

A Mulher Sem Cabeça: Subjetiva Indireta Livre No Cinema Argentino Contemporâneo¹

Mariana Dias MIRANDA²

Erika SAVERNINI³

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

Resumo

A partir da aproximação estabelecida entre o Nuevo Cine Argentino com o Cinema Moderno, foi utilizado o conceito de subjetiva indireta livre proposto pelo cineasta e teórico Pier Paolo Pasolini. Com isso, buscou-se a identificação de sua utilização no filme argentino “A mulher sem cabeça” e constatou-se, através da análise de construção da personagem, a proximidade do filme com as características de exploração do discurso fílmico que são próprias do cinema de poesia.

Palavras-chave: cinema argentino; Pasolini; personagem; Lucrecia Martel.

Introdução

O cinema latino-americano foi reconhecido por muitos anos pelo viés político e militante dos anos 60, época de efervescência política no contexto social da América Latina como um todo. É nesse momento que surge uma série de manifestos que propunham uma reflexão sobre o plano cinematográfico, incitando a produção de um cinema nacional revolucionário, contra o cinema hollywoodiano (HENNEBELLE, 1978).

Na Argentina, tem-se principalmente Fernando Solanas e Octavio Getino como representantes desse cinema, que sofrerá fortes repressivas por parte das várias ditaduras implantadas no país. Como demonstra Schumann (1987), após esse período de repressão, o cinema argentino preocupou-se com questões ligadas à recuperação da memória desses anos.

A partir disso, esse cinema passa por uma escassez e, com o fomento de leis de incentivo surge o Nuevo Cine Argentino (NCA), movimento que obtém destaque entre os festivais internacionais nos dias de hoje. A estética desse cinema difere do período político

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Cinema e Audiovisual, da Intercom Júnior – XI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Bolsista do Programa de Educação Tutorial – PET Facom, da Graduação em Jornalismo da UFJF, email: marianadmiranda@hotmail.com

³ Orientadora. Doutorado em Artes Visuais - Cinema pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil (2011). Professora da Universidade Federal de Juiz de Fora, email: erika.savernini@ufjf.edu.br

anterior, pois, de modo geral, visa a representação de subjetividades, de estados e, como pontua Natália Barrenha (2011, p.33-34): “Ao não impor um discurso, as possibilidades de interpretação se multiplicam, criando uma nova relação com o espectador”

Dessa forma, é possível estabelecer a proximidade entre o NCA com a proposta estética do cinema moderno, que, segundo Bordwell (1997), explora o discurso cinematográfico em função da ambiguidade e da oposição ao filme comunicativo (hollywoodiano) em que se tem um sentido fechado.

Pier Paolo Pasolini (1981) identifica no cinema moderno uma tendência para a poesia, ou seja, a representação do estado da personagem protagonista como pretexto para exploração formal do filme. Através dessa aproximação foi possível compreender a utilização da “subjetiva indireta livre” no NCA, conceito esse que é um dos fundamentos do cinema de poesia.

Uma das cineastas de maior representatividade desse cinema é Lucrecia Martel, que é reconhecida pela exploração do som como recurso narrativo em suas películas. Seu último filme “A mulher sem cabeça” (La Mujer Sin Cabeza – Argentina – 2008), foi tomado como objeto deste estudo.

A partir da análise da construção da personagem protagonista e da junção entre os elementos do discurso cinematográfico e da narrativa no filme, foi possível estabelecer como a cineasta explora os elementos do cinema de poesia. Com isso, torna-se necessário a contextualização do NCA para estabelecer sua articulação com o cinema moderno e, conseqüentemente, de poesia.

Cinema argentino: do objetivo ao expressivo.

A produção cinematográfica da América Latina, como Alessandra Meleiro (2007) destaca, é assimétrica, sendo o termo produção latino-americana utilizado para classificar os diversos filmes realizados no mesmo espaço geográfico. Meleiro (2007) também aponta que, em comparação com o cinema europeu, a produção realizada na América Latina tem relações mais próximas porque são "originadas em culturas e línguas muito semelhantes entre si, articuladas por uma história mais ou menos compartilhada e por projetos nacionais, apesar de tudo, comuns." (MELEIRO, 2007, p.25)

Nesse sentido, historicamente essa produção tem características similares em vários países, principalmente nos anos 1950 e 1960, quando houve o que Guy Hennebelle (1978, p.60) vai caracterizar como o surgimento de uma "plêiade de cinemas denominados 'jovens'

ou 'novos". Nessa época há a contestação, tanto no plano estético quanto no narrativo, do modelo hegemônico de cinema utilizado por Hollywood, que já dominava o mercado internacional. Além disso, nesse mesmo momento, observa-se mundialmente forte influência e assimilação do neorrealismo italiano e da crítica francesa em diversos países, o que também ocorre na América Latina, onde, como apontado por Paulo Antonio Paranaguá (2003, p.19, tradução nossa) é possível "falar de um neorrealismo latino americano."⁴

Esse movimento de erupção de um cinema de contestação emerge não só sob a influência das vanguardas cinematográficas europeias, mas como aponta Hennebelle (1978), surge também a partir do contexto sócio-político de cada país, que suscita filmes análogos aos do movimento neorrealista. Nesse período, irrompe um cinema de caráter político e militante, que tem como proposta a transformação e a "intervenção na luta de classes." (HENNEBELLE, 1978, p.20). Segundo Paranaguá (2003, p.4, tradução nossa), o cinema latino-americano, adquire então uma função social e política proeminente: "O cinema se abre a cultura popular, rompe com a miserabilidade e busca converter-se em uma arma de denúncia e transformação social."⁵

Com isso, na Argentina do final dos anos 1950 e início dos 1960, há um período de efervescência do cinema político, em que surgem obras e manifestos cinematográficos a partir de cineastas como Fernando Birri, Octavio Getino e Fernando Solanas. Birri traz consigo uma influência direta do neorrealismo ao regressar do Centro Sperimentale di Cinematografia em Roma e então, cria a Escola Documental de Santa Fé (BARNARD, 1997). Nesse mesmo período, surgiu o grupo Cine Liberación, fundado por Solanas e Getino, que Timothy Barnard (1997) classifica como influente para as mudanças que se deram no cinema argentino dessa época. O autor destaca que a "limitação da influência de filmes estrangeiros no mercado local irá contribuir para um renascimento cultural" no cinema (BARNARD, 1997, p. 449, tradução nossa).⁶

Com o golpe militar de 1976, as escolas de cinema foram fechadas e esses projetos sofreram com a forte censura instaurada no período. Natalia Barrenha (2011) identifica que a indústria cinematográfica argentina foi irregular durante o período de 1955 a 1983, tempo

⁴ "En lugar de apreciar la cuestión em términos de una influencia europea, entre tantas otras, podríamos hablar de un neorrealismo latinoamericano."

⁵ El cine se abre a la cultura popular, rompe con el miserabilismo y busca convertirse em um arma de denuncia y de transformación social."

⁶ "The abolition of censorship, the stimulation of production, and renewed efforts to limit the influence of foreign films in the domestic market all contributed to a cultural renaissance that benefitted from the participation of *Cine Liberación*."

em que houve quatro dos seis golpes de estado sofridos no país. Durante esses 28 anos e 16 presidentes, não existiram "projetos sociais, políticos, econômicos ou culturais a longo prazo." (BARRENHA, 2011, p.12)

Nesses anos, há também o desenvolvimento de um cinema que se distancia dos temas políticos: "a meta de sintetizar um estilo popular nacional com a crítica social foi abandonada" (BARNARD, 1997, p.445, tradução nossa)⁷. A partir disso, ocorreu a transição para o movimento que surgiu na segunda metade dos anos 1990 e que ficou conhecido como Nuevo Cine Argentino, ou como Schumman (1987) identifica, um neonovo cinema argentino.

No ano de 1994, como pontua Barrenha (2011), inicia-se uma série de incentivos para a produção a partir da Lei de Fomento e Regulação da Atividade Cinematográfica, fato que impulsionou as escolas de cinema e também provocou o aquecimento da indústria.

Além disso, como explica Falicov (2007), formas de financiamento externo também tem contribuído para o renascimento de produções de baixo custo na Argentina. A maioria desses filmes é feita sob a co-produção com fundos como o Huber Bals Fund, Sundance Institute, Programa Ibermedia, entre outros. Com isso, constitui-se uma "renovação dos esquemas industriais de produção." (BARRENHA, 2011, p. 30)

Mas, como Falicov (2007) e Barrenha (2011) demonstram, há, de modo geral, a oposição entre dois grupos de cineastas na Argentina contemporânea: o dos chamados "autores industriales" (FALICOV, 2007, p. 148) e os do Nuevo Cine Argentino. O primeiro é formado por realizadores de maior apelo popular e comercial, que trabalham com a narrativa clássica e que também possuem marcas autorais. Já o segundo grupo é formado por cineastas independentes, que vem de um contexto de escolas de cinema e utilizam de maior experimentação com a forma do filme e, por isso, são considerados menos comerciais.

Nesse sentido, os filmes do Nuevo Cine Argentino possuem características semelhantes e, mesmo com a negação por parte dos cineastas de que exista um movimento coeso, é possível que se identifique uma preponderância de certos elementos entre os filmes contemporâneos. Um deles é a quebra da estrutura narrativa clássica e, como explica Barrenha (2011), há o estabelecimento de uma nova relação com o espectador através da ambiguidade, da ênfase dada à subjetividade e de finais abertos. Essas características

⁷ "(...) the production strategies of the mainstream of the film industry are vastly different, and it seems as if the goal of synthesizing a popular national style with social criticism has been abandoned."

diferem do cinema político dos anos 1960, o que demonstra uma ruptura com a geração anterior de cineastas e se relaciona com o atual contexto social argentino:

Essa geração [do NCA] 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, p. 177 apud BARRENHA, 2011, p.35)⁸.

Outro elemento que Barrenha (2011) identifica como preponderante para a construção da estética do NCA é o som, que já não é mais tratado como algo a complementar a narrativa e ao mundo diegético, mas ganha autonomia de significado em relação à imagem e aproxima-se também do que o cineasta Vsevolod Pudovkin (1958) define como “assincronismo sonoro”, ou seja, o som em contraponto com a imagem objetiva.

Nesse contexto, encontra-se a cineasta Lucrecia Martel, que roteirizou e dirigiu três filmes: *O Pântano* (La ciénaga – Argentina – 2001), *A menina santa* (La niña santa – Argentina – 2004) e *A mulher sem cabeça* (La Mujer Sin Cabeza – Argentina – 2008). Ao longo de sua filmografia, Martel foi reconhecida pelo uso do som, elemento importante para a compreensão de suas obras (BARRENHA, 2011) e também pela utilização do estado de uma personagem como ponto de partida para exploração do discurso fílmico.

A partir do levantamento dessas características, será possível estabelecer as relações entre o NCA, a subjetividade preponderante no cinema moderno e, assim compreender as articulações do conceito de “subjetiva indireta livre” teorizada por Pier Paolo Pasolini (1981) na obra de Lucrecia Martel.

Cinema moderno e a subjetiva indireta livre

Nos anos 1950, o cinema hollywoodiano havia estabelecido sua hegemonia no mercado e, como aponta David Bordwell (1997), inicia-se uma série de contestações às convenções narrativas desse cinema. Surge então, uma corrente de cineastas que propuseram, também inspirados pelo pensamento de Bertold Brecht, o oposto do naturalismo da narrativa clássica, onde exista algo parecido com o que o autor propõe para

⁸ MOLFETTA, Andrea. Cinema Argentino: A representação reativada (1990-2007). In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (Org.). Cinema mundial contemporâneo. Campinas/SP: Papius, 2008.

o teatro: a atenção voltada para a forma através do uso de "efeitos antinaturalistas" (BORDWELL, 1997, p.86). A partir disso, Bordwell (1997) comenta ser possível a distinção entre duas tendências desse cinema de oposição: os cineastas ligados à sensibilidade herdada de vanguardas das artes plásticas (caso do surrealismo e dadaísmo) e que, com isso, propunham a ruptura com as formas tradicionais, e a dos cineastas modernos, que tem como característica, além da exploração da forma do filme, “a fragmentação, ambiguidade, distanciamento e efeitos estéticos flagrantes.” (BORDWELL, 1997, p.87, tradução nossa)⁹

A segunda corrente também tem como característica, assim como pontuado por Guy Hennebelle (1978), a representação de um personagem central problemático, um “herói negativo” que carrega um mal-estar que não se expressa de forma objetiva. O autor denomina esse aspecto como "descaminhamento”, em que o personagem se encontra tomado pela abulia, pela incapacidade de tomada de decisões e pelo constante questionamento do mundo, tendo em seus traços:

[...] errância, angústia, amoralismo, instabilidade dos sentimentos, solidão, ausência de perspectiva, sentimento trágico da vida e da morte, inclusão numa ou noutra das frações da grande ou pequena burguesia, vazio afetivo, dificuldade de comunicação, impossibilidade de se engajar em qualquer causa [...]. (HENNEBELLE, 1978, p.190)

A partir da identificação de uma personagem central, que tem sua subjetividade explorada pelos filmes dessa corrente, o cineasta e teórico Pier Paolo Pasolini (1981) percebe a existência de uma tendência do poético no cinema e, com isso, propõe a diferenciação entre o cinema de prosa e o cinema de poesia. O primeiro consiste na utilização da narrativa clássica e que, portanto, visa à objetividade e univocidade de significados. Já o segundo, encontra-se, de modo geral em oposição, pois, como demonstra Erika Savernini (2004, p.42-43), seu esforço é direcionado no sentido da: “criação da ambiguidade, do imaginativo, subjetivo, não-concreto, impalpável.” Mas, diferente da utilização desses elementos na literatura, em que prosa e poesia se desenvolvem de forma independente, no cinema eles são indissociáveis pela própria natureza da imagem, que é objetiva. A palavra é aberta, a imagem só é capaz de significar aquilo que o é, ou como apresenta Pasolini (1981):

⁹ “Bazin's ideal of objectivity and the Cahiers' elevation of sober, elegant *mise en scène* were confronted by a cinema of fragmentation, ambiguity, distancing, and flagrant aesthetic effects.”

Através das palavras, eu posso fazer, procedendo a duas operações distintas, um <<poema>> ou um <<conto.>> Através das imagens, pelo menos até a data, posso tão-somente fazer cinema (que tão-somente através de cambiantes poderá por uma vez tender para uma configuração mais ou menos poética ou mais ou menos prosaica: isto em teoria. Na prática, como já vimos, constituiu-se rapidamente uma tradição de <<língua da prosa cinematográfica narrativa>>. (PASOLINI, 1981, p. 142-143)

O cinema, afirma Pasolini (1981), é poderosamente metafórico, mas sempre carrega consigo algo de convencional. O poeticamente metafórico só é possível quando associado com a linguagem comunicativa que é a da prosa. Por não propor uma radicalização da forma tradicional, o cinema de poesia difere das outras vanguardas, pois “propõe a potencialização de recursos outros que relativizassem o funcionalismo narrativo.” (SAVERNINI, 2004, p.27).

Através disso, ao explicar a possibilidade da língua da poesia no cinema, Pasolini (1981) recorre à literatura para estabelecer os fundamentos dessa tendência, e com isso, utilizará o conceito de discurso indireto livre, que é a essência do personagem lírico e que o autor caracterizará como a ausência do criador em função da personagem, para quem cede seu lugar e também da adoção “pelo autor não só da sua psicologia como da língua daquela.” (PASOLINI, 1981, p.143-144)

Ao tratar da personagem poética na literatura, Anatol Rosenfeld (2011) pontua que os traços desse ser não se definem de forma nítida, não possuem clareza em seus contornos, pois na poesia, a personagem exprime apenas estados, enquanto na prosa esses contornos se definem “somente na distensão temporal do evento ou da ação” (ROSENFELD, 2011, p.23). Dessa forma, tem-se a oposição entre a personagem clássica que, como identificada por Bordwell (2005), tem contornos definidos e ainda um objetivo claro a ser perseguido ou um problema a ser resolvido, questões essas que motivarão sua ação ao longo da narrativa.

Mas, ao afirmar que o discurso indireto livre é possível no cinema, Pasolini (1981) faz a ressalva de que, diferente do sistema da comunicação instrumental, ou seja, da língua, que tem alta capacidade de abstração e interiorização, cinematograficamente não é possível um sistema fechado, sendo impossível ao autor reviver a língua da personagem que representará. Isso se relaciona também à diferenciação possível através da língua de diferentes classes sociais. O autor utiliza o exemplo do olhar de um camponês e de um burguês culto, que, apesar de observarem a mesma coisa de formas diferentes, não é possível a caracterização que é feita na língua, pois essa diferença não é “institucionalizável, mas meramente indutiva” (PASOLINI, 1981, p.146).

Com isso, o autor propõe o que denominou como “Subjetiva Indireta Livre”, que, diferente da literatura, não é uma operação somente linguística, mas estilística. Dessa forma, o cineasta se vale do “estado de alma psicologicamente dominante no filme” (PASOLINI, 1981, p.149), que, como mencionado anteriormente, Hannebelle (1978) define como o “herói negativo” do cinema moderno. O estado de perturbação dessa personagem protagonista, segundo Pasolini (1981), dará liberdade para o realizador explorar os recursos formais e estilísticos do filme e, a partir disso, a subjetividade da personagem passa a interferir na estrutura discursiva cinematográfica. Dessa forma, é necessário do espectador a percepção técnica:

[...] para que se alcance um segundo nível narrativo. É a ruptura na linguagem que denuncia uma diferença fundamental entre autor e personagem, revelando a existência de duas *vozes*. A interpretação fílmica torna-se indissociável da sua realização imagética. No *cinema de poesia*, o autor busca o ideal também da poesia na literatura, a intradutibilidade: forma e conteúdo amalgamados. (SAVERNINI, 2004, p.50)

Tem-se assim, o abandono de um ideal de objetividade em função da expressividade, característica própria dos filmes de arte e do poema, que ao mobilizar as “virtualidades expressivas da língua”, demandam maior atividade concretizadora por parte do leitor (ROSENFELD, 2011, p.21). Com isso, gera-se a possibilidade de abertura de significados e o próprio espectador é previsto como “integrante da estratégia criativa” (SAVERNINI, 2004, p.28)

Nesse sentido, tem-se a aproximação da subjetiva indireta livre com o assincronismo sonoro proposto pelo cineasta Vsevolod Pudovkin (1958), que concebia a principal função do som como algo que amplificasse “o potencial de expressividade do conteúdo do filme” (PUDOVKIN, 1958, p.156, tradução nossa)¹⁰. O autor acredita que o som não deve ser apenas uma ilustração da imagem, em redundância, mas sim, que seja utilizada em contraponto com a objetividade da imagem e assim contribua para a revelação de conteúdos ocultos (*inner content*). Pudovkin (1958) argumenta que o ser humano, em seu cotidiano, não recebe os sons a sua volta como um todo, mas percebe-os a medida em que toma consciência dos mesmos, dessa forma, o som assincrônico se pareceria com a própria percepção e decodificação do mundo, sendo possível a representação da subjetividade da personagem a partir dos sons que ouve e compartilha com o espectador.

¹⁰ "(...) the first function of sound is to augment the potential expressiveness of the film's content."

A partir disso, a análise dos elementos estilísticos e narrativos é fundamental para a compreensão da construção da subjetividade da personagem. No caso específico, o som é um elemento importante na estética utilizada pela cineasta Lucrecia Martel (BARRENHA, 2011) e portanto, será um dos focos da análise da personagem Verónica (María Onetto), no filme “A mulher sem cabeça”.

Descaminhamento e errância: a construção da subjetividade no cinema.

Na filmografia de Lucrecia Martel encontram-se elementos estilísticos comuns nos três filmes que ela roteirizou e dirigiu, além da artificialidade dos sons, Martel dá preferência para finais abertos e em todas as suas obras há a ausência de resolução de clímax (BARRENHA, 2011). Ao fazer forte uso da elipse, muitas vezes as cenas são interrompidas no ápice de seu desenvolvimento, gerando frustração e abertura de significados para o espectador.

No caso de seu último filme, “A mulher sem cabeça”, Martel busca representar o estado em que a personagem central Vero se encontra após atropelar algo. A informação do que exatamente a personagem atropelou nunca é fornecida e, de certa forma, não é o foco da narrativa, que busca seguir Vero em sua trajetória de trauma.

Em um primeiro momento, três meninos adolescentes e um cão correm por uma estrada margeada por um canal. Em seguida, Vero aparece em um clube com amigas e parte da família, onde conversa sobre temas cotidianos, como a inauguração de uma piscina e plantas. Até o momento em que vai embora do local, Vero está inserida nas conversas e em integração com os outros. Já nesse início, é possível notar como o som é utilizado para ambientar as personagens e locais, o ruído alto de insetos e pássaros da estrada deserta e depois os gritos das crianças brincando no clube com a fala das pessoas, que se misturam a ponto de serem incompreensíveis.

Ao dirigir pela mesma estrada em que os garotos foram apresentados anteriormente, Vero ouve uma melodia no rádio, o celular toca e ao abaixar-se para pegá-lo, o carro parece ter atropelado algo. Martel enquadra a personagem de lado, ocultando a informação do que estava a frente do carro antes do atropelamento, igualando o espectador com a visão de Vero, que ao abaixar-se não viu o que atropelou e em seguida se nega a ver. A música no rádio, que era alta, torna-se quase inaudível ao acontecer o ruído do impacto e, somente após Vero levantar-se e recuperar-se da batida é que a música volta ao nível anterior. Com

essa sobreposição dos sons, tem-se novamente a aproximação do ponto de vista da personagem com o do espectador, caracterizando assim o que Pudovkin (1958) propõe como assincronismo sonoro, ou seja, os ruídos ambientes surgindo a medida em que a personagem toma conhecimento dos mesmos.

Quando recupera-se e volta a dirigir, surge, a partir do enquadramento do retrovisor, a imagem distante de algo caído na estrada. Vero prossegue por mais alguns metros e sai do carro. A câmera permanece estática, enquadrando a personagem do lado de fora e tem-se o primeiro dos constantes enquadramentos em que a protagonista aparece com a cabeça cortada pelo plano. Com isso, há a utilização da metáfora do próprio estado que passa a predominar em Vero e tem-se aproximação com o que Pasolini (1981, p.143) pontua nos filmes de arte como o “poeticamente metafórico”.

A partir de então acontece uma espécie de virada narrativa, em que a protagonista parece estar a deriva das decisões das outras personagens e não mais inserida em conversações. Vero parece estar dominada pela apatia e em alguns momentos nem mesmo tem a certeza de quem é. Uma das cenas em que isso torna-se evidente é quando uma empregada avisa que esperam-na em um consultório e logo a coloca em um táxi. Ao chegar no local, Vero senta-se na sala de espera e recebe o olhar surpreso das outras pessoas que aguardam. Logo, uma secretária a informa para onde ela deve ir e ao entrar na sala de tratamento odontológico, encontra duas crianças aguardando e parece não saber o que faz ali, pois é preciso que a sua assistente a vista com o uniforme. Cria-se com isso, um momento de tensão em que Vero, que aparentemente não sabe o que fazer ali, tem que cuidar de seus pacientes. Enfatiza-se esse momento com o ruído alto e agudo que é produzido por uma das crianças que sopra um copo plástico. Em seguida, frustra-se o espectador com o corte e uso da elipse, pois Vero despede-se das crianças e conversa com a assistente, dizendo que não se sente muito bem e precisa ir embora.

Com isso, o espectador, durante todo o filme, parece descobrir junto com Vero quem ela é e, muitas vezes certos personagens não são referidos imediatamente pelo seu status de irmão, amigo, primo, gerando espaços de abertura para inferir qual a relação da protagonista com eles e questionamentos sobre o passado dessas relações.

Um desses momentos é quando Vero, após ir ao hospital por causa da pancada que levou no atropelamento, hospeda-se em um hotel e por acaso, encontra-se com o primo Juan Manuel (Daniel Genoud), que até então não tem o nome revelado e apresenta-se como alguém conhecido. Os dois vão para o quarto, há um ruído agudo que difere dos outros por

não fazer parte da diegese, como é o barulho de uma lâmpada no corredor e da sirene que passa na rua. Esse ruído é constante e só se atenua quando Vero e Juan Manuel começam a fazer amor, funcionando assim como um indício da subjetividade da personagem, que ao se distrair, tem a suspensão da tensão. Na manhã seguinte, revela-se a informação de que os dois são primos através de um comentário que Juan Manuel faz sobre um quadro na parede, que, segundo ele se parece com outro presente na casa da tia dos dois.

O som subjetivo da personagem será muitas vezes reforçado por um ruído agudo, não constante e muito parecido com os utilizados para ambientação em filmes de gênero suspense ou terror. Esse som apresenta-se logo nos créditos iniciais e será reforçado em momentos em que Vero encontra-se absorta ou tensa. Por exemplo, quando desce do carro na estrada perto do canal logo depois do atropelamento ou quando passa com a cunhada, Josefina (Claudia Cantero), perto do local do acidente.

Em um desses momentos, Vero está no carro com a cunhada e os sobrinhos, quando passam perto do canal um dos garotos arremessa o sapato do outro na estrada. Ao parar o carro, Vero desce e um dos sobrinhos corre pela beira da estrada indo buscar o objeto. O ruído persiste, um carro passa ao lado do garoto e nesse momento tem-se o corte brusco para o clube, onde jogam os sobrinhos jogam futebol com outros garotos. O som do carro mistura-se ao som de suspense e permanece até a próxima cena, em que, além do ruído agudo e crescente, há a diminuição dos sons ao redor de Vero ao mesmo tempo em que o brilho da imagem vai tornando-se maior, assumindo uma atmosfera muito clara, sendo uma interferência direta da tensão da protagonista na própria estética da imagem. Esse movimento é interrompido pelo barulho brusco de uma bola que bate com força na rede de proteção ao lado da personagem, fazendo com que Vero se assuste.

Em seguida há o corte para uma das raras câmeras subjetivas do filme, em que Vero observa um dos meninos que jogava futebol caído ao chão enquanto os outros tentam fazê-lo levantar. O ruído de um cachorro latindo é constante durante toda essa cena e, não há como saber se o som vem de um animal que está fora do plano ou da cabeça da personagem, sendo impossível determinar se faz parte da diegese ou não. Através disso, Martel brinca com a própria percepção do espectador ao mesclar sons que possivelmente fariam parte do ambiente diegético dos personagens com sons não diegéticos e artificiais, que fazem sentido somente como uma metáfora da tensão da personagem. Dessa forma, a cineasta se serve tanto dos ruídos produzidos sem relação com elementos da cena e que

caracterizam aspectos psicológicos da protagonista, quanto os ruídos do ambiente, enfatizando certo desconforto de Vero em relação ao mundo.

Outro elemento constante é a descontinuidade entre os planos que se manifesta com a antecipação de uma fala ou som da próxima cena segundos antes da transição. Um desses momentos é quando Vero chega em casa após voltar do hotel e para no corredor de casa, ouve-se o ranger de uma porta abrindo e ela vira o rosto, parecendo olhar para o foco do ruído, mas há o corte para ela terminando de abrir uma porta, revelando assim a forma do filme através da opacidade. Com essa permanente revelação da forma e técnica do filme, tem-se a ênfase dada ao discurso cinematográfico como significante para a compreensão da narrativa, chamando a atenção do espectador em relação a esse aspecto, que será fundamental.

A câmera subjetiva é utilizada em poucos momentos, de modo geral, há o ponto de vista de alguém que segue a personagem durante todo o tempo, sendo raro a ausência de Vero em algum plano. Com isso, é possível constatar uma mescla entre o ponto de vista externo à personagem que alterna-se com a visão (e audição) subjetiva da protagonista.

Vero não parece notar as ações que acontecem ao seu redor, está absorva em si mesma e, portanto, desloca-se pouco em direção a outros pontos. Com isso, Martel utiliza frequentemente o recurso da profundidade de campo, em que, ao fundo dos planos, conversas, discussões e outras histórias desenvolvem-se sem que a protagonista aparente perceber o que acontece.

Uma dessas histórias paralelas à narrativa de Vero é a da sobrinha Candita (Inés Efron), em que, seja através do recurso das conversas em off ou da profundidade de campo, desenvolve-se a narrativa da garota. Candita está com hepatite e devido à doença, que a fazer permanecer em repouso, a garota está constantemente próxima a Vero na casa do irmão, aparecendo nos planos em que a protagonista se encontra. A garota não se dá bem com a mãe, Josefina, que está constantemente reclamando da relação ambígua de Candita com Cuca (Andrea Verdún), uma garota da periferia que Josefina desgosta. A relação íntima das duas é reforçada, porém com informações limitadas, criando “zonas de indeterminação” (SAVERNINI, 2004, p.55), vazios que solicitam do espectador seu preenchimento.

Através disso, é possível estabelecer relação com o que Pasolini (1981) determina como uma das características do cinema de poesia, que é o “filme subterrâneo”, um desvio narrativo estabelecido através da insistência de mostrar alguns pormenores, sendo:

[...] *a tentação de fazer um outro filme*. É a presença, em suma, do autor que, com uma liberdade anormal, transcende o seu filme e ameaça continuamente abandoná-lo, ao largo da tangente de uma inspiração imprevista, que é, por conseguinte, a inspiração latente do amor pelo mundo poético das próprias experiências vitais. (PASOLINI, 1981, p.148)

Dessa forma, ao representar a dissolução da personagem, o filme também realiza a dissolução da estrutura narrativa, que possui, em vez de três, apenas dois atos. Em pouco mais da metade do filme é que Vero revela verbalmente seu conflito interior ao marido, Marcos (César Bordón), quando diz acreditar ter matado alguém na estrada. Essa revelação não modifica a exploração formal do filme, pois, Marcos toma a iniciativa de tentar resolver a situação. Através dos elementos sugeridos ao espectador, não é possível compreender exatamente o que a personagem atropelou e o filme encerra-se. Tanto Vero, quanto quem assiste não sabem quem ou o quê foi atropelado, não há uma conclusão objetiva.

Com isso, tem-se a exploração da personagem protagonista e a representação de seu estado através do discurso fílmico, sendo assim possível estabelecer a relação entre os conceitos do cinema de poesia no caso específico.

Conclusão

A partir da análise da construção da personagem e seus modos de representação na narrativa através dos elementos formais do cinema, constatou-se a aproximação do filme com as características do cinema moderno propostas por Guy Hennebel (1978), onde há um “herói problemático” que se sente inadequado ao mundo em que vive e possui a incapacidade de tomar alguma decisão ou atitude.

Dessa forma, estabeleceu-se a relação com o que Pasolini (1981) denominou “subjetiva indireta livre”, onde o estado mental do personagem interfere na própria forma do filme, fazendo com que o conteúdo e estilo formem um amálgama de significados. No caso específico, o som torna-se o elemento fundamental de representação da subjetividade da personagem poética, ou seja, que não possui traços delimitados.

Com isso, conclui-se que o filme analisado possui as características definidas por Pasolini (1981) e Savernini (2004) para o cinema de poesia, onde há maior densidade de significação pois solicita maior atividade atualizadora por parte do espectador, que necessita compreender a técnica ou nesse caso, a relação estabelecida pelo som, para que

atinja o segundo nível de interpretação suscitado pelo filme, que possui aberturas de significado.

Referências

BARNARD, Timothy. Popular Cinema and Populist Politics. In: MARTIN, Michael T. (Org.). **New Latin American Cinema: Vol. II Studies of National Cinemas**. Detroit: Wayne State University Press, 1997.

BARRENHA, Natalia Christofoletti. **A experiência do cinema de Lucrecia Martel: Resíduos do tempo e sons à beira da piscina**. 2011. 167 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa, **Teoria contemporânea do cinema – Volume II**, São Paulo: Editora Senac, 2005.

BORDWELL, David. **On the history of film style**. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

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

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo: América Latina**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **Tradición y modernidad en el cine de América Latina**. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981. 2 ed.

PUDOVKIN, Vsevolod. **Film Technique And Film Acting**. Londres: Grove Press, Inc, 1958.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SAVERNINI, Erika. **Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SCHUMANN, Peter B.. **Historia del cine latinoamericano**. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987.