palpitações parecem estabilizar Tali, sendo um modo de ela conter sua aflição, como se contasse até dez ou respirasse fundo por diversas vezes. Da mesma maneira, em outra situação onde Rafael e Tali discutem, ela também se distancia e ouve-se em *off* uma pequena explosão, uma representação da frustração que ela tem que reprimir. Depois, quando Rafael vai verificar o que aconteceu, totalmente controlada Tali lhe explica que foi uma lâmpada que se queimou. Porém, sentimos o clima de desconforto do casal e a amargura da mulher.

Na cena dos tambores, se vai da balbúrdia e do stress em direção a uma tentativa de serenar-se. Na sequência seguinte – o baile de carnaval -, passa-se o contrário. A cena começa com uma música de volume altíssimo, a qual impossibilita a audição de qualquer coisa que não seja a massa de ruídos que provoca a algazarra do local, e um plano carregado pela movimentação e o

colorido da multidão. É impossível ouvir a conversa dos personagens. Pouco antes da confusão que envolve José e Perro, um imperceptível ruído dissonante surge por debaixo da cumbia que pragueja contra as mulheres de *Luis y sus colombianos*. Esse ruído desagradável adianta a situação hostil que se desenrolará, intensificando a excitação da cena (o que Chion chama *antecipação*).

Lucrecia não se preocupa em manter a voz dos personagens sempre em evidência, colocando-as como secundárias e dificultando a compreensão dos diálogos, configurando-se assim seu grande interesse pelas sonoridades do que pela palavra propriamente dita. Os diálogos se sobrepõem uns sobre os outros, assim como a composição dos enquadramentos, e é sempre difícil discernir qual é a ação principal. Essa escolha está presente não somente na cena do baile, onde a música ambiente suspende quase completamente a possibilidade de ouvir o que os personagens falam: nas sequências que se passam no morro, enquanto os meninos caçam, os ladridos dos cachorros, os mugidos da vaca, as plantas que se mexem com o vento ou com o movimento dos garotos, impedem que saibamos com clareza o que eles falam entre si. Há ainda a sequência na qual Tali e Rafael conversam sobre o problema nos dentes de Luciano, e perto deles está uma solda barulhenta que dificulta tanto a comunicação entre os dois quanto a nossa compreensão.

Momi é a única personagem que tenta modificar alguma coisa em *O pântano*, enquanto a inércia domina as outras pessoas. Nas primeiras sequências em que está presente, Momi sussurra ao lado de Isabel, enquanto as duas estão deitadas. As palavras de Momi são tão baixas que é quase impossível entender seu significado, principalmente porque ela encosta os lábios, por vezes, na roupa da empregada. Logo depois, Momi deita-se ao lado de Vero, e também cochicha com ela, com voz chorosa. Essas duas cenas enganam ao apresentar Momi como uma pessoa frágil, que não impõe seu lugar ao falar sempre baixo e com uma voz melindrada. Porém, após o acidente de Mecha, Momi se estabelece ao conduzir o episódio através de suas ordens, com voz segura. A partir daí, em todas as situações Momi se firma participando dos diálogos sempre em tom de confronto,

principalmente com sua mãe. A menina configura-se, assim, a personagem forte do filme.

Mecha tem uma voz muito marcante, com sua rouquidão bem característica. Mulher de poucas palavras, quando fala o faz com suficiente contundência e clareza para demonstrar a insatisfação que lhe provoca o entorno. São raros os momentos em que ela não está gritando, e nessas situações é que se pode dar conta de sua fragilidade. Já Tali é o oposto de Mecha: ela está sempre falando - ao telefone, sozinha, com as crianças, com a tartaruga, com Rafael, com Mecha, em uma incontinência verbal que não traz nada de importante. Ela se contradiz, duvida, e todos praticamente ignoram suas palavras, escutando-a sem prestar realmente atenção. Nesta voz que sempre rodeia os ambientes, como um zumbido que não para, nota-se a incapacidade e a submissão de Tali, que quando enfrenta o marido evita projetar sua voz e move pouco os lábios.

Rafael, marido de Tali, em todas as vezes que conversa com ela sobre os papéis do carro tem sua voz manipulada através de um filtro que a deixa uma reverberação artificial, uma aura, que dá à voz um caráter de poder – Tali deve obedecê-lo; é ele quem manda, quem dá as ordens através de sua voz. Ainda na casa de Tali, é impossível não perceber as duas meninas, Marianita e Verito, cujas presenças se notam através de suas vozes. Todas as vezes em que estão presentes elas falam muito alto, gritam, suas vozes são superpostas e o significado de suas palavras é indiferente, já que o importante é a algazarra feita e não o que querem dizer. Além disso, há a cena em que elas cantam na frente do ventilador, provocando uma reverberação em suas vozes, que adquirem um timbre automatizado, um tanto fantasmal, e de tão agudas retomam os sons de gelo e vidro se chocando. Este momento, no qual elas estão muito próximas ao ventilador, é carregado de tensão, pois podemos imaginar – mais uma vez – que algo está prestes a acontecer, como, por exemplo, um cabelo que se enrosca na hélice.

O único momento do filme no qual se pode denotar alguma alegria e plenitude aos personagens é a sequência na qual Vero liga o rádio, que traz *El niño y el canario*, canção extremamente triste de Jorge Cafrune. José começa a dançar com as mulheres do quarto, que por um instante se enche de vitalidade. Essa ocasião fugaz e encantadora tenta repetir-se quando Tali e Mariana procuram ouvir a mesma melodia que se insinua longínqua proveniente da casa de algum vizinho, enquanto Luchi sofre seu acidente.

Para Lucrecia, a morte de Luchi não é uma surpresa, pois já vinha sendo minuciosamente anunciada no decorrer do filme. Essa maneira de contar algo terrível ou inesperado, tentando buscar antecedentes que incluam o imprevisto dentro de um plano, é típica da oralidade. A cineasta identifica com clareza a estrutura do filme com a conversação à deriva de sua mãe, que lhe contaria sobre a morte repentina de uma pessoa recapitulando detalhes de que esse acontecimento estava sendo advertido de diversas formas – assim como se repassa o filme em busca dos indícios que condenavam Luciano: ele suspende a respiração diversas vezes, coloca-se na mira das armas dos garotos, machuca-se frequentemente, durante as brincadeiras é acuado pelas meninas e declarado morto. E ainda havia o cachorro, disparador da morte, elemento que circulava de diversas formas: nos animais sempre presentes em cena, no apelido de um personagem (o qual, para Momi, representava uma ameaça), na história do *perro-rata*.

Há algo importante, não apenas nessa cena senão em todo o filme: há uma emoção que emana da morte. Mais que a morte em si mesma, é a perda absoluta de certa dimensão do futuro. Uma pessoa morta significa que todo o que ela podia pensar sobre o mundo já nunca mais sucederá. Toda uma dimensão do universo se perde para sempre. É essa ausência que me interessa. (...) A graça do movimento, que o morto perdeu, é algo tão terrível que não dá para deter-se nisso. Em um filme onde não há nenhum acontecimento, de repente sucede algo que todos reconhecemos como espantoso. A morte me espanta. Pensei que tinha que filmar a casa vazia porque, sobretudo quando se trata de uma criança, aí é onde primeiro se sente que falta algo: falta o ruído, falta o

movimento, falta a aparição surpresa da criança (entrevista de Lucrecia a OUBIÑA, 2007).

Durante as filmagens de *O pântano*, a cineasta foi com a mãe e umas amigas da mãe a um lugar onde a Virgem havia aparecido recentemente. Todas conseguiram contemplar a santa. Lucrecia voltou dizendo: “Não vi nada”. Como adverte Tali, “cada um vê o que pode”. Também Luciano não pode ver o que buscava, nem Momi, nem o espectador. Isso deixa um vazio, representado por “essa cena” citada por Martel: três planos da casa desabitada e silenciosa. E mais tarde, nos créditos finais, sob uma imagem negra estão os sons que permearam todo o filme: os trovões, a água, as cigarras, os passarinhos. A música *Amor Divino*, de *Los Varoniles Lirios Salteños*, vem do rádio de um carro que invade a cena.

4.2. A menina santa (*La niña santa*, 2004)

Lucrecia inventou toda uma geografia de onde se passam seus filmes: Tali mora na cidade de La Ciénaga, e a fazenda de Mecha está há alguns quilômetros daí, no povoado de Rey Muerto. Verónica, a protagonista de *A mulher sem cabeça*, também vive em La Ciénaga. A história de *A menina santa* não tem lugar. Ela é um conto popular de La Ciénaga. Marianita e Verito já cantavam sobre essa história em *O pântano*: “*Doctor Jano, cirujano / hoy tenemos que operar / en la sala de emergencia / a una chica de su edad / Ella tiene 21 años / usted tiene un año más / Doctor Jano, cirujano / no se vaya a enamora*”. Segundo LERER (2003), Lucrecia conta que foi essa rima que disparou sua imaginação (ou lembrança) para a criação do personagem do Doutor Jano e articulação da trama de *A menina santa*. As garotas de *O pântano* entoavam o versinho por acaso durante o *casting*, e a diretora pediu que ele fosse repetido no filme. Essa é uma musiquinha famosa na Espanha importada pela Argentina, que crianças cantam há anos, inspiradas pelo Doutor Gannon, mocinho de *Centro Médico*, seriado americano da década de 1970.

Depois da vitória de *O Pântano* em Berlim, as coisas se descomplicaram bastante para Lucrecia, e o processo de produção de *A menina santa* foi muito mais fluído que o do primeiro longa: Martel foi escolhida para participar da residência do *Cinéfondation*⁸³ e Pedro Almodóvar, após ver *La ciénaga*, se referiu à argentina como uma de suas diretoras favoritas – e a *El Deseo*, produtora do espanhol com seu irmão Agustín, entrou na realização dos filmes da cineasta. *A menina santa* é uma co-produção argentino-espanhola-italiana, que ainda recebeu apoios do INCAA, ICAA (Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales de España), Fondazione Montecinemaverità e Hubert Bals Fond. O prestígio de Lucrecia continuou ascendente com *La niña santa*: o filme estreou na disputa principal do 57º Festival de Cannes, competindo pela Palma de Ouro; o *The New York Times* colocou-o entre os dez melhores lançamentos de 2005 nos Estados Unidos; e Lucrecia começou a ser incessantemente convidada para palestras, conferências e para fazer parte dos júris de grandes festivais.

Como *O pântano*, *A menina santa* é um acúmulo de situações, mas possui uma linha narrativa mais definida, e que poderíamos resumir assim: Helena deseja Jano que deseja Amalia que deseja Jano que também deseja Helena que é mãe de Amalia.

Jano (Carlos Belloso) é otorrinolaringologista e vai para um congresso de medicina que se realiza em um hotel. Freddy (Alejandro Urdapilleta) e sua irmã Helena (Mercedes Morán) são os donos do hotel, o qual Mirta (Marta Lubos), uma senhora meio rabugenta, ajuda a administrar. Freddy está separado de sua mulher chilena, que há anos se foi para o país natal levando os filhos do casal. Helena também é separada – seu ex-marido já se casou com outra, que no momento está grávida de gêmeos – e tem uma filha adolescente, Amalia (María Alche), que vive com ela e Freddy e Mirta no hotel.

⁸³ Programa do Festival de Cannes que acompanha cineastas estrangeiros na elaboração de seus filmes, dando-lhes uma bolsa para passar um tempo em Paris.

Jano é calvo, a pele esburacada, um jeito meio autista. É pai de família e profissional respeitável, não um descarado como o Doutor Vesalio – este pensa que o congresso é um cassino e se dedica a esquecer qualquer decência para embebedar-se em traje de banho e meter qualquer mocinha do laboratório em seu quarto. Jano só encoxa garotas na flor da idade, na rua, de vez em quando. Mas esse ato, como comenta Lucrecia em uma entrevista a ENRIQUEZ (2004), está muito mais próximo de uma experiência sexual infantil do que de um abuso, e por isso é mais válido observar Jano como um menino agigantado que não consegue manejar certas coisas ao invés de tomá-lo como um perverso.

Jano também se envolve em um jogo de sedução com Helena. Ele costumava frequentar o hotel quando jovem (na escola de medicina era companheiro de Freddy, que acabou deixando os estudos), e reconheceu em Helena a graciosa trampolinista daqueles tempos. Arma-se uma latente tensão sexual entre eles, a qual nunca se vê materializada pois ambos guardam o lugar que lhes corresponde dentro do esquema social em que vivem.

Helena é marcada pelo fracasso matrimonial: apesar de dissimular, claramente incomoda-se com a notícia de que o ex-marido vai ter filhos com a nova esposa. Mais de uma vez ela procura deixar claro a Jano de que é divorciada (não apenas para lhe dar sinal verde, mas firmando essa condição como um atributo de mulher independente e poderosa) e até forja uma situação para demonstrar ao médico que o ex a procura e que ela é uma arrasa-corações. Helena é bonita e possui uma sensualidade natural através de seus gestos letárgicos, o pescoço que está sempre meio curvado, olhar perdido e uns vestidos geométricos, recortados nas costas. No entanto, as qualidades de Helena não lhe permitem ocupar os papéis tradicionalmente pensados para a mulher no norte argentino: ela é estigmatizada não apenas pela separação, mas também por viver no hotel e não com uma família em uma casa. O mesmo se passa com Miriam, a filha de Mirta: é melhor estar na cozinha do que fazer uma carreira como kinesióloga (profissão onde se toca o corpo das outras pessoas) – dá menos prestígio, porém possui mais aceitação.

Mirta, de caráter um tanto perverso e sádico, é figura reitora do trabalho e da moral. Assim como Isabel em *O pântano* (ela dá de comer, brinda carinho, toma a iniciativa de levar Mecha ao hospital, organiza a casa), é Mirta quem mantém o negócio dos irmãos em marcha - eles praticamente brincam de ser proprietários do hotel e não têm controle sobre nada. Enquanto Mecha acusava Isabel de roubar as toalhas como último recurso para manter sua (aparência de) superioridade, Freddy e Helena repetem ter piedade da governanta como desculpa para diminuir sua imprescindível ação, e procuram sentirem-se úteis quando sustentam que Mirta não pode tomar conta de tudo.

Amalia participa do coral de meninas da igreja. Depois dos ensaios, elas costumam reunir-se para discutir temas religiosos: adolescentes desengonçadas são guiadas pela voluptuosa Inés (Mía Maestro) em conversas doutrinárias infrutíferas. Nunca faltam fuxicos libidinosos sobre a professora, de beleza contrastante. Impaciente e arrogante, ela nunca consegue ser entendida pelas alunas, que tampouco abandonam a preguiça para se dedicar à compreensão dos mistérios divinos. No momento elas falam sobre a vocação: Deus organizou tudo em um plano, no qual cada um tem seu papel. As meninas esperam por um chamado dos céus para descobrir suas missões: o que Deus desejará de cada uma? Como é esse chamado? De onde ele vem? Como interpretá-lo? Amalia se surpreende e verdadeiramente se preocupa em encontrar o objetivo que o Senhor desenhou para ela.

Há ainda Josefina (Julieta Zylberberg), amiga de Amalia. É um personagem pícaro, que sempre tem explicações para os mais diversos fenômenos, e possui uma interessante forma de sobrevivência: ela dá muito valor à pureza da sua consciência, e aceita qualquer solução para mantê-la assim diante de situações pouco nobres. As duas sempre estão juntas na sala de catequese, e Jose delicia-se em sussurrar a Amalia as aventuras sexuais de Inés, aproveitando para condenar a professora – como a moça quer ensiná-las a ser castas se não resistiu aos prazeres da carne? Afinal, Inés sempre sai das aulas apressada para responder a um chamado terreno: a buzina sinalizando que

alguém a espera. Então, talvez o motivo pelo qual a professora chora durante o canto não seja falta de ar no cérebro (como elucida Jose), mas culpa em entoar *Vuestra soy* sem pensar exclusivamente em Deus. *Vuestra soy*⁸⁴ é um poema de Santa Teresa de Ávila (1515 – 1582) no qual inconfundivelmente se delinea o erotismo da linguagem devocional – “*pues del todo me rendí*”. *O êxtase de Santa Teresa* é uma famosa escultura de Gianlorenzo Bernini que capta de maneira explícita a situação de Santa Teresa: o orgasmo como metáfora da união com o divino. Para CANT e JAGOE (2007), Inés poderia ser entendida como uma versão contemporânea da santa.

As meninas saem da classe e é inverno em La Ciénaga. As pessoas se amontoam em todos os planos e as roupas de lã crepitam. Em frente à vitrine de uma loja de instrumentos musicais, os transeuntes se apinham para assistir a um homem “tocar” teremim. O teremim é um dos primeiros instrumentos musicais completamente eletrônicos, e foi inventado em 1919 pelo físico russo Lev Termen (mais conhecido pelo seu nome francês León Teremin). Não é necessário tocá-lo para extrair som dele, que soa através de ondas eletromagnéticas. Amalia e sua amiga Josefina também assistem ao espetáculo, assim como Jano. Ele se coloca atrás de Amalia e apoia seu corpo sobre o dela. Esse contato de Jano provoca na garota tal revolução a nível hormonal que será interpretado como o indefectível sinal que Amalia buscava na aula de catequese. O rosto⁸⁵ da garota - em sutis contorções de estranheza, horror, susto, prazer – até se ilumina por uma luz misteriosa (divina?) neste momento, concretizando essa epifania.

⁸⁴ *Vuestra soy, vuestra soy / Para vos nació. / Qué mandáis Señor de mí? / Soberana Majestad, / eterna sabiduría, / bondad buena alma mía. / Dios, un ser, bondad y alteza, / mirad, mirad la suma vileza / que hoy canta así. / Qué queréis Señor de mí? / Dadme riqueza o pobreza, / dad consuelo o desconsuelo, / dadme infierno o dadme el cielo / vida dulce, sol sin velo. / Pues del todo me rendí.*

⁸⁵ Em uma entrevista a ENRIQUEZ (2004), Lucrecia comenta que os rostos de María Alche e Julieta Zylberg têm algo de bíblico que a fascinou. “María, quando olha naturalmente, de frente, tem um risco branco debaixo dos olhos: essa é a imagem geral da adoração. É algo hierático, como as pinturas de Giotto, entre a arte religiosa e a pintura palaciana. Julieta me parece a versão mais pesquisadora, posterior, onde há uma tentativa de resgatar a fisionomia do povo hebreu em intentos mais documentais”.

Para Lucrecia, há algo muito parecido como estrutura dramática entre o descobrimento da vocação e o despertar sexual. Além da entrega que esses momentos impulsionam, existe uma confusão relacionada aos sentimentos que nascem, e Martel se interessa por esses cruzamentos, essas dúvidas, esses terrenos de experiências dificilmente classificáveis, problematizando principalmente as distinções entre profano e sagrado.

Amalia também pode ser uma variante de Santa Teresa. Ela é santa porque confia piamente em sua crença - ela crê que pode (e deve) salvar Jano, e está fora de cogitação que a sexualidade seja um pecado – afinal, como explica Inés, Deus utiliza-se de qualquer meio para chamar-nos.

O modo de conhecimento associado ao sexo aparece em todos os filmes de Martel como um caminho para a relação e comunicação dos humanos que vai além das convenções sociais⁸⁶. O desejo é para ela o lugar onde vemos que o mundo pode ser de qualquer maneira, e se destaca como componente forte e onipresente em sua obra. Explorar o enfrentamento poderoso dos personagens com o desejo e com os (não)limites do desejo é uma grande preocupação para ela.

Todos os limites legais e sociais que tratam de imprimir ao desejo não servem muito – ele sempre se resvala em palavras, gestos, olhares. O desejo está sempre liderando, na frente de qualquer coisa. Para mim, o que o desejo tem de interessante é que torna tudo vago, toda categoria se transforma em indefinida, tudo começa a funcionar de maneira singular. O desejo faz com que os limites não sejam nítidos. E, ao mesmo tempo em que possui uma

⁸⁶ Como em *O pântano*, o desejo flui em diversas direções e por vezes nos confundimos sobre os laços familiares: da mesma maneira que os irmãos e primos se metiam na cama uns dos outros em *La Mandrágora*, Freddy se embrenha nos lençóis da irmã e da sobrinha, e quando o vemos com Helena parece que estamos vendo um casal tal a permissividade que rodeia seus corpos. “Estou marcada pela experiência de uma família numerosa e pela ideia do espaço privado que pode ser invadido sem má intenção: é assim quando vivem muitos em uma casa, e há que aprender a lidar com isso. Eu gosto de algo que, dito assim de qualquer maneira, pode soar espantoso: me atrai a sensualidade interna da família. Há desejos incestuosos que fluem na família e são o mais normal do mundo: é próprio de duas ou três pessoas juntas. São coisas difíceis de dizer, porque parece que proponho que tudo seja um ‘viva a folia’; mas tampouco estou de acordo com que seja tão terrível. Acho que é uma possibilidade do humano (entrevista de Lucrecia a ENRIQUEZ, 2004).

força determinante das ações humanas, possui uma forma muito sutil de manifestar-se, cheia de pequenos detalhes; não somente o sexual, mas está impregnada de detalhes com os quais se dá conta de que é impossível conter uma pessoa (2010).

A sexualidade em *A menina santa* é latente e palpável, visível e velada, pública e privada, já que está intimamente ligada à Igreja Católica⁸⁷ e seu conceito de moralidade (RANGIL, 2007). O desejo é esquadrihado através da exploração dos corpos, constantemente aproximados da câmera, que privilegia planos-detelhe e planos médios, como já acontecia em *O pântano*. As pessoas são fragmentadas pelo enquadramento – os corpos se insinuam mais do que mostram, tal como os personagens sussurram mais do que verdadeiramente falam. Outros procedimentos presentes no filme anterior que reaparecem em *A menina santa* são as bruscas transições entre os espaços e o fora de campo intensificador da presença do inquietante através do som *off*.

Amalia e as meninas da catequese esperam ouvir um chamado, não presenciar uma visão. Lembrando Barthes, RUSSELL (2008) adverte que “escutar é o verbo evangélico por excelência”, já que Deus está muito mais presente por meio de sua fala que de sua imagem. Assim, os sons *off* possuem uma grande força em *A menina santa*, e há duas ocasiões em que eles se destacam: quando as meninas vão ao lugar onde aconteceu o acidente contado em uma história popular local, e quando um homem despenca no pátio da casa de Josefina.

Amalia, Jose e uma amiga estão no cenário da lenda, à beira da estrada, e começam a se empurrar, fazendo com que Josefina escorregue para o matagal ao lado do asfalto. Jose faz uma brincadeira, falando que vê uma mão. Amalia e a outra garota gritam e saem correndo, deixando Jose para trás. Quando elas correm, atravessando a estrada, há um som muito alto de buzina, como que interpelando as meninas para o perigo, e causando uma tensão no espectador que, somente no próximo plano, após um *jump cut*, pode ver as amigas a salvo do outro lado da estrada e um caminhão passando muito próximo a elas. Inicia-se

⁸⁷ A presença da igreja nos filmes de Lucrecia é articulada em códigos de conduta ou na linguagem, e não efetivamente em missas.

uma montagem em paralelo com a corrida das meninas pelo mato – de um lado, Josefina, e, de outro, Amalia e a terceira colega, que são seguidas bem de perto pela câmera, a qual capta as costas e cabelos desgrenhados das garotas. Elas gritam, ainda brincando, mas Josefina não consegue alcançá-las, e entra em pânico, chegando a recorrer a orações. A sensação de perigo, que se iniciou com a buzina do caminhão cortando a estrada, é complementada por estalidos desconhecidos, revoada de pássaros e alto farfalhar dos galhos e folhas que transformam o bosque em um labirinto. A câmera segue as meninas, muito trêmula e agitada, e a sequência possui muitos cortes (montagem acelerada), o que impulsiona ainda mais o ritmo da ação em direção a uma situação tensa. Quando Amalia consegue desembaraçar-se das árvores e sair a uma zona mais clara, como se emergisse, o som de floresta de terror transforma-se em floresta idílica (passarinhos, brisa). Ela vê um animal despencar ao fundo (de uma árvore ou do céu?) e Josefina a encontra. Nos damos conta de que os estalidos são tiros quando elas já saíram do quadro e caçadores apanham sua presa.

Na outra cena, Amalia está estudando na casa de Josefina. Sentada à mesa com a amiga e a irmã desta, Amalia cochicha a Jose que recebeu uma missão, referindo-se à sua vocação, enquanto ouvimos em segundo plano a mãe de Jose fuxicar com outra mulher sobre a porquice das empregadas. Josefina se surpreende e questiona se Amalia recebeu o sinal. Após a pergunta de Josefina, há um estrondo fora de campo. Todos têm um sobressalto com o som tremendo e misterioso. A câmera mantém-se fixa nos rostos espantados dos personagens, que olham todos para a mesma direção – da onde provém o som. Mas o ruído não traz o que Amalia espera dos céus, e sim um homem nu que caiu do segundo andar, provando mais o absurdo do mundo do que a existência de Deus.

A partir da ideia do “chamado”, coloca-se em ênfase o que se escuta ou não. Na série de planos-detalhes que exploram a arquitetura do corpo, a orelha é parte exaustivamente procurada por Martel. Para ela, a orelha é muito bonita; lembra uma concha. Essa imagem que retrata de perto o ouvido nos chama a

atenção para o ato de ouvir – assim como o “shiiii!” que uma das alunas de catequese emite no comecinho do filme.

A paisagem sonora de *A menina santa* se assemelha à do interior de uma igreja, e isso se deve principalmente a dois elementos: constantes reverberações e ruídos de baixa frequência.

As ondas de baixa frequência são mais longas, sofrem menos interferência de refração e difração, conseguem mais facilmente transpor obstáculos, preenchem mais amplamente o espaço e, por isso, têm maior poder de penetração. Localizar uma fonte sonora a emitir sons de baixa vibração é bem mais complicado, pois os sons são menos direcionados, mais escuros, o que faz o ouvinte se sentir imerso nela, mesmo que esteja diante de sua fonte (CARVALHO, 2009: 32).

Ecoando noções de Schafer e Kurt Blaukopf, CARVALHO (2009) ainda explica que a dificuldade de identificar o ponto de origem de frequências baixas (dando a impressão que esses sons vêm de todas as direções e estão em todos os lugares de forma homogênea) justifica o uso dos graves nas igrejas, já que eles têm o poder de envolver e rodear quem está aí presente. Isso fortalece a ideia de um som divino que não é gerado por uma fonte específica, dando aos fieis liberdade para entrar em contato com o Deus onipresente. Por outro lado, pode parecer uma contradição usar graves em um ambiente que se pretende tranquilo, já que eles geram incômodo e tensão, mesmo que sejam imperceptíveis. Essa combinação, entretanto, é necessária para manter o temor dos crentes frente às altas esferas. SCHAFER (2001: 166) também nos lembra que “os efeitos vibratórios do ruído de alta intensidade e baixa frequência, que têm o poder de ‘tocar’ os ouvintes, foram experimentados primeiramente com o trovão, depois na igreja, onde os registros do órgão faziam os bancos das igrejas trepidarem”. O filme, assim, atinge nossos corpos reproduzindo a atmosfera de uma catedral tomada por reverberações e ressonâncias.

Destacam-se também alguns ruídos graves pontuais que são quase subliminares, e se manifestam na maioria das vezes para exprimir um estado de

irrealidade, levitação, sagração e mistério pelo qual os personagens estão passando.

Essa vibração está presente quando Amalia tenta acordar a mãe sem tocá-la. A menina estende a mão sobre Helena, que está deitada de bruços, enquanto esse zumbido, semelhante a uma corda tensionada, vigora como forças que irradiam do corpo da garota, funcionando também como antecipação do brusco sobressalto de Helena. Quando a mãe se desperta, a paisagem sonora muda completamente: um silêncio tranquilo, sem vibrações esquisitas, e diversos passarinhos, como se Helena tivesse saído de algum estado de transe, ou do fundo do mar, em direção a um campo aberto, onde cantam as aves e ela pode estar desoprimida após a benção que lhe despejou a filha.

De forma mais explícita, esse grave novamente aparece quando temos um primeiro plano de Amalia e Josefina deitadas – não se sabe onde elas estão; parecem flutuar. Elas murmuram rezas, e como quase não notamos os lábios de Amalia moverem-se, a superposição de suas vozes descasadas parece mais a reverberação da ladainha de Josefina. Quando Amalia se levanta e revela que vê tudo distinto, o som cessa - descobrimos que elas estão na lavanderia do hotel: local de limpeza, purificação. Há um desprendimento de diversos cheiros: toalhas limpas, lençóis enrugados, ferro quente (que se juntam aos odores que vinham das outras cenas: os quartos fechados, o cloro da piscina, a espuma de barbear de Jano, a qual Amalia esfrega em seu colarinho como forma de impregnar-se do médico). Amalia deita novamente, e o ruído grave retorna. Entre a realidade e o mundo de levitação que faz a menina “ver o branco mais branco”, essa frequência baixa pode ser tanto uma máquina de lavar roupas como um *om*⁸⁸ transformador. Em outro dia, quando voltam à lavanderia, o som de uma antiga máquina de costura soma-se ao ambiente. Durante o beijo das amigas, porém, a cadência da costureira é interrompida para dar lugar ao grave enaltecedor do *om*/máquina de lavar. Depois, as amigas cantam uma música sobre carícias misteriosas...

⁸⁸ *Om* é o mantra mais importante de diversas religiões, segundo as quais ele é o som do qual emana o universo, a vibração primordial.

O som também destaca a existência das muitas pessoas que rodeiam o ambiente: há uma extensão sonora vasta, uma massa desconforme de conversas e risadas quase onipresentes no segundo plano que, além de nos dar acesso a uma espacialidade ampla, a um mundo além das ações em foco, nos avisa da promiscuidade e movimentação que regem o hotel.

Apesar desse acúmulo de gente por todos os lados e da voltagem sensual que banha o filme, há uma resistência ao toque: o músico não encosta no teremim, os homens não se dão as mãos, o médico não maneja Amalia quando a examina, Josefina e o primo são proibidos de expressar carinho quando fazem sexo anal (afinal, ela não quer ter relações pré-matrimoniais), Jano só ensaia posar a mão sobre a cintura de Helena para a foto, Amalia tenta despertar a mãe com uma força invisível que emana de seus dedos. O contato se dá com o beijo entre as amigas e com o “abuso”, e Amalia o segue buscando - na masturbação, em Jano. Ela acossa o médico, que é objeto de sua observação. Enquanto ela o observa, sua mãe é observada por ele.

O cenário dessa perseguição é um antigo hotel de luxo com piscinas de águas termais. As filmagens ocorreram no Hotel Termas, em Rosário de la Frontera, na província de Salta e a 177 quilômetros da capital de mesmo nome. Construído no fim do século XIX para a nata da sociedade nacional e dignitários estrangeiros – nessa época, a Argentina era uma das grandes nações do mundo e um destino aprazível para os europeus -, hoje não existe nem rastro deste glamour.

Quando Lucrecia tinha oito ou nove anos, sua família costumava passar os invernos no hotel, que nessa época estava sempre vazio. Como não havia muita coisa para fazer, dona Olga se dedicava a contar histórias de terror para a prole – algo propício em um lugar que serviria de cenário para um filme de medo. Martel guarda na memória que aí existiam umas mariposas carnívoras que não podiam ser encontradas em nenhum outro lugar do mundo, do cheiro canforado dos corredores e da excitação de andar por um lugar tão grande, que dava uma sensação de coisa proibida. O isolamento do local, na fronteira entre Salta e

Tucumán, gera um clima particular em que se mesclam as atmosferas de hotel e hospital, o que também atraiu Martel para utilizá-lo como locação, já que para ela existe uma ambiguidade entre saúde e bem-estar espiritual, uma ligação entre a moral e o sistema fisiológico (expressada, por exemplo, pela febre - de amor - sofrida por Amalia⁸⁹).

[Enquanto em *O pântano* haviam muitas feridas] Neste filme o sintoma físico é a febre. Não tinha que haver nada externo, tudo tinha que ser invisível, não tinha que haver lacerações nem roturas. A febre se relaciona com o desejo e o êxtase religioso, é o corpo quente. Quando escrevo, quase sempre começo pelas doenças. Para mim, longe de ser uma coisa tão negativa, como muitas vezes costuma suceder porque se aproxima da morte, a enfermidade tem algo maravilhoso, que é a desativação da percepção domesticada. Ativa outra percepção. Não falo do cego que tem mais tato. Meu exemplo é a febre, que para mim tem algo de vício, especialmente na infância. É como estar drogado. Ou a hepatite, com seus quarenta dias de cama. Você tem que organizar outro mundo (entrevista de Lucrecia a ENRIQUEZ, 2004).

Em entrevista a YEHYA (2008), Lucrecia diz gostar de fazer aproximações médicas aos problemas, análises quase microscópicas, e tirar conclusões sobre o corpo, assim como fazem os médicos. Há ainda algo entre a medicina e a santidade que a interessa: o enfrentamento entre o corpo e o espírito, o material e o imaterial. Assim, em *A menina santa* os sinais não-verbais e as vibrações intangíveis aparecem metaforizados como parte do discurso do corpo e suas formas afetivas de comunicação e reciprocidade (CANT e JAGOE, 2007). As coisas escapam de uma ordem concreta para entrar em outra, que é feita de tato, cheiros e, principalmente, sons.

Amalia materializa-se e anuncia sua presença através dos ruídos que provoca: rondando Jano na piscina, por exemplo, ela se faz notar pelo barulho de

⁸⁹ É interessante lembrar que há uma “epidemia” de piolhos que toma a cidade: os irmãos de Josefina estão todos “infectados” e quem convive no hotel tem a cabeça revisada, como Freddy e uma porção de crianças. Seria a expressão de algum transtorno espiritual assolando o ambiente? Josefina também se preocupa por Amalia encher os olhos de micróbios enquanto chora devido à rejeição de Jano, zelando para que nada comprometa o que está limpo, purificado.

seus dedos deslizando-se pela cortina de plástico, despertando a atenção do médico. Da mesma maneira que Jano procura Amalia, a câmera procura o som, leva o olhar do espectador ao som produzido. Quando Amalia está silenciosa, ninguém a percebe, e ela se configura como um fantasma (ou anjo?) à espreita de Jano. Ela surge no elevador entre vários homens e roupa suja, e através da câmera que assume seu ponto de vista sabemos que ela observa o médico tão de perto que é possível enxergar atrás de suas orelhas o resto de creme de barbear que ele esqueceu-se de limpar – ela quase encosta nele, mas não é notada. Em outra situação, a menina invade o quarto de Jano e todos os sons do mundo são suspensos: somente a respiração dele a envolve. O relógio marca os longos segundos nos quais o homem para de respirar. Quando ele acorda, Amalia desaparece como numa desmaterialização, sem acusar nem o tilintado das chaves que a acompanhavam quando ela era visível.

A menina santa está atenta ao apelo de Deus, e frequentemente assume-se seu ponto de escuta para captar essa riqueza de ruídos que chega aos seus ouvidos – principalmente quando ela observa Jano. Nessas situações, que por vezes também representam seu ponto de vista, ao barulho do mundo une-se o borbulhar interno do corpo de Amalia. Outras vezes, somos imersos no ponto de escuta que acolhe as perturbações de Jano.

Compartilhamos o ponto de escuta de Amalia na cena em que ela avista Jano pela primeira vez após o “abuso”. Cuidando para não ser vista, a menina o vigia a partir do mezanino sobre a piscina (temos a impressão de que ela está sobre um trampolim), enquanto ele nada. Há pelos menos duas paisagens sonoras que rodeiam este ambiente: uma forte agitação de águas, que sinaliza o deságue que mantém a piscina cheia e se parece a uma cachoeira; ou apenas os sons de água calma, gerado pelos movimentos das pessoas nadando. Nesta ocasião, há o fragor da água tombando na piscina, o que não nos impede de ouvir bem de pertinho Amalia, que reza ininterruptamente para a Virgem como

se estivesse em êxtase⁹⁰. Quando temos um *close* de Jano, seguimos ouvindo a oração em primeiro plano sonoro: estamos com Amalia, vemos o que ela vê. Depois, Helena entra na piscina e sinaliza um incômodo no ouvido: a cachoeira cessa e ficamos apenas com as borbulhas. Jano repara na mulher, enquanto é apreendido pelos olhos de Amalia. Helena sai da piscina e vai até a filha, que continua orando. Helena começa a recitar uns versos do *Romancero Espanhol* para que Amalia deixe de cantar suas litanias⁹¹. Mas a garota não está interessada: ela quer saber das vozes masculinas que emanam do térreo.

No momento em que Amalia se aproxima correndo os dedos pela cortina de plástico, o médico que estava comodamente recostado na piscina incomoda-se de imediato: dessa vez, temos o ponto de escuta de Jano. A menina começa a bater um objeto de metal na grade que sustenta a cortina, produzindo umas pulsações que parecem as badaladas de um sino. É impossível para Jano distinguir de onde vêm essas badaladas misteriosas: ele as procura, mas elas não passam de um ruído inexplicável. Outros médicos conversam tranquilamente perto de Jano; porém, da mesma maneira que estão desfocados na imagem, o discurso dos homens soa distante e difuso, como se ocorresse em outra dimensão. Eles estão alheios aos sons que agitam o companheiro. Quando as badaladas cessam, seguidas de sons de passos – Amalia se foi, levando consigo os ruídos enigmáticos -, ouvimos também algo parecido a um suspiro, respiração ofegante, como se tivesse se produzido um descarrego com a desapareição dos sons obscuros que aturdiavam o ambiente.

⁹⁰ A oração, para Lucrecia, é um som de poder extraordinário tanto por seu sentido como por sua forma. A única coisa da qual ela sente falta dos seus tempos de católica é essa coisa belíssima que é rezar. “Mesmo que detestemos a Igreja, não podemos negar que rezar é algo belo”, diz a cineasta em palestra na CasAmérica (2009). E continua: “a oração possui poder de transformação, pois obriga Deus, o criador de tudo, a prestar atenção em nós e a fazer algo, resolver nossas coisas”.

⁹¹ “O poema que recita Helena é o *Romance de la infanta*, uma cruel e bela história na qual um cavaleiro deixa sua prometida, mas jura que voltará depois de pedir autorização à mãe para que eles possam se casar. Quando volta, ela já não está e ele se castiga cortando seus pés e mãos. Como também sucede em Martel, a mãe se interpõe entre o desejo e seu objeto” (AGUILAR, 2006: 101).

Igualmente, temos o ponto de escuta de Jano no final do filme, pouco antes do personagem subir ao palco para a representação que encerra o congresso. Jano já sabe que alguém veio denunciar um médico por assediar a filha de Helena. Ele caminha pela coxia e presumimos seu nervosismo através de uma prolongada microfonia, assim como os esganiçados rangidos que provém da cadeira onde Helena está sentada, em cena, esperando-o. Quando Jano visita uma febril Amalia, também compartilhamos a percepção auricular do médico. Enquanto Helena e Mirta cochicham sobre o que podem requestrar para a janta, Jano tenta nervosamente examinar a menina: há silêncio dentro do quarto, e além dos rumorejos das mulheres soam apenas os grilos, o velho encanamento do hotel e as portas abrindo e fechando pelos outros andares. Até que Amalia aproxima-se do médico, entorpecida, para contar-lhe que ele pode sufocar pois suspende demoradamente a respiração enquanto dorme. O choque de Jano é sentido através do surgimento de um silvo, desses que normalmente precedem uma vertigem (muito parecidos aos da televisão fora de sintonia, quando a tela mostra listras coloridas), e do tic-tac acelerado do relógio.

Esse silvo também faz referência à Síndrome de Ménière, especialidade de Jano. A Síndrome de Ménière provoca um som estridente na cabeça das pessoas, e pode levar à surdez e distúrbios do equilíbrio. É a doença da qual sofre Helena, o que gera incômodo em seu ouvido quando ela estava na piscina (e em vários outros momentos nos quais a mulher mantém a mão sobre a orelha). A Síndrome de Ménière também assola a personagem de Graciela Borges em *Heroína* (Raúl de la Torre⁹², 1972), filme no qual a atriz interpreta uma tradutora em um congresso médico, e que passava na televisão enquanto Helena cochilava.

Helena não sabe escutar – mas isso não se deve à Síndrome de Ménière. Ela não logra comunicar-se com a filha e notar a erupção de sua

⁹² Raúl de la Torre foi um dos diretores pós-1960 que mais acentuou as experiências femininas em suas produções, como *Juan Lamaglia y Sra.* (1970), *Crónicas de una señora* (1971) e *Sola* (1976) – todas protagonizadas por Graciela Borges.

sexualidade. Quando Amalia lhe conta, alvoroçada, sobre o milagre do homem que caiu do céu, ela resmunga três frases em um mesmo tom de descaso: “Que horror! Não sei o que vestir. Que horas são?”. Helena tampouco consegue entabular uma conversa com Jano, e se faz de desentendida perante Mirta, dando ouvidos à governanta somente se a opinião desta lhe parecer favorável. Porém, esse alheamento às palavras do outro não se dá apenas com Helena, mas é notado em todas as interações entre as pessoas - os personagens frequentemente se confundem com o que seus interlocutores dizem: Jano não entende o que Freddy (claramente) lhe conta a respeito da saída do Doutor Vesalio do congresso; o Doutor Cuesta relata o caso do médico processado por não ser explícito em relação à dose do medicamento; as meninas não decifram os textos da catequese; a representação do final do congresso sobre como compreender o que dizem os pacientes; Freddy pensa que Jano e o Doutor Vesalio são amigos por dividirem o quarto...

Devido a essa constante desconexão entre o que é dito e o que é ouvido, somos colocados em estado de alerta sobre o que se entende ou se interpreta mal, e sobre os vários significados que as coisas podem adquirir. Amalia teria apreendido o que Deus lhe propôs? Jano também se confunde com os múltiplos sentidos de um chamado: um funcionário do hotel grita o nome do médico - sua mulher o espera ao telefone. “Parece que estão te procurando”, diz a Jano a velhinha que o acompanha no elevador. A expressão explode em mil interpretações na cabeça do médico, e por mais naturalidade com que tenha sido dita pela velha, adquire um tom de acusação.

Como a comunicação resulta meio inútil em *A menina santa*, sabemos mais dos personagens através de suas vozes que por suas frases soltas: a chatice de Mirta é reconhecida em ordens e comentários cheios de razão e veneno; a tristeza de Miriam em resmungos embargados pelo choro; a infantilidade de Freddy em um insistente tom de travessura; a torpeza da mãe de Josefina nas fofocas e comentários proferidos como verdade última.

Lucrecia enquadra Jano de costas diversas vezes. Como já comentamos, os agudos se propagam de maneira mais direcional que os graves e, como explica CHION (1993), é por isso que quando alguém nos fala virando as costas percebemos menos os harmônicos agudos de sua voz, a qual nos parece mais difusa. Nessas situações, podemos notar a insegurança de Jano pela voz um tanto deslocada e vacilante.

Helena é uma das personagens que mais falam – é uma forma de buscar afirmação, chamar a atenção para si. De certa maneira, ela logra ser o foco de Jano, de Freddy, do menininho que a vê dançar, dos médicos, que a olham maliciosamente. Porém, ao contrário de Amalia, Helena é objeto passivo do olhar, e acaba por colocar-se na tradicional posição que falsamente rechaçava quando tentava assumir o papel de moderna e independente. A situação de Helena é explícita quando ela entra na cabine para fazer o teste de audição: rodeada por uma porção de médicos que a observam, ouvimos suas palavras que passam pelo microfone e aprazem a platéia. Sensual e filtrada pelos alto-falantes do estúdio, a voz de Helena se assemelha a uma ligação de disque-sexo.

A voz de Amalia se expressa na maioria das vezes por sussurros: ela vive murmurando suas orações e trocando confissões com Josefina. E nas raras oportunidades em que fala com Jano é assim, baixinho, perto do ouvido. Os sussurros, que geralmente deveriam ser encobertos pela movimentação da cena, sempre se configuram como foco auditivo. A aura de catedral que o filme possui é requintada pelos sussurros – tão comuns nas igrejas como ao fazer amor.

Além dos sussurros, completam a sinfonia de *A menina santa* as aparições infantis que ruidosamente atravessam os espaços, a respiração ofegante, o chiado do *air freshener* que procura purificar os ambientes, o zumbido das moscas dentro dos quartos e algumas músicas.

A música ocupa um espaço interessante em *A menina santa* – é sempre diegética, mas participa tão diretamente na emoção da cena que parece vir de outro universo especialmente para emoldurá-la. Ao contrário do que acontecia em *O pântano*, onde as músicas eram geralmente anempáticas (apesar

de terem letras sugestivas que entabulavam certas formas de diálogo com as ações), no segundo filme de Lucrecia as incursões musicais são todas empáticas. Como define CHION (1993), as músicas empáticas⁹³ reforçam o sentimento transmitido pela cena, enquanto as músicas anempáticas mostram indiferença ante a situação, progredindo de maneira impávida independente do que vemos – por exemplo, a animada cumbia *Mala mujer* (também de *Luis y sus colombianos*), que toca no rádio do carro quando Momi tenta estacioná-lo para levar Mecha ao hospital. Existem também músicas que não são empáticas nem anempáticas, que têm um sentido abstrato ou uma simples função de presença, sem ressonância emocional precisa.

Temos um exemplo perfeito de trilha musical empática quando Helena está sozinha no bar do hotel e ouvimos uma melodia tipicamente romântica que irrompe justamente com a chegada de Jano. A música propicia toda a atmosfera clichê para a formação de um novo par. Tocada pelo tecladista que “anima” o restaurante do hotel, se torna o *leitmotiv* de Jano e Helena, aparecendo em mais uma ocasião em que eles estão sozinhos, engendrando expectativa para a união do casal.

Há ainda as músicas executadas no teremim. Para Lucrecia – que chamou Manuel Schaller, um dos intérpretes de teremim mais renomados da Argentina, para participar do filme -, esse instrumento era ideal para *A menina santa*.

O teremim é um experimento meio tonto entre os conhecimentos da eletromagnética, e se associa com os filmes de terror, com coisas muito sobrenaturais. Em si, a maneira de tocar é muito esquisita; parece mágica. É difícil acreditar que o cara está tocando um instrumento fazendo assim e assim perto de umas antenas; custa crer que é real. À parte, se executam obras super clássicas no teremim – por um lado, o instrumento é uma mistura de magia e experimento científico de colégio; por outro, uma coisa pretensiosa ao tocar grandes peças. Eu achei que isso seria uma

⁹³ Cujas denominação deriva da palavra empatia = forma de identificação intelectual ou afetiva de um sujeito com uma pessoa, uma ideia ou uma coisa.

mescla muito boa para *A menina santa*. E o som do teremim ainda tem humor ao associar-se com filmes muito ruins (2010).

Além disso, o teremim é um elemento narrativo que consolida questões como o toque, a materialidade e imaterialidade, o sagrado (representado pela música celestial de Bach) em contraste com o profano (*Carmen*, a tragédia sedutora e carnal de Bizet), sendo praticamente uma metáfora dos pontos que regem a trama.

O filme termina com Amalia e Jose cantarolando nas águas termais, enquanto o estrondo da cachoeira que abastece a piscina vai encobrindo suas vozes. Desconhecemos o que se desenrola dentro do hotel. O fim se dá antes de uma revelação – ou não. Martel gosta de trabalhar com a traição de qualquer previsibilidade, e isso se relaciona com muitas das preocupações presentes tanto em *A menina santa* quanto em *O pântano* e com uma experiência pela qual ela mesma passou: a descoberta da inexistência de Deus, o Criador que estabiliza e protege o mundo. Essa descoberta faz desaparecer o universo organizado, que acaba se revelando em mistério e injustificada existência, deixando uma sensação de desamparo, pois somos alertados para o fato de estarmos sozinhos. Segundo Lucrecia, *La ciénaga* e *La niña santa* tratam de universos onde ainda não se aceita o desamparo – o primeiro era um mundo que tinha que se quebrar para ter acesso a essa revelação, e o segundo termina antes dessa quebra (ENRIQUEZ, 2004).

Para a cineasta, a palavra *desamparo* pode parecer triste, mas através desse sentimento as pessoas se deparam com uma situação fabulosa, na qual o mundo se exhibe como infinitamente diverso, com muitos caminhos, proporcionando uma imensa liberdade. Doando essa possibilidade a seus personagens, Lucrecia reforça seu ponto de vista de que, se os filmes continuassem, todos poderiam se sair muito bem.

4.3. *A mulher sem cabeça (La mujer sin cabeza, 2008)*

Durante muitos anos, quando Lucrecia escutava o ruído de pedrinhas sob os pneus do carro, ela era tomada por uma sensação de horror e vertigem. A cineasta participou de muitos acidentes de automóvel, mas especialmente um é inesquecível: estavam uma irmã, o tio, o amigo do tio, as namoradas dos homens. O caminhão veio de frente, mas ela não viu; dormia no banco traseiro. Só escutou as pedrinhas embaixo dos pneus e acordou em plena queda – o automóvel deslizou por um abismo. Apesar do susto, Lucrecia diz ter uma lembrança *hermosa* do acidente: o carro que ia caindo e passavam folhas, pedras pelo para-brisa – uma imagem belíssima, segundo ela; uma recordação em câmera lenta.

No acidente, ela quebrou o fêmur e ficou mês e meio de cama – não podia dormir nem comer, o cabelo caindo aos punhados, o ruído das pedrinhas que ia e vinha e lhe afrouxava o corpo. Um dia, apareceu no seu quarto uma curandeira, fazendo cruces e dizendo “Lucrecita, Lucrecita, Lucrecita...”. Pela primeira vez depois de muito tempo, ela conseguiu dormir.

Em *A mulher sem cabeça*, co-produção argentina-espanhola-francesa-italiana e com apoio do INCAA, ICAA, Fonds Sud Cinéma e Arte France Cinéma, tudo começa com um acidente. Mulheres se despedem, trocam os pirex onde haviam levado quitutes, falam da inauguração de uma piscina em forma de “L”, de tartarugas (animal de estimação muito comum no norte argentino), da nova cor loiro-claríssimo do cabelo de Verónica (María Onetto). As crianças brincam dentro do carro e deixam mil marcas de dedinhos nos vidros. As mulheres lhes gritam: “Vocês vão ficar sem ar aí dentro!”. Vero parte. Ela vai pela estrada alternativa, de terra e com pedrinhas, que margeia um canal. Um pouco antes, vimos que meninos da região brincavam por ali, entrando e saindo do quadro. Vero escuta *Soley Soley*, da banda escocesa *Middle of the Road*. O celular toca e, ao procurá-lo, atropela algo. Os óculos de sol voam na pancada seca. Observamos do banco do passageiro: ela está transpirada, assustada, o carro morre, *Soley Soley* segue mais forte ainda sem ser abafada pelo som dos pneus sobre a estrada de terra.

Vero ameaça sair do automóvel, mas detém-se. Coloca os óculos e liga o veículo, que arranca com uns ruídos estranhos, peças soltas. Depois desse plano sequência, o retrovisor avista o que cruzou o caminho da mulher: o que quer que tenha sido, vai assombrar todos os planos do filme como uma presença-ausência fantasma. Um pouco depois, ela desliga o rádio. Para o carro e, sem ar, sai. A câmera continua impassível no banco do passageiro, e se move sutilmente apenas para enquadrar Vero através do para-brisa, cortando sua cabeça do quadro, enquanto soam trovões e começa a tormenta que vai inundar o fim de semana. Entra o letreiro: *La mujer sin cabeza*.

A clausura experimentada na cena do atropelamento vai reger tudo que é captado depois dele – *A mulher sem cabeça* não é acúmulo de situações como *O pântano*, nem fio de trama como *A menina santa*, mas delgadas transformações ao redor de um mesmo estado afetivo inaugurado no momento do acidente. O filme elabora-se conectado à conduta de Vero durante o acidente, distendendo o intervalo entre essa ação e uma reação.

Lucrecia explica que quis compartilhar esse estado, e não uma história. Dessa vez, ela não assume o olhar de uma criança, mas se coloca (nos coloca) na cabeça de Vero, mergulhando(-nos) em seu cotidiano atormentado por indefinição e aturdimento. A câmera não pretende dar respostas ao acidente, mas sim participar do que ele provoca na protagonista.

Quando Lucrecia e Onetto pensavam em Vero, elas evitavam a ideia de amnésia, porque o que recai sobre a personagem não é amnésia. O modo de reconhecer o universo que nos rodeia é armado como uma rede, e essa rede corta-se para Vero. Ela perde a noção de vínculo entre as coisas e ela, entre as coisas e o que elas significam. Ela sabe o que cada coisa é, sabe que lhe pertencem, mas não sabe para quê servem; reconhece pessoas da família, mas não tem certeza se as ama ou odeia. Vero abstrai de sua vida, seus mundos colapsam. A diretora e a atriz também procuraram afastar-se da noção de culpa, porque a culpa pressupõe uma certeza, e elas buscavam a incerteza da personagem.

Lucrecia também rechaça que o filme tenha sido concebido como se fosse um sonho. Para ela, os sonhos, no cinema, às vezes servem para reformar a natureza de algumas composições de som ou imagem, sendo uma estrutura interessante para organizar algumas situações, mas não é o caso de *A mulher sem cabeça*. Entretanto, no material de promoção internacional do filme, Lucrecia conta que ele nasceu no vapor de uma conversa sobre sonhos: poucas vezes ela tem pesadelos, mas quando eles aparecem, o argumento em linhas gerais é que ela matou alguém. O filme não está fortemente ligado a um sonho específico, mas a esses pesadelos recorrentes em que Lucrecia é responsável pela morte de alguém: surrou um homem e enterrou o corpo, sem poder desfazer-se da cabeça; descobriu a mão de uma vítima dentro de sua bolsa...

A cineasta comenta que um acidente ou uma doença importante são como um processo inverso ao da educação, já que provocam um transtorno da percepção. A câmera grudada em Vero gera uma abundância sensorial que dá acesso a esse transtorno, impedindo-nos de encadear os fatos, o que a personagem tampouco consegue fazer. Como nota CAMPO (2010), Lucrecia mantém o olhar sobre Vero mesmo quando expande o enquadramento e a profundidade de campo. Apenas a partir de sua presença haverá movimentação de câmera e observação do entorno, e tomadas um pouco mais abertas são fechadas progressivamente, conduzindo a uma aproximação do *close* permanente – e, como afirma BALÁZS (1972: 56 *apud* MARKS, 2000: 94), “Os *close-ups* são frequentemente revelações dramáticas do que realmente acontece sob a superfície das aparências”. Vero surge em cena aos pedaços, e o espaço (dessa vez em *cinemascope*⁹⁴) é construído em consonância com seu mundo interno: a quebra íntima se exterioriza nos planos que mostram as coisas por meio de fragmentos.

⁹⁴ Em *A mulher sem cabeça*, pela primeira vez Lucrecia filmou no formato 2.35:1, o qual se adequou perfeitamente à sua maneira de organizar o plano em camadas. Em palestra na UCLA (University of California, Los Angeles), em 2009, ela lamenta não haver descoberto o *widescreen* antes, pois ele transmite melhor a sensação de espiar que o cinema produz. Além disso, esse formato é contrário à proporção do corpo humano: mais largo que alto, o que serve muito bem para mostrar pessoas deitadas.

Lucrecia queria estar na (não)cabeça da protagonista sem fazer uso de tomadas subjetivas, e para isso utilizou o foco – todas as zonas que Vero não compreende estão fora de foco, dando a impressão de que ela se encontra em uma nebulosa. Há muito contraste entre as áreas nítidas e desfocadas, e a cineasta também trabalha em contraluz para distorcer e ocultar o que Vero não alcança notar. A concepção de uma trilha sonora pouco realista (apesar de ser construída por elementos reais) foi o outro caminho para compartilhar o desconcerto de Verónica – como o mundo é percebido pelos seus ouvidos.

Provavelmente devido a essa trilha sonora, *A mulher sem cabeça* emana a atmosfera presente nos filmes de David Lynch, e Vero poderia ser comparada aos seus personagens delirantes. Lynch exterioriza a percepção sonora dos personagens, e por meio disso compõe uma atmosfera de terror sem que nada objetivo o indique – o mesmo acontece no terceiro longa de Martel. Verónica também foi comparada à desnorteada Monica Vitti de *O deserto vermelho* (Michelangelo Antonioni, 1964), mas Martel indica que o filme possui na verdade uma irmandade com *O parque macabro* (Herk Harvey, 1962), ícone da produção B americana da década de 1960, de fotografia expressionista e clima opressivo que seriam a inspiração para *A noite dos mortos-vivos*. Além disso, Lucrecia gosta de imaginar Vero como uma *zombie*, alguém com corpo sem alma. No norte, as pessoas acreditam que, quando há um trauma, a alma sai do corpo – há que curar o susto para a alma retornar, e pra isso estão curandeiras, como a que invadiu o quarto onde repousava Martel com a perna quebrada. Como Lucrecia não entende e não gosta de se meter em questões psicológicas, e tampouco acredita na alma, apostou na imagem do morto-vivo.

Em muitos debates dos quais participou, Lucrecia também foi interrogada sobre a possível influência de *Muerte de um ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955). Neste filme, uma mulher adúltera e seu amante atropelam a um ciclista durante um encontro secreto, fugindo para não serem reconhecidos. Lucrecia disse que viu o filme por indicação de uma produtora e que não a surpreendeu que fizessem uma analogia com *A mulher sem cabeça*, mas ela

acredita que o filme espanhol está focado na moral, na hipocrisia dentro de uma classe, enquanto o dela vai por outro caminho. Na verdade, outros caminhos.

A crítica argentina sublinhou o fato de o filme relacionar-se com a ditadura. Lucrecia confirma que *A mulher sem cabeça* possui laços com esse período, mas ela está mais interessada em um mecanismo daqueles tempos que permanece hoje por outras vias: o mecanismo do esquecimento. Segundo ela, hoje, na Argentina, o governo se preocupa e defende o esclarecimento do passado, do que ocorreu na ditadura. Contudo, é absolutamente cego acerca da atualidade, do que está acontecendo agora, como o alarmante crescimento das diferenças entre classes. Para Lucrecia, é inexplicável como se negavam os fatos durante a ditadura; como aqueles que não participavam diretamente do terrorismo implantado eram capazes de esquecer voluntariamente algo medonho para poder conviver com isso. Hoje, as pessoas ignoram a pobreza para que consigam conviver com ela, sem entretanto sentirem-se responsáveis por ela. A partir disso, Lucrecia chama a atenção para os espaços de violência aos quais estamos tão acostumados que nem os notamos mais, como os gerados pelos confrontos de classes.

Na Argentina, e mais notadamente em Salta, as classes mais baixas têm origem indígena, e as mais altas provêm da imigração europeia. À parte todas as separações clássicas que existem entre as classes no mundo, em Salta há uma coincidência étnica nos grupos – as classes estão claramente separadas. A Argentina jamais vai identificar-se como racista, mas isso está tão naturalizado no país que quase não se vê. A cineasta complementa relatando que, nos anos 1990, houve um aumento incrível do número de carros na sociedade argentina. Conseqüentemente, aumentou o número de acidentes, principalmente atropelamentos nos quais o acusado fugia. Em Salta, se atropelavam muitos ciclistas⁹⁵ e, para ela, esses acidentes possuíam muitas implicações de classe – era visível um conflito de classes nessa situação. Os carros são cada vez mais

⁹⁵ Já em *Rey Muerto* aparecia essa questão: o marido da protagonista, vilão do curta, atropela com sua caminhonete um ciclista e, ainda por cima, o agride.

como uma bolha que possui seu próprio ar, seu próprio som, descolando-se totalmente do contexto da realidade. Um acidente de carro, enfim, lhe parecia muito representativo de um conflito de classes.

O automóvel de Vero é consertado em Tucumán, os cacos dos pneus quebrados durante o impacto são limpos, os registros de passagem pelo hospital e hotel são apagados. Acompanhamos toda a movimentação que os pares de Vero fazem através de mecanismos de silenciamento e desmemória – afinal, um *chango* é rapidamente substituído por outro em seu subemprego na loja de jardinagem, e ninguém se dá conta (apenas Vero, que precisa de vasos, já que seu jardim não pode ser cultivado porque há algo enterrado nele – talvez uma piscina). Dessa maneira, Martel procurou vincular em *A mulher sem cabeça* a cegueira do passado à cegueira do presente, o que motivou algumas decisões estéticas, como a inclusão de músicas marcantes durante os anos de chumbo, como *Mammy Blue*⁹⁶ e, outra vez, Jorge Cafrune - que, como já dissemos, segundo a história oficial foi morto em um atropelamento. Assim, Lucrecia busca fazer uma aproximação pessoal a esse funcionamento perverso da sociedade por meio da atitude de Verónica. Ela tenta descobrir seu crime e determinar sua culpa – todavia, pouco a pouco as evidências vão desaparecendo e ela retrocede, caindo na complacência burguesa de quem a rodeia. Não sabemos se ela matou ou não, mas o filme é muito claro sobre como ela e sua família decidem encarar essas possibilidades. O que sucede é metaforizado pelo recepcionista do hotel onde se hospeda Vero após o acidente: deixando a água correr, a sujeira se vai. Na verdade, quando a água se vai é revelado um cadáver, mas a mesma água se encarrega de desfazer-se dele ao simular um afogamento. Enquanto isso, a água da chuva perpassa todo o filme, seja batendo nas janelas ou acusando-se pelo som em *off*, como se ela precisasse correr para a sujeira ir de vez. “Essa água é uma benção”, corrobora a enfermeira que atende Vero no hospital.

⁹⁶ A *Mammy Blue* original, versão presente no filme, é do egípcio Demis Roussos. Porém, essa música se tornou famosa na América Latina na voz de Julio Iglesias, sendo inclusive o que o lançou para o sucesso por aqui.

Vero não atende quem atropelou, mas é atendida e amparada durante todo o filme não apenas por seus familiares, mas também por uma profusão de empregados, que estão por todas as partes: em casa, no consultório odontológico, no hospital, hotel, loja de vasos, casa dos parentes. Eles estão sempre na ativa, seja fazendo o café ou responsabilizando-se pelo presente da tia da patroa, e devem ser tão ignorados comumente que nem percebem o alheamento de Verónica. Não são nomeados e por vezes parecem fantasmas que deambulam pelo ambiente – afinal, há fantasmas por todos os lados, como comenta Tia Lala (María Vaner⁹⁷). Porém, não são delírios de velha: a tia fala sobre algo que se esconde e, surpreendo-se com a voz rara de Vero, é a única que consegue notar a estranheza da protagonista.

Enquanto em *O pântano* há presságios de um acidente que vai ocorrer, em *A mulher sem cabeça* há ecos de um acidente que já ocorreu, e alguns desses vestígios se apresentam não apenas na voz de Vero, mas como imagens e sons fantasmáticos: o menino que se oferece para lavar o carro, a menina que a abraça no banheiro do hospital, as árvores que se arrastam sozinhas às margens da estrada. Porém, são os sons fora de campo que mais desconcertam Verónica (eles já assustavam Luchi), como os rangidos de coisas velhas dos quais Lala reclama, o zumbido ao lado da cama que assusta Vero e se revela (apenas?) como um garotinho com seu carrinho de fricção, e os insistentes latidos de cachorro.

Vero revive o acidente através de sons *off* que invadem sua divagação, como o incômodo celular. A sensação do atropelamento também é repetida quando ela vai com a prima e os sobrinhos ao ginásio de esportes. Ainda no caminho, ela se espanta no momento em que os meninos vão buscar um objeto no meio da estrada de terra – a mesma onde se deu o acidente -, e um carro vem em alta velocidade, dando a impressão de que ele poderia ter atropelado os

⁹⁷ Um ícone do cinema argentino que faleceu pouco depois do fim das filmagens de *A mulher sem cabeça*.

garotos. O motor do carro, somado ao atrito dos pneus nas pedrinhas, possui um volume altíssimo, e faz uma fusão com o som de jorro de água que molha o campo de futebol, para onde são levados Vero e seus acompanhantes por meio de uma elipse. Um zumbido mais agudo que acompanhava o carro segue presente na fusão com o jorro de água. Vemos, em um plano geral, as mulheres vindo em nossa direção e, devido à mudança da posição da câmera em relação ao sol, forma-se uma camada branca que as ofusca. Vero adianta-se na caminhada e esse som agudo vai subindo de tom e de volume lentamente, e funciona como antecipação a um impacto que ouvimos fora de campo. Enquanto as outras mulheres ignoram esse impacto, seu som atinge Vero profundamente, pois a faz reviver o choque do acidente. Após o impacto, desaparecem todos os sons: os meninos brincando, o jorro, o zumbido. Esse silêncio constitui o que Chion chama de suspensão.

Há suspensão quando um som suposto naturalmente pela situação, e previamente ouvido em geral, é brusca ou subitamente reprimido, criando uma impressão de vazio e de mistério (...). Muitas vezes, a suspensão (...) está destinada a privilegiar um momento da cena e lhe outorgar certa transcendência, inquietante ou mágica (CHION, 1993: 126 – 127).

No meio do silêncio irrompem os latidos de um cachorro, e a partir dele os sons vão voltando à cena. O impacto era resultado de uma bola que havia atingido um menino que se contorce no chão, o qual Vero observa ser socorrido pelos colegas.

Profundamente incomodada, ela segue para o banheiro do ginásio. Lá dentro, ouvimos um zumbido intermitente, fora de campo, que vai aumentando de volume e tornando-se cada vez mais estranho. Descobrimos que se trata de uma solda através de um lampejo, simultâneo à explosão de lágrimas de Vero, que chora pela primeira vez. “Não há água na torneira”, ela avisa ao funcionário que maneja a solda. Ele a consola com um abraço e lhe traz água. Enquanto o homem molha a nuca de Vero, a mulher é novamente enquadrada sem cabeça, o que vai se repetir em outros momentos, como quando ela é refletida pelo espelho do

banheiro de sua casa (onde Vero se refugia do marido, imitando a prisioneira que ela observou se trancar no banheiro do hospital).

Esse hospital, onde Vero tira as radiografias após o atropelamento, e o hotel, para onde ela vai em seguida, são ambientes preenchidos por ruídos metálicos e graves que compõem de maneira intensa uma atmosfera de filme de terror que, além de endossar a qualidade de thriller que Lucrecia dá a *A mulher sem cabeça*, aguçam o atordoamento de Verónica logo após o acidente. Lucrecia já utilizava, de maneira sutil, alguns sons *over* em *A menina santa* para gerar determinados climas, e essa característica toma força em *A mulher sem cabeça* para sublinhar a qualidade misteriosa e medonha dos ambientes.

O consultório de Vero também é tomado por uma trilha sonora meio sinistra, que poderia resumir-se no atroz ruído do motorzinho de dentista, a água que escorre nos recipientes onde as pessoas cospem, e em uma variação mais aguda do motorzinho, que descobrimos ser o som que um menino (outro fantasma?) faz ao assoprar dentro de um copo de plástico. No hospital, frases soltas se adiantam às cenas as quais pertencem, como se fossem uma voz do além. Ainda há crianças que choram, portas batendo, o rádio da polícia, e um constante zunido típico de aparelhos elétricos em funcionamento, cortado pelos estalidos das emissões de raios-X. No hotel, a escuridão e isolamento são completados pela chuva torrencial, e os corredores são ocupados pelo som de rádios mal-sintonizados. Quando Vero toma chá acompanhada de seu primo Juan Manuel (Daniel Genoud), emerge ao fundo um som um tanto grave, com timbre de máquina parecido ao de uma geladeira, ao qual se soma um alarme de carro vindo da rua e, mais tarde, um silvo estridente (parecido ao que se relacionava à Síndrome de Ménière em *A menina santa*). Após uma elipse, vemos Juanma despedir-se de Vero, e apenas o silvo continua. Vero abraça o primo e o puxa para cama, enquanto o silvo ao fundo vai diminuindo, ficando apenas a respiração excitada dos personagens.

A atitude de Vero durante o encontro amoroso com Juanma é esquisita e ao mesmo tempo natural, porque a mulher vem agindo de maneira estranha e

não conseguimos distinguir se é uma situação inédita ou não. Do mesmo modo, não sabemos qual a lógica do relacionamento de Vero com a sobrinha Candita (Inés Efron) – a qual, além de sofrer de hepatite, padece de febre pela tia assim como Amalia queimava de amor pelo Doutor Jano. Essa representação da sexualidade adolescente à flor da pele que já existia nos outros dois longas é incorporada em *A mulher sem cabeça* pela personagem de Efron, que além de ser apaixonada por Vero tem um relacionamento com uma menina da periferia. Josefina (Claudia Cantero), a mãe de Candita, também nos faz recordar personagens dos outros filmes: assim como a mãe de Jose em *A menina santa*, Josefina trata de julgar a todos ao seu redor sem dar-se conta do que se passa diante de seus olhos – por exemplo, acusa a filha de uma amiga de “machona”, enquanto sua própria filha tem uma namorada, a qual ela tenta evitar enviando-a para ajudar Vero a carregar vasos pesadíssimos (o detalhe é que a garota está com o braço quebrado). Josefina também possui traços de Tali, pois não para de falar um minuto sequer, mesmo que ninguém lhe dê atenção.

Tanto na boca de Josefina, quanto na dos outros personagens, os diálogos em *A mulher sem cabeça* são oblíquos, ricos em giros e matizes locais, como nos filmes anteriores. Lucrecia introduz nos diálogos palavras que soam caprichosas, mas inevitáveis, que acabam por construir a personalidade dos personagens, sobre os quais não temos outras informações além das que obtemos ouvindo suas conversas. A cineasta conta que esse é o jeito de falar em Salta: enquanto em Buenos Aires os problemas são abordados mais diretamente, na província as pessoas contam histórias longas, rebuscadas e até absurdas, já que suas preocupações são superadas quando expressadas em palavras. Ela diz que deve grande parte dos diálogos dos filmes a sua mãe, uma mulher prolífica e verbalmente inquietante, fonte inesgotável de quem ela segue roubando linhas – um irmão de Lucrecia até brinca que a mãe deveria receber direitos pelos diálogos.

Imersa em seu estado de choque, Vero não se anima a dizer muitas coisas, conformando-se na maioria das vezes a concordar com os outros por não entender exatamente do que se trata. “*Bueno*”, ela repete. Seu rosto abriga uma porção de movimentos intensivos, mas nenhum extensivo, excitando o mistério que cerca a protagonista. Lucrecia diz que, quando escreve o argumento dos filmes, não quer saber tudo sobre os personagens, prefere manter uma reserva de segredo, e em *A mulher sem cabeça* isso é exponenciado. Martel conheceu Onetto através da indicação de sua assistente de direção, Fabiana Tiscornia, e foi vê-la em uma peça de teatro – Onetto trabalha mais em teatro, sendo raras suas incursões no cinema. Quando Martel encontrou-a pela primeira vez, teve a impressão de que nunca chegaria a conhecê-la bem, o que a fascinou, pois seria importante para sustentar essa dose de segredo no filme. Além disso, Onetto é uma mulher muito alta que, loira, se destacaria a partir de qualquer ponto de vista na paisagem saltenha, cuja maioria da população é mestiça e baixinha. Ela não passa inadvertida por ser uma mulher desejada (o marido, o primo, a sobrinha), e com esse porte físico e os cabelos claros se torna alguém muito difícil de encobrir, esconder.

Na Espanha, o filme recebeu o nome de *La mujer rubia - A mulher loira*. Lucrecia adora *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958), e as madeixas loiras de Vero são uma maneira de referenciar-se a Kim Novak, que no filme pintava os cabelos dourados de castanho para fugir da identidade de Madeleine e da co-autoria de um assassinato. No começo de *A mulher sem cabeça*, sabemos que Vero acabou de tingir o cabelo de loiro através do elogio de uma amiga. É essa a cor do seu cabelo durante todo o desarranjo que a atravessa, durante o tempo em que ela perde a cabeça. Quando as coisas são recolocadas no lugar, ela pinta o cabelo de castanho (sua cor natural) e, livre da mulher loira que cometeu um atropelamento, volta à sua vida normal com dois carros na garagem, filhas na universidade de Direito e encontros sociais. Ela é a mulher de bem que revisa a boca de crianças pobres durante a Semana do Sorriso (como lembra sua assistente, a dentista dá apenas recomendações, não diagnóstico – e muito

menos tratamento); que doa roupas e lanche para o menino que vem lavar o carro. Na última cena, vemos por meio da porta de vidro do hotel que ela se reúne com amigos e familiares normalmente, sem a inquietação que a distraía quando ela era loira – é a transformação da personagem através do cabelo.

Foi apenas um susto, como havia dito Juanma: “O ruído deve ter te impressionado; é um ruído espantoso!”. Em todos os filmes de Lucrecia, há uma queda, uma morte, ou ambas. Entretanto, morte e queda são coisas que passam fora de campo - nunca veremos os corpos morrerem ou caírem, ouviremos apenas um ruído espantoso.

Palavras finais

Laura MARKS (2000: 202) comenta a experiência de ver filmes com um amigo cego: “quando, por exemplo, uma porta se abre e um novo personagem aparece, meu amigo diz ‘esse é o mal!’. Só um par de cenas depois eu descubro a mesma coisa”. Os sons, como comenta a própria MARKS e também CHION (1999), são mais que ondas que se propagam segundo leis particulares e geram matéria para sensações auditivas – os sons também afetam outras partes do corpo.

Lucrecia confia nos sons para transmitir o que de mais importante circula em seus filmes: diferentes percepções do mundo. Através da sinergia do som com os outros elementos da *mise en scène*, a audiência compartilha as percepções e experiências dos personagens: em *O pântano*, não basta ouvir, temos que ver para crer; em *A menina santa*, escutar para tocar; em *A mulher sem cabeça*, não ver o que se escutou.

Martel afirma, no *making off* do filme *A menina santa*, que o que constrói uma história, o que a conta, não é uma coisa tão cerebral e direta, é algo bastante emotivo e misterioso.

A ideia [ao fazer cinema] é ver com quais elementos sonoros, com quais elementos verbais, físicos se pode reconstruir uma emoção que está muito fixada na lembrança de alguém, mesmo que não seja essa cena que a pessoa tenha vivido (entrevista de Lucrecia a HALAC, 2005: 97).

Para Tarkovski, cada artista é um microcosmo. No microcosmo Lucrecia Martel, realizam-se, com olhar aguçado para o cotidiano, estudos íntimos e minimalistas da vida familiar de classe média no interior argentino e radiografias humanas às quais o espectador reage com o corpo. Tentamos, neste trabalho, percorrer esse microcosmo.

Bibliografia

Cinema

BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. *Film Art: an introduction*. Nova Iorque: McGraw Hill, 2003.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANCELA, Lorena. *Los adulterios de la escucha: Entrevistas com “el outro cine”*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Jean Vigo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LAX, Eric. *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona: Debolsillo, 2009.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

LYNCH, David. *Em águas profundas*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

MARKS, Laura. *The skin of the film*. Londrea/Durham: Duke University Press, 2000.

MESQUITA, Rafael de Noronha Gustavo. *Cinema de suspensão: Novas formulações do tempo e a estética de imersão sensorio-conceitual no cenário contemporâneo*. Monografia para conclusão de graduação. Niterói/RJ: Curso de Graduação em Comunicação Social / Cinema – Universidade Federal Fluminense, 2009. Disponível em:

<http://sites.google.com/site/monografiascineviuff/cinema-de-suspensao>. Acesso em 21 mai. 2010.

RENOIR, Jean. *O passado vivo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas/SP: Papyrus, 2006.

STRAUSS, Frederic. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tempo*. Madri: Ediciones RIALPI, 2008.

TIRARD, Laurent. *Lecciones de cine: Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

_____. *Más lecciones de cine: Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2009.

_____. *O cinema segundo François Truffaut – Textos reunidos por Anne Gillain*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Som

ALTMAN, Rick. *Sound Theory / Sound Practice*. Nova Iorque: Routledge, 1992.

ALVAREZ, Mariano Gabriel. *A estereofonia digital: uma abordagem sobre a técnica, o padrão e a linguagem sonora cinematográfica norte-americana no período 1991 – 2001*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação – Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-23072009-162042/pt-br.php>. Acesso em 02 mar. 2011.

BALÁZS, Bela. Theory of the film: sound. In: WEIS, Elizabeth e BELTON, John (orgs.). *Film Sound: Theory and Practice*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.

BARBOSA, Álvaro. *O som em ficção cinematográfica*. Documentação de referência para a área de Som e Imagem na Escola de Artes da Universidade Católica Portuguesa. Porto, 2000. Disponível em: http://www.abarbosa.org/docs/som_para_ficcao.pdf. Acesso em: 22 ago. 2008.

BELLEBONI, Luciene. *Com paixão: As relações entre o som e a imagem no audiovisual contemporâneo*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação – Universidade de São Paulo, 2002.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Syngkronos: A formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003.

CARVALHO, Andreson. *A percepção sonora no cinema: ver com os ouvidos, ouvir com os outros sentidos*. Dissertação de Mestrado. Niterói/RJ: Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade Federal Fluminense, 2009. Disponível em:

http://www.btdt.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3723. Acesso em 20 fev. 2011.

CHION, Michel. *El sonido*. Barcelona: Paidós, 1999.

_____. *La audiovisión*. Barcelona: Paidós, 1993.

_____. *La voz en el cine*. Madri: Cátedra, 2004.

_____. Wasted words. In: ALTMAN, Rick. *Sound Theory / Sound Practice*. Nova Iorque: Routledge, 1992.

COSTA, Fernando Morais. *O som no cinema brasileiro: Revisão de uma importância indeferida*. Tese de Doutorado. Niterói/RJ: Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade Federal Fluminense, 2006. Disponível em:

http://www.btdt.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1451. Acesso em 20 ago. 2008.

_____. Pode-se dizer que há algo como um hiperrealismo sonoro no cinema argentino? In: *Ciberlegenda* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Volume 1, número 24, 2011. Disponível em:

<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/371/272>. Acesso em 01 ago. 2011.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

DÖPPENSCHMITT, Elen Cristina Souza. *Um estudo da performance da oralidade no cinema: Registros da voz na linguagem documental*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005. Disponível em: http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1510. Acesso em 14 set. 2009.

FLORES, Virginia Osório. *O cinema: uma arte sonora*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

JULLIER, Laurent. *El sonido em el cine*. Barcelona: Paidós, 2007.

LOBRUTTO, Vincent. *Sound-on-film: Interviews with creators of film sound*. Westport (Connecticut): Praeger, 1994.

MANZANO, Luiz Adelmo F. *Som-imagem no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MIRANDA, Suzana Reck. *Filmando a música: Uma interpretação do cinema de François Girard*. Tese de Doutorado. Campinas/SP: Programa de Pós-Graduação em Multimeios – Universidade Estadual de Campinas, 2006. Disponível em: <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000375762>. Acesso em 24 ago. 2008.

OPOLSKI, Débora Regina. *Análise do design sonoro no longa-metragem Ensaio sobre a cegueira*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Programa de Pós-Graduação em Música – Universidade Federal do Paraná, 2009. Disponível em: http://dspace.c3sl.ufpr.br:8080/dspace/bitstream/1884/19870/1/Dissert_Debora%20Opolski%20completa.pdf. Acesso em 18 jul. 2010.

PEREIRA, Kira. *Candinho: a construção do espaço narrativo através da relação imagem-som*. *RUA: Revista Universitária do Audiovisual*. 15 mar. 2009. Disponível em: <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1619>. Acesso em 11 nov. 2010.

_____. Se podes ouvir, escuta: relações audiovisuais do filme *Ensaio Sobre a Cegueira* e considerações sobre seu processo criativo. *RUA: Revista Universitária do Audiovisual*. 15 mar. 2009. Disponível em: <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1680>. Acesso em 15 ago. 2009.

RODRÍGUEZ BRAVO, Ángel. *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós, 1998.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madri: Alianza, 1988.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado mais negligenciado do nosso ambiente – a paisagem sonora*. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

WEIS, Elizabeth e BELTON, John (orgs.). *Film Sound: Theory and Practice*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.

Cinema argentino e Lucrecia Martel

AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

AMADO, Ana. Cine argentino, cuando todo es margen. *El ojo que piensa* – revista virtual de cine iberoamericano. Guadalajara (México). Disponível em: http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero00/veryana/06_cineargentino.html. Acesso em 30 set. 2009.

_____. Novo cinema argentino: fábulas do mal-estar. *Sinopse*. Número 9. Disponível em: http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/periodicos/revista_sinopse. Acesso em 20/07/2008.

_____. La escena auditiva: Diálogo con Lucrecia Martel. *Pensamiento de los confines*. Número 19. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, dezembro/2006.

_____. Velocidades, generaciones y utopías (a propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel). In: YOEL, Gerard (org.). *Pensar el cine 2: Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2004.

AMATRIAIN, Ignacio (org.). *Una década de nuevo cine argentino (1995 – 2005): Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedade – CICCUS, 2009.

BATLLE, Diego. De la virtual extinción a la nueva ley: el resurgimiento. In: BERNARDES, Horacio; LERER, Diego e WOLF, Sergio (orgs.). *El nuevo cine argentino: Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Ediciones Tatanka, 2002.

BERNARDES, Horacio; LERER, Diego e WOLF, Sergio (orgs.). *El nuevo cine argentino: Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Ediciones Tatanka, 2002.

BERNINI, Emilio e CHOI, Domin; DUPONT. *La ciénaga* o el arte de la infancia. In: BERNINI, Emilio (org.). *Kilometro 111: ensaios sobre cine*. Número 2: La via política. Buenos Aires: setembro/2001.

BERNINI, Emilio; CHOI, Domin; DUPONT, Mariano e GOGGI, Daniela. Tres cineastas argentinos: conversación con Lucrecia Martel, Lisandro Alonso y Ariel Rotter. In: BERNINI, Emilio (org.). *Kilometro 111: ensaios sobre cine*. Número 2: La via política. Buenos Aires: setembro/2001.

BONGERS, Wolfgang. Topografías accidentales y voluntarias en el cine de Lucrecia Martel y Lisandro Alonso. *laFuga*. Disponível em: <http://www.lafuga.cl/topografias-accidentales-y-voluntarias-en-el-cine-de-lucrecia-martel-y-lisandro-alonso/438>. Acesso em 01 ago. 2011.

CAMPERO, Agustín. *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2009.

CAMPOS, Mônica Brincalepe. *História e cinema: o tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant*. Tese de Doutorado. Campinas/SP: Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Estadual de Campinas, 2010.

CANT, John e JAGOE, Eva-Lynn. Vibraciones encarnadas en *La niña santa* de Lucrecia Martel. In: RANGIL, Viviana (org.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2007.

CENTENO, Carolina González. *La niña santa*. In: ORMAECHEA, Luis (org.). *Cuadernos de cine argentino*. Cuaderno 4: El cine también es un juego de niños. Buenos Aires: INCAA, 2005.

Charla de Lucrecia Martel y su director de sonido Guido Beremblum para la Cátedra de Alejandro Seba – Sonido I en la UBA (Universidad de Buenos Aires). Transcrito por Juani Bousquet e cedido gentilmente por Martin Matus.

CONSTANTINI, Gustavo. La banda sonora en el nuevo cine argentino. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Volume 679, Inverno 2007. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01473957766015117632268/210259_0002.pdf. Acesso em 30 set. 2009.

DALSH, Robert e VARAS Patricia. (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.

ELKHARBACHI, Mariam; GRANDA, Moisés e NAVARRO Algarín. Entrevista con Lucrecia Martel - *La mujer rubia*. Primeras notas sobre el cinematógrafo. *Kane3*. 23 nov. 2008. Disponível em: <http://www.kane3.es/cine/entrevista-con-lucrecia-martel-la-mujer-rubia.php>. Acesso em 01 ago. 2011.

ENRIQUEZ, Mariana. Ese oscuro objeto del deseo. *Página 12*. Radar, 02 mai. 2004. Disponível em <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1390-2004-05-02.html>. Acesso em 15 mar. 2011.

_____. La mala memoria. *Página 12*. Radar, 17 ago. 2008. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4766-2008-08-17.html>. Acesso em 15 mar. 2011.

FALICOV, Tamara. A circulação global e local do novo cinema argentino. *In: MELEIRO, Alessandra (org). Cinema no mundo: indústria, política e mercado - América Latina*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

_____. *The cinematic tango: contemporary argentine film*. Londres / Nova Iorque: Wallflower Press, 2007.

FAVIO, Leonardo. Ama y haz lo que quieras. *Haciendo cine*. 24 jan. 2011 – republicação da nota de junho/2008. Disponível em: <http://www.haciendocine.com.ar/article/ama-y-haz-lo-que-quieras>. Acesso em 12 fev. 2011.

FÉLIX-DIDIER, Paula. Introducción. *In: PEÑA, Fernando Martín (org.). Generaciones 60/90: cine argentino Independiente*. Publicado para acompanhar a mostra Generaciones 60/90: cine argentino Independiente, realizada em maio/2003 no Malba – Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Buenos Aires: Fundación Constantini, 2003.

GARZÓN, Raquel. El elogio del cine ambiguo. *El País*. 04 mai. 2007. Disponível em: http://www.elpais.com/articulo/cine/Elogio/cine/ambiguo/elpepuculcin/20070504elp epicin_2/Tes. Acesso em 18 jun. 2008.

GETINO, Octavio. As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercados. *In: MELEIRO, Alessandra (org). Cinema no mundo: indústria, política e mercado - América Latina*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

GOLDBARG, Pablo. Argentine Filmmaker Lucrecia Martel in Sarajevo: “Avoiding obviousness I discover other things”. *IndieWire*. 29 jul. 2011. Disponível em: <http://www.indiewire.com/article/argentine-filmmaker-lucrecia-martel-in-sarajevo-avoiding-obviousness-i-disc/>. Acesso em 01 ago. 2011.

GÓMEZ, Leila. El cine de Lucrecia Martel: la medusa en lo recôndito. *Ciberletras*. Número 13, 2005. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/gomez.htm>. Acesso em 15 jun. 2008.

GÓMEZ, Lía. *Lucrecia Martel: el susurro de la mirada*. Trabalho apresentado no Simpósio “Cines en la encrucijada nacional” - mesa “Lucrecia Martel”, no II Congreso Internacional (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual), Buenos Aires, outubro/2010. Texto não publicado até o momento, cedido pela autora.

GUERRIERO, Leila. El optimismo de la decadencia. *El País*. 15 nov. 2008. Disponível em: http://www.elpais.com/articulo/semana/optimismo/decadencia/elpepuculbab/20081115elpbabese_3/Tes. Acesso em 15 mar. 2011.

GUEST, Haden. Lucrecia Martel. *Bombsite*. Número 106. Disponível em: <http://www.bombsite.com/issues/106/articles/3231>. Acesso em 16 ago. 2009.

HALAC, Gabriela. Poética (pura). In: PAULINELLI, María (org.). *Poéticas en el cine argentino: 1995 - 2005*. Córdoba (Argentina): Comunic-arte, 2005.

IGLESIAS, Eulàlia. Esos veranos tan largos, tan cálidos. In: PANOZZO, Marcelo (org.). *La propia voz: El cine sonoro de Lucrecia Martel*. Publicação do Festival Internacional de Gijón (Espanha). Buenos Aires/Gijón: dezembro/2008.

JIMÉNEZ, Paula. La memoria de un sonido – Entrevista a Lucrecia Martel. *Beso taiwanês – Textos de Paula Jiménez*. 24 ago. 2009. Disponível em: <http://besotaiwanês.blogspot.com/2009/08/la-memoria-de-un-sonido.html>. Acesso em 01 ago. 2011.

JUBIS, Oscar. The Salta trilogy of Lucrecia Martel. *Open Access Theses*. Paper 234. 2009. Disponível em: http://scholarlyrepository.miami.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1233&context=open_theses. Acesso em 10 mar. 2011.

La Guarda Espacio de Artes Visuales (2009). Entrevista a Lucrecia Martel. *Contextos del arte: Espacio de Lectura e Imágenes para pensar las problemáticas del arte actual*. Número 03. Disponível em: www.artelaguarda.com.ar. Acesso em 14 set. 2009.

LERER, Diego. Lobo suelto, cordero atado: Lucrecia Martel filme en Salta su segunda película. *Clarín*. 17 jul. 2003. Disponível em: <http://www.clarin.com/diario/2003/07/17/c-00811.htm>. Acesso em 30 set. 2009.

Ley de Cine 24.377. Disponível em: <http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/assets/docs/Ley%20de%20Cine%2024.377%20Argentina.pdf>. Acesso em 21/02/2011.

MARANGHELLO, César. *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes, 2005.

MIRANDA DO ROSÁRIO, Priscila e NÚÑEZ, Fabián (orgs.). *Do novo ao novo cine argentino: birra, crise e poesia*. Catálogo da Mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil: em São Paulo, de 19 de agosto a 06 de setembro de 2009; em Brasília, de 08 a 27 de setembro de 2009; e no Rio de Janeiro, de 15 de setembro a 04 de outubro de 2009.

MOLFETTA, Andrea. Cinema Argentino: A representação reativada (1990-2007). In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (Org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas/SP: Papyrus, 2008.

MONTEAGUDO, Luciano. Cuando lo místico se vuelve erótico. *El ojo que piensa* – revista virtual de cine iberoamericano. Número 06, novembro/2004. Guadalajara (México). Disponível em: http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero06/cinejournal/02_santa.html. Acesso em 14 set. 2009.

_____. Lucrecia Martel: Susurros a la hora de la siesta. In: BERNARDES, Horacio; LERER, Diego e WOLF, Sergio (orgs.). *El nuevo cine argentino: Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Ediciones Tatanka, 2002.

MOURÃO, Maria Dora (org.). *Ciclo de debates: 1º Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo 2006*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2008.

NORIEGA, Gustavo. *Estudio crítico sobre Los rubios: Entrevista a Albertina Carri*. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2009.

OUBIÑA, David. Construcción sobre los márgenes: itinerarios del nuevo cine independiente en América Latina. In: RUSSO, Eduardo (org.). *Hacer cine: Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

_____. *Estudio crítico sobre La ciénaga, de Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2007.

PAGE, Joanna. *Crisis and capitalism in contemporary Argentine cinema*. Capítulo 7: The politics of private space. Durham / Londres: Duke University Press, 2009.

PANOZZO, Marcelo (org.). *La propia voz: El cine sonoro de Lucrecia Martel*. Publicação do Festival Internacional de Gijón (Espanha). Buenos Aires/Gijón: dezembro/2008.

PAULINELLI, María (org.). *Poéticas en el cine argentino: 1995 - 2005*. Córdoba (Argentina): Comunic-arte, 2005.

PENA, Jaime. *Historias extraordinárias: Nuevo cine argentino 1999 – 2008*. Madri: T & B Editores/Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canarias, 2009.

PEÑA, Fernando Martín (org.). *Generaciones 60/90: Cine argentino independiente*. Publicado para acompanhar a mostra Generaciones 60/90: cine argentino independiente, realizada em maio/2003 no Malba – Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Buenos Aires: Fundación Constantini, 2003.

PERELMAN, Pablo e SEIVACH, Paulina. *La industria cinematográfica en Argentina: Entre los limites del mercado y el fomento estatal*. Buenos Aires: CEDEM – Centro de Estudios para el Desarrollo Económico Metropolitano, 2004. Disponível em: http://www.cedem.gov.ar/areas/des_economico/cedem/especiales/IndustriaCinem atograficaenArgentina2.pdf. Acesso em 18 jun. 2008.

PRYSTHON, Angela. O cinema argentino no contexto do cinema mundial contemporâneo. In: MIRANDA DO ROSÁRIO, Priscila e NÚÑEZ, Fabián (orgs.). *Do novo ao novo cine argentino: birra, crise e poesia*. Catálogo da Mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil: em São Paulo, de 19 de agosto a 06 de setembro de 2009; em Brasília, de 08 a 27 de setembro de 2009; e no Rio de Janeiro, de 15 de setembro a 04 de outubro de 2009.

QUANDT, James. Art of fugue: Lucrecia Martel's *The headless woman*. *Artforum Internacional*. 22 jun. 2009. Disponível em: <http://www.thefreelibrary.com/ /print/PrintArticle.aspx?id=203139478>. Acesso em 10 mar. 2011.

QUINTÍN. El nacimiento de uma épica. In: SAAD, Nicolás e TOLEDO, Teresa. *Miradas: El cine argentino de los noventa*. Madri: Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI)/Casa de América, 2000.

RANGIL, Viviana (org.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2007.

_____. *Otro punto de vista: mujer y cine en Argentina*. Rosário (Argentina): Beatriz Viterbo, 2005.

RAPAN, Eleonora. Sound continuity and tragedy in *La ciénaga*. *Filmwaves*. Volume 33. Londres: 2009.

REBOUÇAS, Júlia. A tensão realista de Lucrecia Martel. *Eptic: Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*. Dossiê Especial Cultura e Pensamento, Vol. II - Dinâmicas Culturais, dezembro/2006. Disponível em:

http://www2.eptic.com.br/arquivos/Dossieespecial/dinamicasculturais/CulturaePen-samento_vol2%20-%20JuliaReboucas.pdf. Acesso em: 16 jun. 2008.

RUSSELL, Dominique. Lucrecia Martel: A decidedly polyphonic cinema. *Jump Cut: A review of contemporary media*. 2008. Disponível em:

<http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/LMartelAudio/>. Acesso em 22 mar. 2009.

RUSSO, Eduardo (org.). *Hacer cine: Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

SAAD, Nicolás e TOLEDO, Teresa. *Miradas: El cine argentino de los noventa*. Madri: Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI)/Casa de América, 2000.

SANCHEZ, Mariana. *Experiência e sensorialidade no cinema de Lucrecia Martel*. Trabalho de conclusão de curso. Curitiba: Pós-Graduação *Lato Sensu* de Especialização em Cinema e Vídeo – Faculdade de Artes do Paraná, 2008.

STITES MOR, Jessica. Transgresión y responsabilidad: desplazamiento de los discursos feministas en cineastas argentinas desde María Luisa Bemberg hasta Lucrecia Martel. In: RANGIL, Viviana (org.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2007.

TACCETTA, Natalia. *Historia y memoria: uma lectura de La mujer sin cabeza de Lucrecia Martel*. Trabalho apresentado no Simpósio “Cines en la encrucijada nacional” - mesa “Lucrecia Martel”, no II Congreso Internacional ASAECA (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual), Buenos Aires, outubro/2010. Texto não publicado até o momento, cedido pela autora.

TUOTO, Arthur. Políticas do corpo, parte I: A subversão da matéria no cinema de Lucrecia Martel e Claire Denis. *Rua: Revista Universitária do Audiovisual*. 2010. Disponível em: <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=2628>. Acesso em 30 mar. 2010.

ULM, Hernán. *Perdiendo la cabeza: imagen y creencia en la estética cinematográfica de Lucrecia Martel*. Trabalho apresentado no Simpósio “Cines en la encrucijada nacional” - mesa “Lucrecia Martel”, no II Congreso Internacional ASAECA (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual), Buenos Aires, outubro/2010. Texto não publicado até o momento, cedido pelo autor.

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 Sociedade – CICCUS, 2009.

_____. *Procesos de hibridación: el cine desterritorializado de Lucrecia Martel*. Artigo apresentado no eixo Identidades/Alteridades da III Jornada Jovens Investigadores – Instituto Gino Germani – Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, 2005.

WEISS, Natalia. *La inscripción del fuera de campo en los films de Lucrecia Martel*. Trabalho apresentado no Simpósio “Cines en la encrucijada nacional” - mesa “Lucrecia Martel”, no II Congreso Internacional ASAECA (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual), Buenos Aires, outubro/2010. Texto não publicado até o momento, cedido pela autora.

WISNIEWSKI, Chris. When words collide: An interview with Lucrecia Martel, director of *The Headless Woman*. *Reverse Shot*. Número 25. Disponível em: [http://www.reverseshot.com/article/interview lucrecia martel](http://www.reverseshot.com/article/interview%20lucrecia%20martel). Acesso em 20 ago. 2009.

WOLF, Sergio. Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino. In: YOEL, Gerard (org.). *Pensar el cine 2: Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2004.

_____. (org.). *Cine argentino: estéticas de la producción*. Buenos Aires: BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente)/Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2009.

_____. Sistema de encierros: El lugar en el cine de Lucrecia Martel. *Revista Enie - Clarín*. 18 jul. 2011. Disponível em: [http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Sistema de encierros- El lugar en el cine de Lucrecia Martel 0 518348177.html](http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Sistema_de_encierros-El_lugar_en_el_cine_de_Lucrecia_Martel_0_518348177.html). Acesso em 29 jul. 2011.

YEHYA, Naief. El cine es una renuncia al olvido: Lucrecia Martel. *Terra Magazine*. 09 set. 2008. Disponível em: <http://www.gt.terra.com/terramagazine/interna/0,,OI3380486-EI9845,00.html>. Acesso em 08 mar. 2011.

Outros

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

OCAMPO, Silvina. *La furia y otros cuentos*. Madri: Alianza Editorial, 1996.

QUIROGA, Horacio. *A la deriva y otros cuentos*. Barcelona: Editorial Sol 90, 2001.

_____. *Cuentos de amor de locura y de muerte*. La Plata: Terramar, 2007.

_____. *Cuentos de la selva para los niños*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1961.

ROMERO, Luis Alberto. *História contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

SALLES, Cecilia Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008.

_____. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP / Annablume, 2009.

_____. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo/SP: Editora Horizonte, 2008.

VARGAS LLOSA, Mario. *Dicionário amoroso da América Latina*. Rio de Janeiro: Ediouro: 2006.

Sites

ANCINE - <http://www.ancine.gov.br/>

Blog Taquilla nacional – el cine en cifras: <http://marianoliveros.wordpress.com/>

Cinema Tropical: <http://www.cinematropical.com/>

Cine nacional: <http://www.cinenacional.com/>

Cines argentinos: <http://www.cinesargentinos.com.ar/>

Filme B - <http://www.filmeb.com.br/>

Film sound: <http://www.filmsound.org/>

IMDb – The internet movie database: <http://www.imdb.com/>

INCAA - <http://www.incaa.gov.ar/>

La niña santa: <http://www.laninasanta.com/>

Lita Stantic Producciones: <http://www.litastantic.com.ar/>

Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño:

<http://www.cinelatinoamericano.org/>

Revista Cinética: <http://www.revistacinetica.com.br/>

Revista Contracampo: <http://www.contracampo.com.br/>

Vídeos

Conferência no CIC (Centro de Investigación Cinematográfica – Escuela de Cine, Televisión y Teatro.

<http://www.cic.edu.ar/videos.shtml>

Acesso em 15 dez. 2010.

Conversa *El sonido en la escritura y la puesta en escena* em CasAmérica, Espanha. VivAmérica – Festival de Ideias. Programa T+ Temas. 08 out. 2009.

<http://www.casamerica.es/temastv/el-sonido-en-la-escritura>

Acesso em 01 fev. 2011.

Entrevista com o jornalista peruano Mario Castro Cobos, onde ela fala principalmente sobre tecnologia. Setembro/2010.

Parte 1 - <http://www.youtube.com/watch?v=QFITzNaygkE&feature=related>

Parte 2 - <http://www.youtube.com/watch?v=ks1j3IDJ4aQ&feature=related>

Acesso em 01 fev. 2011.

Entrevista sobre *A mulher sem cabeça*, por Cynthia Sabal, em LiberaMedia TV.

<http://www.liberamedia.tv/?p=233>

Acesso em 01 fev. 2011.

La ciudad que huye, curta de Lucrecia feito para o projeto *La ciudad en ciernes*. 2006. <http://www.youtube.com/watch?v=1grtEpw0q9c&feature=related>

Acesso em 01 fev. 2011.

Lucrecia Martel no Cine Arte UFF em 05 dez. 2009. Portal de vídeos UFF Tube.

<http://ufftube.uff.br/videos/297/cinema-lucr%C3%A9cia-martel>

Acesso em 01 fev. 2011.

Muta, curta de Lucrecia Martel integrante da série *The women's tales*, para a *Miu Miu*.

<http://www.miumiu.com/it/wtales/2/film>

Acesso em 23 jul. 2011.

Pescados, curta de Lucrecia para o VIII Jameson NOTODO Film Fest 2010, festival do qual ela foi jurada.

<http://www.notodofilmfest.com/ediciones/09/index.php?corto=24763>

Acesso em 01 fev. 2011.

Q & A by Scott Foundas. Entrevista com Lucrecia Martel pela ocasião da exibição de *La mujer sin cabeza*. UCLA Film & Television Archive. 17 jul. 2009.

Parte 1 - <http://www.youtube.com/watch?v=Ti4Pi496TmM&feature=related>

Parte 2 - <http://www.youtube.com/watch?v=p-Xw9KYadqw&feature=related>

Parte 3 - <http://www.youtube.com/watch?v=-lBhcXHwd08&feature=related>

Parte 4 - <http://www.youtube.com/watch?v=71dq4kPXNfI&feature=related>

Acesso em 01 fev. 2011.

CDs

The School of Sound. *Conferência de Lucrecia Martel* (1 CD – 63 minutos). Londres: 2007.

_____. *Conferência de Paz Encina* (1 CD – 50 minutos). Londres: 2007.

_____. *Conversa entre Lucrecia Martel, Gustavo Constantini e Paz Encina*. (2 CDs – 105 minutos). Londres: 2007.