



Salta aos olhos.

Uma breve análise do Novo Cinema Argentino em três filmes de Lucrecia Martel. ¹

Lorena Arouche ²

Cid Vasconcelos³

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

Esse ensaio visa analisar, com brevidade, o Novo Cinema Argentino, através da obra de Lucrecia Martel, um dos grandes expoentes do cinema latino contemporâneo. Foram analisados todos os seus três filmes longa-metragem por ordem cronológica de produção e lançamento: *La Ciénaga* (O Pântano, 2001), *La Niña Santa* (A menina Santa, 2004) e *La Mujer Sin Cabeza* (A Mulher sem Cabeça, 2008). Esse último, o mais premiado de todos, esbanja uma certa maturidade estética e visual, mantendo suas características autorais fílmicas peculiares reconhecidas. Sem sair de casa, a diretora argentina recria um universo diegético local caracterizado pelo seu olhar nostálgico e particular.

Palavras-chave: Cinema Latino; Cinema Argentino; Nostalgia.

As relações humanas em foco

La Ciénaga localiza-se na região da Grande Salta, noroeste da Argentina, no município de San Lorenzo, próximo à fronteira com a Bolívia. Ciénaga significa região de pântano.

La Ciénaga, o filme de Lucrecia Martel, carrega ambigüidades e múltiplos sentidos não apenas em seu título. A atmosfera confusa e cinzenta, com fortes indícios de chuva, e tormenta, logo a princípio, não diminui o incômodo e excessivo calor que permeia o comportamento dos personagens por toda a obra. Da Grande Salta, local de nascimento da diretora, ou mais precisamente de *La Ciénaga*, o que nos é mostrado é despojado de

1 Trabalho submetido ao intercom Jr 2015, DT 4 - Comunicação Audiovisual.

2 Estudante do Curso de Cinema e Audiovisual, email: arouche.lorena@gmail.com.

3 Orientador do trabalho. Professor de Cinema e Audiovisual, email: nickmovie@hotmail.com.



qualquer sentimento de nacionalidade, político ou identitário. Os conflitos em La Ciénaga não pertencem à Argentina mais do que a qualquer outro país da América Latina. Martel opta por revelar-nos a realidade como ela é, conduzindo o olhar do espectador para a Argentina apenas como pano de fundo, objetivando retratar questões sociais, relações sociais e seus distúrbios psicológicos através das diversas tramas particulares oriundas do próprio nicho familiar e burguês de uma classe média de terceiro mundo. São duas famílias aparentadas e uma infinidade de temas expostos superficialmente, com o propósito de mostrar toda uma gama, rica de possibilidades, inserida no microcosmo chamado família e, ao mesmo tempo, provocar suspensões, epifania e a ausência de um julgamento moralizante.

Apesar de toda a fragmentação dessas famílias e da edição intercalada, por vezes caótica, através do recurso da montagem alternada, da montagem como memória, e de uma ociosidade aliada à negligência, o filme contém uma espécie de poesia para além do olhar. Martel utiliza, com inteligência e primor, o som narrativo e a iluminação repleta de belíssimos contrastes de luz e sombra, como por exemplo, no prólogo, na cena do quarto onde dormem as meninas. Os pimentões vermelhos, a aparente e única fonte de renda da família, despojados também no prólogo, fazem sesta, e me remetem ao contraste do frio (chuva- repulsa) x calor (quente – desejo) e, ao mesmo tempo, à ociosidade. Os enquadramentos são claustrofóbicos, assim como os compartimentos dessa casa de campo, na qual boa parte da trama se passa, contudo, são inusitados e bastante fechados, íntimos. A casa toda é um caos, e, como não poderia ser diferente, é espelho dessa família falida, alienada, que intercala alguns momentos de felicidade em si mesma e trágicos momentos de descaso, indiferença e negligência. Ainda no prólogo, é memorável a cena do balé dos corpos bêbados arrastando cadeiras de plástico à beira da piscina pantanosa.

Na minha opinião, La Ciénaga faz uma denúncia bastante silenciosa sobre o comportamento humano universal, do macro a partir do micro, do núcleo familiar, em tempos de contemporaneidade. Será que não estamos todos, de alguma forma, atolados nesse pântano enlameado?

Volto a mencionar a utilização do som que, por vezes, anuncia, prenuncia, antecipando a cena, invadindo-a, ao mesmo tempo, complementando seu sentido, como quando a



morte do infante é subentendida pelo som estável da linha do telefone. O som de trovões, como indício de chuva, é algo recorrente durante vários momentos da película; tamanha a sua presença que, praticamente, materializa-se como personagem, assim como a relação midiática e extra-sonora que a televisão mantém com determinados personagens que também a corporifica.

O roteiro, por vezes, antecipa alguns acontecimentos que estão por vir, como é o caso da morte do pequeno Luciano (Sebastián Montagna), que é prenunciada através de uma brincadeira infantil de esconde-esconde, na qual suas irmãs o surpreendem dizendo: “Morto! Morto, Luciano!”. O pequeno por sua vez, deita-se “morto”, no mesmo lugar no qual irá, por acidente, morrer.

A presença de uma estória paralela relacionada à aparição de uma Virgem nas proximidades reacende alguma faísca de esperança, nos corpos inertes, que logo se apaga. A mensagem da Virgem pedindo que a população “ore muito, porque vêm tempos muitos difíceis”, soa bastante profética, em se tratando de um filme que remete às décadas anteriores, à crise da Argentina no ano 2000.

As diferenças de classe são bem claras, assim como o tratamento preconceituoso, racial, difamatório e, no mínimo, diferencial, mas, Martel mantém a sutileza da abordagem não investigativa e lança ao espectador, alfinetadas, ou recortes em aberto.

Pode-se ler no filme algumas questões relacionadas a gênero: a impotência masculina, representada pelo esposo da Mecha (Graciela Borges), Gregório (Martín Adjemián); o pai, Rafael (Daniel Valenzuela), esposo de Tali (Mercedes Morán), que alimenta e dá banho nos filhos, numa espécie de troca de papéis; as insinuações incestuosas entre irmãos, ou entre mãe-filho; e a homossexualidade sugerida da jovem Momi (Sofia Bertolotto).

Importante ressaltar que a maioria das questões tratadas no cinema argentino hoje, como representante do chamado Novo cinema argentino, bem como um relevante quantitativo dos filmes clássicos realizados a partir de *La Historia Oficial* (PUENZO, 1985), possui fundamento histórico referente às conseqüências da ditadura e do recente recesso econômico.



Normalmente, a Argentina tem, por hábito, o confronto crítico como uma reação positiva de enfrentamento, superação e transformação artística por parte da classe intelectualizada.

“Sendo assim, surgem, nas temáticas do cinema argentino retratos de decadência, estagnação, pobreza, angústia e alienação. A classe média é vítima, porém é complacente, acomodada e desorientada. Pode-se apontar uma ousadia nas discussões propostas pelo cinema argentino que raramente se vê em outras filmografias.” (NAKASHIMA, AMERICO, BRUNETTI,¹ 2010.)

Contudo, reitero que, especialmente na cinematografia de Martel, a História está silenciosamente presente, pois as relações humanas, representadas pela classe burguesa, estão em primeiríssimo plano, e essas são bastante comuns, particularmente comuns. O diferencial dos filmes argentinos está na atitude estética e na forma com que confrontam a História. No caso de Martel, toda a forma fílmica se dá através do conteúdo que denuncia as conseqüências históricas.

Sexualidade x religiosidade

Em *La Niña Santa* (2004), filme posterior, Martel permanece com o estilo denunciativo, provocativo e sutil. Tudo que se passa, todos os prováveis crimes e pecados, especialmente os carnais, não são visíveis, são sugeridos, assim com em *La Ciénaga*. Dessa forma, Martel permite que o filme se complete em nossa mente. Muitas vezes, ela oferece tudo, todos os signos, menos a imagem concreta do fato. A câmera continua íntima, muito próxima aos atores, (em decorrência da diretora ser míope), quiçá numa tentativa de imergir no psicológico dos personagens, nos seus pensamentos, e, assim como no exemplo anterior, ela continua recorrendo aos planos exóticos, fragmentados, aproveitando os espelhamentos de superfícies transparentes, e planos detalhe com partes do corpo. A câmera na mão, as instabilidades, os efeitos produzidos com movimentos de câmera experimentais, como a câmera- “bêbada” do primeiro filme, os planos

¹ Artigo publicado na internet. Disponível em: <https://cine14bis.wordpress.com/2011/03/02/a-representacao-da-classe-media-no-cinema-argentino-contemporaneo-analise-estetica-dos-filmes-a-historia-oficial-o-abraco-partido-e-o-pantano/>
Acessado em 26/05/2015



hermeticamente fechados são características de ambos os filmes. Ressalto uma característica bastante peculiar em *La Niña Santa*, os diálogos interrompidos ou suspensos, reforçando uma não-preocupação em narrar ou amarrar a estória por laços orais (verbais). *La Niña Santa* possui uma tonalidade mais nobre, inclusive na direção de arte e figurino, mais formais, em tons fechados e pastéis. A estética sonora continua narrativa, Martel renega a utilização de trilhas sonoras, entretanto, utiliza-se de várias pistas de som, com mais de uma banda, num realismo extremado. É bastante comum a presença de ruídos, que comumente são desprezados, indesejados, considerados sujos. Normalmente, os diálogos são fragmentados e nunca estão isolados; os cochichos, sussurros, as conversas paralelas, os ruídos requisitam nossa atenção o tempo todo para as múltiplas camadas. As histórias de Amalia (María Alche), e de sua mãe Helena (a mesma Mercedes Mórán, a Tali, de *La Ciénaga*), servem de fio condutor para a apresentação de vários dramas, pequenas tramas. E tais tramas são como pequenos mistérios, contudo, nada evolui ou se resolve, tudo permanece superficial. A professora de religião de Amalia e Josefina (Julieta Zylberberg), Inés, interpretada pela atriz e cantora Mía Maestro (que por sinal, empresta sua bela e impostada voz logo no início do filme), possui uma aparente forte religiosidade, circundada por uma aura de mistério, contestada pelas jovens, colocando em pauta o talvez mais recorrente tema da película: o desejo X a religiosidade. Há uma linha tênue entre sexualidade e religiosidade, no filme, na qual em determinados momentos, esses dois elementos podem ser contrastantes ou podem vir a dialogar.

Misterioso também é o caso do rapaz nu que cai ou tenta suicídio, da fisioterapeuta obrigada a ser cozinheira, do irmão de Helena (Alejandro Urdapilleta) que perdeu contato com os filhos, fatos por vezes bastante banais e que ficam envoltos em um certo ar de mistério por uma ausência de contexto.

A história da “menina santa” também se passa em Salta, porém a maioria das cenas são internas, no hotel no qual a família de Helena trabalha e reside; da cidade muito pouco se vê.

A forma peculiar de Martel contar sua história assemelha-se ao entrecruzamento das linhas numa teia.



Aqui também vemos a utilização da televisão de forma bastante interativa, dialogando com a cena e os personagens.

O Theremin apresentado na película é um instrumento datado, criado pelo russo Léon Theremin, na década de 20, e projetado para ser executado sem contatos físicos, fato que lhe confere certa relação mística em sua execução.

La Niña Santa é um filme de uma estética visual excessivamente escura, de mistérios e obscuridades, no qual Martel propõe a utilização de uma iluminação reduzida, que revela ou esconde e configura simbolismos, como na cena em que Helena e Amalia estão conversando na cama, com um fecho de luz que incide propositalmente sobre a “menina santa”.

Assim como no filme anterior, Martel preza pelo pequeno, pelo banal, os personagens estão sempre executando atividades rotineiras, comuns, numa espécie de ficção realista que se aproxima do documental.

Martel apresenta o comportamento questionável de um grupo de médicos em um congresso que está sendo realizado no hotel em que Helena vive, daí a aproximação de Helena e Amalia com o Dr. Jano (Carlos Beloso), que demonstra uma espécie de distúrbio psicológico sexual do qual surge a “vocação” de Amalia, que fica obcecada por ele, ao mesmo tempo em que, triangularmente, acontece uma tensão sexual entre o mesmo e Helena.

Com as relações humanas, familiares e de classe sempre em primeiro plano, a cama e a mesa desempenham o papel de grandes núcleos, na centralidade onde os fatos acontecem. Sugestões de discriminação de classe existem aqui numa forma mais sutil, em conversas paralelas, nas quais se questionam certos espaços e fronteiras entre as classes que não podem ser invadidas.

La Niña Santa, assim como La Ciénaga, são filmes que apresentam relações ocultas, veladas. Em La Niña Santa, os fatos são, de certa forma, mais explícitos, como no caso das relações sexuais entre os primos, ou como no caso central do Dr. Jano que molesta Amalia, ou ainda a cena da masturbação de Amalia, ainda assim, todos esses fatos são encobertos, cobertos, velados, literalmente, de forma bastante sutil, sob roupas e lençóis.



Há em *La Niña Santa* algumas alusões ao primeiro filme, como pequenas auto referências que podem servir de reforço psicológico à composição de uma identidade filmica vinculada ao cinema de autor, como por exemplo, o nome do Dr. Jano, que em *La Ciénaga* é proferido numa melodia cantada contra um ventilador por uma criança filha da personagem Tila, a mesma atriz que, agora, interpreta Helena; e a referência aos pequenos caçadores em *La Ciénaga*, na cena na qual Amalia e amigas se perdem no campo, quando podemos ver invadindo a cena, bem rapidamente, duas crianças armadas em companhia de cachorros, em semelhança também de ruídos e sons que remetem imediatamente ao filme anterior.

Uma característica interessante na obra de Martel é a relação exposta entre a música e os personagens. No caso de *La Niña Santa*, Helena está ouvindo no rádio uma música de Daniel Magal, *Cara de Gitana*, de 1978. Como em *La Ciénaga*, a música oriunda de fonte mecânica, toca-fitas, rádio, sempre surte efeitos nos corpos dos personagens, em uma relação muito particular de felicidade que contagia quem estiver ao redor, colocando um sorriso discreto no canto da boca dos espectadores mais sensíveis.

A piscina, em *La Niña Santa*, ao contrário de *La Cienaga*, é limpa, mas permanece como lugar social de reflexão, confidências e revelações, um lugar para observar e ser observado.

A Nostalgia e a letargia em Martel

La Mujer Sin Cabeza, filme de 2008, foi o seu mais premiado, com muitas indicações, como a indicação para Palma de ouro em Cannes, em 2008, na França. Na Argentina, mesmo ano, angariou, da Academia de Filmes de Arte e Ciência, entre outros, os prêmios de melhor filme, direção e roteiro originais e da Associação dos críticos, em 2009, o prêmio de melhor atriz protagonista (María Onetto). No Brasil, recebeu do Festival Internacional do Rio, em 2008, o prêmio FIPRESCI e, ainda, no mesmo ano, o prêmio da crítica no Festival de Lima, e demais indicações, talvez pelo fato de ser, entre os três, o mais atraente em questões estéticas, menos caótico e mais centrado, maduro. A direção de arte também premiada é primorosa, destacando-se com cores pigmento primárias e o figurino retrô, em tons pastéis.



Martel conseguiu se estabelecer no mercado cinematográfico, dispondo em sua obra características bem marcantes que, à medida em que nos aprofundamos, tornam-se bastante identitárias de sua marca autoral, como a nostalgia, sempre presente, de um eterno retorno ao passado em sua diegese. Fitas cassette, fitas VHS, músicas da década de setenta, carros antigos, roupas retro, TVs pequenas à cores, telefones antigos estão sempre presentes em suas películas. Há também inúmeros elementos e temas recorrentes em sua estética (com estórias que sempre se passam em sua terra natal) que, apesar de repetitivos, são muito bem dosados e dificilmente considerados enfadonhos, com a classe burguesa sempre em primeiro plano, relações humanas e familiares, homossexualismo, sexo em família, a letargia e imobilidades relacionadas a uma provável depressão ou desesperança, os encontros sociais nas piscinas e ao redor da cama, o som narrativo, os enquadramentos fragmentados e aproximados numa tentativa de se apropriar psicologicamente dos personagens, a presença onipresente da chuva tanto no primeiro quanto no último filme, do elemento água também nos personagens que se banham (seja na chuva, na piscina, ou no banheiro), os silêncios inquietantes e, ao mesmo tempo, a ausência de um silêncio absoluto, a iluminação bastante escura e os reflexos e espelhamentos nos enquadramentos. Além do que, Martel utiliza-se de nomes de personagens já familiares oriundos de seus outros filmes. No caso de *La Niña Santa*, o Dr. Jano, apesar de não se afirmar cirurgião como na referência musical, já havia sido prenunciado em *La Ciénaga*. Em seu filme mais recente, Martel repete dois nomes de personagens já utilizados: a Vero, diminutivo de Veronica, personagem central de *La Mujer Sin Cabeza*, era uma das filhas de Mecha em *La Ciénaga*, ambas de cabelo loiro; e Jose, diminutivo de Josefina, que, em *La Niña Santa*, era a melhor amiga de Amalia e, aqui, aparece como a amiga de Vero, esposa de seu primo Juan Manuel.

Pela primeira vez, em seus filmes nostálgicos, aparecem aparelhos celulares, que apesar de haver sido inventado na década de setenta, apenas começaram a ser comercializados 10 anos depois, na década de 80. O que possivelmente acentua o poder financeiro da burguesia retratada.

Como já havia mencionado anteriormente, Martel faz filmes contemporâneos com um “quê” de nostalgia ou melancolia, localizando sempre suas películas num tempo passado estimado, porém, impreciso.



Destaco duas canções incidentais presentes no filme: a primeira aparece no início do filme (no momento do acidente de Vero), Soley soley de 1971 do grupo Middle of the Road; a segunda, no final do filme, Mamy Blue, do grupo Pop Tops, também da década de 70.

A fotografia em *La Mujer Sin Cabeza*, na minha opinião, é a melhor de todas, pois consegue narrar muito bem o âmago das locações e a alma dos personagens, ou para citar Benjamin, e Barthes, a aura dos sujeitos - objetos. O contraste claro x escuro permanece, embora, no último filme, haja uma certa primazia pelo escuro, pela silhueta dos corpos, das pessoas não identificadas que reforçam a atmosfera de mistério sempre comum em sua obra, contudo aqui mais evidente, pelo próprio roteiro. Difícil seria não recordar Hitchcock e David Lynch, em *La Mujer Sin Cabeza*. O primeiro porque há, nessa película, uma tentativa de ser um filme à beira do suspense, carregado de signos que vão se juntando em um quebra-cabeça maravilhoso e epifânico. O segundo porque Martel questiona bastante a realidade das imagens a todo instante, misturando imagens reais, sonhos, memórias, imagens-memória, ou projeções mentais, imagens mentais fruto de uma imaginação. Um dos recursos técnicos utilizados para isso é a luz estourada em algumas cenas, ou a distorção das imagens finais.

Os filmes de Martel são muito ricos em sentidos, tanto na acepção sensorial quanto na acepção semiológica de variados signos. Percebo que a compreensão de seus filmes amadurecem com o tempo, com uma apreciação mais requintada, e através do conhecimento de sua obra como um todo, pois os filmes interagem entre si. Apesar de haver dirigido apenas 3 filmes longa-metragem e 4 curtas, a cineasta já se consagrou como um nome de forte referência para o Novo Cinema Latino-Americano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 2006.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas*. Vol.1. São Paulo, Brasiliense, 1994.



NAKASHIMA, C. et al. A representação da classe média no cinema argentino contemporâneo - Análise estética dos filmes “A História Oficial”, “O Abraço Partido” e “O Pântano”, mar. 2011. Disponível em: <<http://cine14bis.wordpress.com/2011/03/02/a-representacao-da-classe-media-no-cinema-argentino-contemporaneo-analise-estetica-dos-filmes-a-historia-oficial-o-abraco-partido-e-o-pantano/>> . Acesso em: 28 mai. 2012.

EDUARDO, Cléber. Dois Cinemas na América Latina, 2005. Disponível em: < <http://www.contracampo.com.br/60/cienaga-diarios.htm>> Acesso em: 28 mai. 2012.