

## OS ELEMENTOS INTRÍSECOS DO CINEMA DE LUCRECIA MARTEL

Raquel Turetti Scotton

*Pós-graduanda em Gestão Escolar na Universidade Federal Fluminense*

*Bacharel em Comunicação Social*

*Aluna do 4º período de Letras na Universidade Estácio de Sá*

*Professora da Secretaria de Educação de Minas Gerais*

[raquel.turetti@hotmail.com](mailto:raquel.turetti@hotmail.com)

Este trabalho tem como finalidade analisar os elementos em comum utilizados pela cineasta argentina Lucrecia Martel, em suas três películas: “O Pântano”, “A Menina Santa”, “A Mulher Sem Cabeça”. Ao longo da pesquisa será analisada a maneira com que o cinema mundial e o cinema argentino utilizam-se da linguagem cinematográfica na atualidade. Na ocasião, será apresentada, ainda, uma biografia da autora em análise. Para que o leitor se norteie das narrativas de Lucrecia, será apresentado um resumo de cada filme. Para finalizar, serão estudados os elementos intrínsecos da filmografia da autora em questão.

**Palavras-chave:** Lucrecia Martel. Cinema Argentino. Cinema Contemporâneo.

### 1 INTRODUÇÃO

O cinema argentino tem conquistado espaço notório no mercado e na crítica especializada mundial, visto com admiração, inclusive, por realizadores como Pedro Almodóvar, Martin Scorsese e Francis Ford Coppola. Entre os cineastas que se destacam no cenário atual do país sulista, esta Lucrecia Martel. Reconhecida por desenvolver ponto de vista intimista nos seus filmes.

O presente artigo tem como objetivo identificar e analisar os elementos em comum utilizados pela diretora em seus três longas metragens: “O Pântano” (2001), “Menina Santa” (2004) e “A Mulher Sem Cabeça” (2008). Neste estudo, não incluo os filmes de curta duração por ela realizados, pois estes não foram lançados no Brasil, país em que esta pesquisa foi realizada. Além disso, minha preocupação é abordar obras que tenham o máximo de semelhança entre si, inclusive seu período de duração.

Já minha escolha por analisar a obra de Lucrecia Martel se deu pelo fato de a cineasta possuir uma carreira curta em longas-metragens, porém vigorosa. Seus três filmes tiveram destaque em grandes festivais de cinema e chamaram atenção de

espectadores de diferentes partes do mundo devido à maneira com que ela trabalha o sentido de realismo em suas películas. Outro fator motivador é a força cinematográfica que a Argentina exerce na atualidade. Lucrecia faz parte de uma série de diretores sulistas que têm produzido filmes cada vez mais interessantes, cujo objetivo é tirar a Argentina dos cartões postais, para dar voz a personagens que se assemelham ao sujeito comum e seus conflitos corriqueiros.

### **1.1 O cinema contemporâneo**

Martel faz parte de uma nova geração de autores que trabalham aspectos realistas em suas obras, associados ao fascínio pelo sujeito comum, contrapondo-se à cultura hegemônica ao culto à beleza contemporânea, somado a uma maior liberdade de expressão em relação ao corpo. Neste contexto audiovisual da atualidade, pode-se destacar também autores como Claire Denis, Hou-Hsiao-Hsien, Tsai Ming- Liang, Karim Aïnouz, Lucrecia Martel e Gus Van Sant.

No fim do século XIX, a sexualidade, como nos ensina Michel Foucault (1985), passa a se mostrar cada vez mais central na constituição do sujeito moderno, num processo de valorização da intimidade que já vinha se processando desde o romantismo. Essa centralidade da sexualidade na construção do sujeito moderno levou à proliferação de saberes que tratam da questão, como a psicologia, a psicanálise e a sexologia. Paralelamente à publicitação do falar de si, que assumirá proporções nunca vistas na cultura de massa (Lopes, 2006, p. 386).

Lopes (2006) destaca, ainda, que movimentos feministas, gays, lésbicos e transgêneros ganharam força após ser notória a necessidade destes grupos de reivindicarem seus direitos pelo uso do corpo sem dogmas e liberdade de expressão diante de uma sociedade ainda baseada em imposições patriarcais. Em uma comunidade tão marcada pelas diferenças, é gerado o interesse por parte da arte em retratar um indivíduo que objetiva o desejo de manifestar seus pensamentos, independente de preceitos estabelecidos. Contudo, este mesmo indivíduo, ainda lida com resquícios históricos como Segunda Guerra Mundial; Guerra Fria; ditaduras e crises econômicas do mundo contemporâneo. Lida, ainda, com fundamentalismos religiosos e moralismo social. Diante deste quadro, há, também, a necessidade de se adequar as novas formas de comunicação, instauradas pela tecnologia.

Perante a tal contexto social, os realizadores do cinema contemporâneo constroem narrativas que se manifestam no imediato, como uma irrupção, em vez de o

fazer internamente a um desenvolvimento temporal, conforme destaca Viveiros (2010). Seu modo de percepção faz parte de um outro tipo de olhar, mais fisiológico, em que as imagens parecem surgir de forma inesperada e agredir o olho. Esta é uma característica do cinema contemporâneo que começa a dar as caras no início da década de 90. “Narra um estado de coisas à flor da pele e chama o espectador para mais perto” (Bezerra, 2010, p. 2).

Inserida também na perspectiva do cinema contemporâneo, destaca-se a *buena* onda argentina - como é reconhecida a nova geração cinematográfica do país -. As películas argentinas dos cineastas desta geração são consideradas pela crítica especializada fábulas do mal estar. Fazem parte deste nicho: “O Pântano” (*La ciénaga*, Lucrecia Martel, 2002), *El Bonaerense* (Pablo Trapero, 2002), “O Filho da Noiva” (*El hijo de la Novia*, Juan José Campanella, 2001) e “Nove Rainhas” (*Nueve Reinas*, Fabián Bielinsky, 2001); “Ninho Vazio” (*El nido vacío*, Daniel Burman). Tais filmes geraram repercussão no cenário internacional. “O Pântano” e “O Filho da Noiva”, por exemplo, receberam atenção em festivais como Cannes, Sundance e Berlim. Além disso, “O Filho da Noiva” foi indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2002. Juz (2008) explica que a nova proposta do cinema argentino, em somar dramas familiares à crise econômica instaurada no país entre as décadas de 80 e 90, gerou fascínio nos espectadores, principalmente os de países considerados desenvolvidos, ansiosos pelo retrato da situação instável e subdesenvolvida, existente no imaginário acerca de países pertencentes ao antigo terceiro mundo.

A discussão sobre ser um cinema de crise incomoda alguns de seus realizadores, como Lucrecia Martel e Daniel Burman, que não aceitam a maneira com que a crítica fomenta a crise econômica como pano de fundo para seus enredos. Veiga (2010) destaca que, em entrevista realizada em maio de 2000, publicada num livro sobre mulheres e o cinema argentino, nem Lucrecia Martel nem a entrevistadora Viviana Rangil em nenhum momento mencionam a crise social e política. Já Burman, ao ser questionado por um jornalista no Festival de Berlim, afirmou que a comparação reflete um preconceito eurocentrista de que diretores de países subdesenvolvidos devem exibir em suas películas o quanto são pertencentes do terceiro mundo.

Independente da inspiração, o novo cinema argentino tem demonstrado sua potencialidade realista e documental aos arredores do mundo. Há de se considerar que “em uma perspectiva distinta o pessimismo e a ideia de anulação do futuro são temas recorrentes, não só no cinema argentino contemporâneo, mas também no cinema

mundial e na tradição cinematográfica moderna” (Juz, 2008, p. 5).

## 1.2 Lucrecia Martel

Vestida com roupas de cores neutras; usando óculos de grau, aros pretos, e carregando consigo um sorriso discreto. Com esta descrição, a cineasta Lucrecia Martel poderia ser facilmente estereotipada como uma professora escolar de tom agradável e seguro. Porém, sua retórica não está presente nos preceitos de um sofista, mas em personagens, contextos e imagens reproduzidas através de seu cinema.

Nascida em 1966 e criada na província de Salta, na Argentina, Lucrecia teve uma criação modesta. Sua cidade natal está longe dos padrões de uma sofisticada Buenos Aires. Esta província faz fronteira com a Bolívia. Jubis (2009) destaca que durante sua fundação, descendentes de europeus imigrantes se relacionaram com indígenas daquela região, fazendo com que Salta ficasse marginalizada culturalmente.

Ainda na adolescência, Lucrecia ganhou de seu pai uma pesada filmadora. Empolgada, iniciou suas primeiras filmagens captando hábitos de sua numerosa família. Seja pelo tamanho da câmera ou por intuição, Lucrecia não tinha o hábito de movimentar sua filmadora: seu fascínio estava no som e na imagem captada por uma câmera fixas. “As questões mais sutis do cinema eu aprendi ali. O espaço e o som em *off*, a hierarquia narrativa dos personagens e a forma com que, por educação, se ocultam as emoções”<sup>1</sup>. Rebouças (2006) relata que ainda jovem, Lucrecia mudou-se para Buenos Aires e começou o curso de Comunicação Social na *Universidad* de Buenos Aires (UBA). Posteriormente, cursou animação na Escola de *Cine de Avellaneda*. De 1987 a 1993, produziu quatro curtas-metragens: *El 56*, *Piso 24*, *Besos Rojos* e *Rey Muerto*. Com este a autora ganhou destaque em festivais, o que a impulsionou a filmar “O Pântano”, seu primeiro longa-metragem que, por sua vez, foi recebido também em diversos festivais, como os de Berlim, Cannes e Sundance. A partir de então, Martel foi considerada expoente feminina do *nuevo* cinema argentino.

Lucrecia Martel é considerada hoje um dos principais nomes da cena cinematográfica daquele país; seus filmes colocam em cena a família argentina, tematizando questões indigestas, como a decadência, a hipocrisia, a assimetria nas relações de gênero, as diferenças de classe e a subalternidade observada no encontro/confronto de etnias distintas (Veiga, 2010, p. 1)

---

1 MASINI, Fernando. *A amazona de Salta*. São Paulo: Trópico, p. 1 Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2865,1.shl> Acessado em 04 de outubro de 2014.

Em seu segundo longa-metragem, Lucrecia reafirmou o que os críticos já haviam dito sobre sua obra. “A Menina Santa” entrou na Mostra Competitiva do Festival de Cannes em 2004, e consolidou a cineasta argentina como um dos principais nomes do cinema contemporâneo mundial, conforme destaca Silva (2005).

Enquanto se preparava para filmar “A Mulher Sem Cabeça”, Lucrecia Martel participou, em 2006, do júri oficial do Festival de Cannes. Em 2008, foi a vez de ter seu terceiro filme na Mostra Competitiva do Festival. Apesar da recepção morna, a cineasta ressaltou, que o primeiro impacto que o filme causa, muitas vezes não é o essencial e sim, a conversação que tem-se sobre ele depois, que pode mudar a perspectiva da primeira impressão.

Atualmente, Lucrecia está envolvida na divulgação de um documentário codirigido por ela, intitulado *El Aula Vacía*, sem definição de estréia no Brasil.

## 2 AS PELÍCULAS DE LUCRECIA MARTEL

### 2.1 O Pântano

O céu está nublado. Pessoas se embriagam à beira da piscina. Não temos acesso direto a elas, somente a seus corpos, esgotados pelo invisível calor. Bêbada, a dona da casa, Mecha, cai e quebra diversas taças próximas a piscina. Vê-se o sangue jorrar de seu colo e ela grita. As pessoas que estão ao seu redor não se demonstram se preocupar com a situação, estão imersas ao ócio. Suas filhas e sua jovem empregada correm para socorrê-la carregando toalhas, a fim de estancar o sangue. Enquanto isso, crianças (uma delas filho de Mecha) brincam em uma montanha próxima casa. Lá tem-se acesso a um pântano lodoso. Um dos garotos possui arma de fogo e deseja matar uma vaca atolada na lama. Um cão late, o garoto aponta a arma. A tensão mostrada nos minutos iniciais de *O Pântano* se torna uma constante durante toda projeção.

José, o filho mais velho do casal, é centro das atenções das mulheres da família; as relações sugerem uma ambiguidade incestuosa, notada principalmente com a irmã e com a mãe. Ele mora com uma amiga da tia, que o sustenta, e quem às vezes chama pelo nome da mãe. José vai a uma festa no subúrbio onde vive a empregada da casa, por quem se interessa. Ele apanha do namorado de Isabel, que quebra seu nariz e espalha seu sangue por mais algumas cenas. A moça deixa o emprego por estar grávida. A patroa, bêbada, a escorraça com argumentos preconceituosos (Veiga, 2010, p. 5)

Das filhas de Mecha, destaca-se Momi. No início da película, ela se apresenta como tímida. Suas palavras são tão baixas que é quase impossível entender seu significado. Após o acidente da mãe, ela ocupa lugar de destaque ao impor e resolver as questões familiares por meio de suas ordens.

Durante o filme, somos apresentados, ainda, à Tali, prima de Mecha. Ela, juntamente com seu marido e filhos, completam o prospecto familiar criado por Martel. Tali e Mecha combinam de comprar materiais para seus filhos na Bolívia, porém, o plano não é concretizado, pois o marido de Tali considera o objetivo da viagem tolo. Suas filhas brincam de carnaval. Seu caçula, o pequeno Luchi, teme pelas histórias contadas pelos primos envolvendo cães de caça. Tali demonstra possuir pena de Mecha, pois a considera uma bêbada ignóbil.

O cotidiano entre os personagens são entrecortados por incessantes toques de telefone, raramente atendidos; por reportagens de televisão que mostram relatos do descobrimento de uma santa num bairro pobre das redondezas; latidos de cães e a imagem de uma vaca que não consegue escapar do pântano. Isolados, os personagens parecem estáticos como a piscina suja em que se banham.

Diante da inércia, solitários personagens não concluem suas falas, transformam o caos em ordem e se isolam. Ao final, a santa mostrada na TV para produzir milagres, a vaca é morta na lama e a chegada da tempestade encerra o mórbido verão de “O Pântano”.

## **2.2 A Menina Santa**

Amália e Josefina, duas garotas de 16 anos que frequentam aulas de catecismo. Para elas, a fé e a devoção têm papéis primordiais em suas vidas. Suas ações, entretanto, não se assemelham a tamanha devoção. Amália mora em um hotel, no qual sua mãe, Helena, é a proprietária. Ao contrário de Amália, Josefina vive em um lar conservador com seus pais. Na ausência deles, costuma praticar somente sexo anal com seu primo, pois não tem coragem de perder sua virgindade.

Dr. Jano é um médico que se hospeda no hotel de Helena para participar de um congresso. Ele é amigo de infância do tio de Amália e se lembra de sua mãe, Helena, quando ela praticava saltos ornamentais na piscina na juventude. Os dois remetem a lembranças pueris do passado e velozmente sentem-se atraídos.

No intervalo das atividades costumeiras dos personagens centrais, um

músico apresenta-se dentro de uma vitrine de loja, em uma rua próxima ao hotel. Pessoas se aglomeram para assisti-lo. Jano se aproxima; ele para atrás de uma adolescente e encosta seu pênis nela. É Amalia, que permanece ali durante um curto espaço. Quando faz um rápido movimento, o médico foge, pensando não ter sido visto. Amalia passa a observá-lo voyeuristicamente.

Amália, ao perceber que sua mãe conhece Dr. Jano, se desvencilha de um encontro entre os três. Ela diz a Jose que Jano a molestou e que sua missão é de recuperá-lo, levando para junto dele, a salvação divina. Enquanto isso, durante um encontro no hotel, o médico revela a Helena que é um homem casado.

Novamente Amália vivencia a mesma situação na vitrine com Jano. Mas dessa vez, ela se coloca na frente de Jano; quando ele se encosta, ela o segura e o olha de frente. Jano foge imediatamente, porém, dessa vez, ela o procura no hotel. Ele a oferece dinheiro, antes de descobrir que é a filha de Helena. Porém quando a revelação sobre o parentesco entre elas é descoberta por ele, a tensão redobra. No último dia do congresso, chegam a esposa e os filhos do médico. Jano resolve contar a Helena sobre Amalia, mas ela o beija, dizendo que não podia esconder seus sentimentos. Jano não diz nada. Enquanto isso, Josefina – amiga de Amalia- é pega em flagrante pelos pais na cama com o primo, finge que chora e para desviar o foco e como forma de se vitimizar, conta a eles a história da amiga. Os pais de Josefina decidem ir até o hotel e contar a história de que Amalia foi molestada por Jano para Helena.

Dr. Jano está prestes a encerrar o congresso, encenando uma consulta médica, na qual Helena é sua paciente. Ele sabe o que vai acontecer. Amália, alheia à situação, está na piscina do hotel, Josefina vai ao seu encontro: elas juram amizade eterna. Após gerar um clímax de apreensão e expectativa, a película encontra seu desfecho. Em suma, as situações apresentadas em *Menina Santa* são sempre questionáveis e dúbias.

A piscina do hotel é um espaço de convivência, onde os personagens se encontram e se exibem uns aos outros. Na piscina, Amalia se apartar do mundo. Ao final da projeção, quando a água começa a escorrer (será um aviso de que a revelação está prestes a acontecer?), ela e Jose insistem em ignorar o fim eminente. Para o espectador, essa conclusão será sempre desconhecida. Com poucas locações, como “O Pântano”, e uma história contada em dias, a região de Salta vai se tornando um quadro em que Lucrecia Martel pinta seus dramas familiares.

### 2.3 A mulher sem cabeça

Longe das piscinas e dos dias nublados, Lucrecia Martel põe a sua protagonista Vêro à prova. Ela é a única personagem que demonstra incômodo diante da situação que a cerca, nas películas de Martel.

O filme tem seu início na fatídica e árida estrada que desencaminhará a vida da protagonista, com crianças brincando de correr pelo canal atrás de um cachorrinho. Vêro está dirigindo e ela provoca um acidente. Este quando acontece inicia-se o mistério. Vêro não consegue distinguir se atropelou um animal ou uma pessoa. Tudo indica ser um cão. A partir daí, a dúvida e o isolamento mostram-se fantasma na vida da personagem. Diante da tensão, ela decide fazer alguns exames clínicos, após o ocorrido.

Os reflexos do acontecido mechem com a rotina da protagonista: não consegue manter uma conversa inteira ou exercer sua profissão, parece às vezes não reconhecer ou confundir as pessoas, vive uma rotina cujo ritmo se sucede como *flashes* de memória e percepção. Para nos remeter a este estado, Martel busca reforçar seu domínio do quadro cinematográfico com uma preponderância que indica a claustrofobia sentida por Vêro. Diante de tais prospectos, o espectador tem a impressão de que, qualquer momento, algo pode acontecer.

O telefone toca. Vêro nunca atende. No clube, chora no banheiro e, inesperadamente, se abraça ao homem que conserta canos naquele local. Posteriormente, ela revela ao marido que matou alguém na estrada e eles vão até ao local indicado por Vêro e encontram um cachorro sem vida. “Quando vai ao hospital buscar o raio-x de sua cabeça, dizem a ela que não há qualquer registro de sua entrada naquele dia. Vai ao hotel e também não há registro de que esteve lá na noite do acidente. O filme termina numa grande festa de família”. (Veiga, 2010, p.7)

### 3 OS ASPECTOS EM COMUM NA OBRA DE LUCRECIA MARTEL

A filmografia de Lucrecia exerce fortemente o ponto de vista autoral. Esta constatação pode levar a crer que, em um primeiro momento, que suas narrativas não sejam baseadas às noções clássicas da estrutura cinematográfica. Porém, conforme destacam Bezerra (2006) e Nogueira (2010), mesmo películas ditas inovadoras, podem ter seus enredos colocados à prova, pois sua narratividade pode estar latente a uma fórmula já conhecida.

Tratando-se da filmografia da cineasta estudada neste trabalho, constata-se que a narrativa de Lucrecia segue a estrutura “partido do fato que a natureza cronológica da estória implica que um evento 1º comece (=antes), 2º se desenvolva (= durante) e termine (= depois)” (Adam, 1995 apud Vieira, 2001, p. 600). Segundo Nogueira (2010), embora o nome de cada um desses atos possa variar a organização da história geralmente obedece a seguinte metodologia: o primeiro ato constitui a exposição, muitas vezes também designada por introdução ou preparação da ação; no segundo dá-se o desenvolvimento da ação – também designado por conflito ou complicação; por fim, o terceiro ato que consiste na resolução, desfecho ou desenlace, momento em que a história encontra o seu desfecho.

Mesmo a narrativa apresentando uma aparente estabilidade, em “O Pântano”, nota-se uma apresentação prévia de alguns personagens nos minutos iniciais da projeção. Posteriormente, o acontecimento da ação - Mecha se cortando e sendo levada ao hospital -. A partir deste momento, o desenrolar da história é mostrado: Luchi demonstra seu medo pelos cães após uma história contada pelos primos; Jose permanece na casa da família; Isabel começa a namorar; Mecha tenta convencer Tacha de viajar com ela para Colômbia, a fim de comprarem materiais escolares para seus filhos e Momi não deseja que Isabel vá embora. Enquanto isso, imagens na TV mostram os milagres de uma Santa local e uma vaca que tenta, em vão, sair de um pântano lodoso.

No desfecho, tem-se: Luchi em um final trágico, devido seu medo de cães. O retorno de Jose para a casa de sua parceira em Buenos Aires; A viagem não realizada por Tacha para Colômbia, pois seu marido compra os materiais escolares em comércio local; Isabel saindo da casa de Mecha com o seu namorado; Momi chorando diante da situação; A Santa mostrada pela TV não produzindo mais milagres e a vaca morta no pântano lodoso.

Já em “A Menina Santa”, o processo narrativo acontece de forma semelhante. Há apresentação inicial dos personagens centrais da trama: Amália, Dr. Jano, Helena e Josefina. Após Amália sentir que foi tocada por Jano, acontece o desenvolvimento da história com Amalia dizendo a Josefina que recebeu a missão de “recuperar” Dr. Jano. Helena e Dr. Jano se insinuando cada vez mais um ao outro.

Revelações acontecem, também, em seu desenrolar, aumentando o nível de tensão durante a projeção: Dr. Jano revela a Helena que é um homem casado. Ele tenta tocar Amália outra vez e sua família chega ao hotel.

Até que, para se livrar de um castigo, após ser pega transando com o primo, Josefina revela aos seus pais que Dr. Jano tentou abusar de sua amiga. Nesse momento, os pais de Josefina vão até o hotel para fazer a revelação a Helena. O filme se encerra, com Josefina e Amália jurando amizade eterna dentro da piscina.

Por fim, *A mulher sem cabeça*, completa a conclusão narrativa sugerida por Lucrecia. Desta vez, porém, a ação acontece no instante inicial da película: Vêro dirigindo pela estrada tem a sensação de que atropelou alguém. Após o acontecido, ela se mostra incomodada diante da clausura em que reside sua mente, convivendo com uma dúvida constante. Na terceira parte do filme, subitamente, a dúvida dá lugar ao esquecimento. Os registros de Vêro são apagados: não há vestígios de sua entrada no hospital, no hotel ou na estrada. Sua paz é resgatada. Uma Vêro de cabelos negros demonstra lucidez em uma festa de família ao final da projeção.

Lucrecia utiliza os preceitos narrativos não como normativos, mas sugestivos para a realização de seus filmes. “Devemos referir que, apesar de a estrutura dos três atos configurar uma espécie de padrão ou convenção da narrativa dominante, cabe ao roteirista sempre a decisão sobre a forma como organiza o seu enredo” (Nogueira, 2010, p. 53).

### **3.1 Elipses**

O cinema, conforme afirma Martin (2005), é a arte da elipse. Ele define que “a elipse faz necessariamente parte do fato artístico cinematográfico, tal como das outras artes, visto que onde há atividade artística há escolha” (Martin, 2005, p 41). Já a imagem, elemento primordial do cinema, é uma reconstituição do real. Porém, para que ela faça parte do ritmo narrativo dramático é necessário ocorrer à planificação da obra cinematográfica, em que a elipse é aspecto fundamental.

A elipse pode ser definida como a omissão de uma ação que o autor considerou irrelevante para o desenvolvimento da narrativa. Este efeito faz com que o espectador lide com o subentendido.

Não é novidade afirmar que as elipses já são inerentes à sétima arte. Martin (2005) revela, porém, que existem outras formas de utilizar elipses, fazendo com que seja criado um efeito dramático, com o objetivo de reproduzir valor simbólico à obra. Nos filmes de Lucrecia, são utilizados os dois tipos de elipses citados pelo autor: as elipses de estrutura e as de conteúdo.

#### **3.1.1 Elipse de Estrutura**

Martin (2005) destaca que esta elipse tem por finalidade, dissimular do espectador um momento decisivo da ação, a fim de suscitar um sentimento de expectativa angustiada, que se chama suspense. Lucrecia utiliza-se da elipse de estrutura nos desfechos de suas películas. Ao final da projeção de “O Pântano”, o espectador apenas imagina que Luchi foi vítima de uma tragédia. Pois a tragédia em si não é exibida, somente sugerida. Em “A Menina Santa”, o aguardado momento em que Dr. Jano será desmascarado não é mostrado. A última imagem que se tem acesso é de Amália e Josefina, em tranquilidade, jurando amizade eterna. Já em “A Mulher Sem Cabeça”, o público desconhece os motivos pelos quais os arquivos de Vêro apresentam-se como inexistentes. Não se sabe ao certo se foi um delírio da personagem ou um enigma que Lucrecia Martel quis gerar aos espectadores.

### **3.1.2 Elipse de Conteúdo**

As elipses de conteúdo sugerem acontecimentos penosos e delicados. “Caso interessante a assinalar é o de determinadas elipses devidas a tabus sociais particularmente poderosos e que não são, de resto assinalados por qualquer curiosidade indecorosa: os dos sentimentos incestuosos”. (Martin, 2005, p. 103). Como exemplo, tem-se, neste caso, a relação de Jose e sua irmã, em “O Pântano”. A irmã demonstra paixão por Jose e o deseja. Ele, porém se desvencilha dos sentimentos dela. Outro tema polêmico é levantado em “A Menina Santa”, em que um médico casado e respeitado tem prazer de se aproximar de uma garota menor de idade, diante de uma multidão, com a intenção de encostar seu pênis por de trás dela.

Já em “A Mulher Sem Cabeça”, Candita, sobrinha de Vêro demonstra atração pela tia e tenta declarar, em vão, seu sentimento por ela. A temática da homossexualidade se revela, ainda, como elipse de conteúdo. Tanto na personagem de Candita, como também na de Momi, que demonstra possuir fortes sentimentos pela empregada Isabel, porém, sem jamais revela explicitamente seu sentimento. Em um momento de “A Menina Santa”, Amália e Josefina se beijam na boca. Não há, explicitamente, uma relação além de amizade entre elas, porém o beijo se mostra natural, principalmente para Josefina.

Tal tipo de elipse deve ser usada com precisão, pois, não deve ser confundida como censura.

Quem pode mais, pode menos. A eclipse não deve castrar, mas desbastar. A sua vocação não é tanto suprimir os tempos fracos e os momentos vazios, mas antes sugerir o sólido e o pleno, deixando fora de campo (fora de jogo) o que o espírito do espectador consegue preencher sem dificuldade (Martin, 2005 p. 107).

A eclipse de conteúdo tem o poder de dar poesia ao cinema e de fazer com que o espectador sugira respostas para situações em que deva se confrontar com seus próprios preceitos morais.

### 3.2 Símbolos

Martin (2005) afirma que tudo o que é mostrado na tela tem um sentido e, geralmente, um segundo significado, que pode não aparecer senão depois dele se refletir. Nos filmes de Martel, há um símbolo especial que ultrapassa o mero fato de existir em cena: a água. Este elemento está presente nas mais diferentes variantes em seus filmes: em “O Pântano”, a presença é incessante. Os personagens perdem-se no ócio à beira da piscina. É à beira dela que a primeira ação do filme acontece. As cenas entre Jose e a irmã no chuveiro, destaca o clima incestuoso. A chuva contrasta a fuga de Isabel com seu namorado à lágrima que escapa do olhar perdido de Momi. Já para Amália, Dr. Jano e Helena, a piscina do hotel é um ponto de encontro entre eles, em “A Menina Santa”. Na piscina, Helena exhibe seu corpo para Jano e por meio dela, Amália lança olhares de desejo ao médico. O ambiente é uma forma das duas personagens se exibirem para Jano. Enquanto ele, somente as observa. Helena, ainda, alimenta a nostalgia da juventude, de quando era uma atleta que praticava saltos ornamentais.

Acostumada atravessar sempre por uma estrada árida em *Salta, Vêro* tem a água como aliada, no sentido de amenizar as confusões de sua mente. Banha-se após ter tido a impressão de ter atropelado alguém e aborda um encanador no clube para que ele molhe sua nuca. A piscina, também está rapidamente presente em “A Mulher sem Cabeça”. Quando *Vêro* acompanha sua irmã em clube, a um diálogo que demonstra maledicência por parte delas, ao falar da vida alheia.

Em entrevista ao jornal “Público”<sup>2</sup>, Lucrecia Martel justificou o uso das piscinas em seus filmes:

Não me tinha dado conta de que era um lugar tão fascinante, sobretudo

---

2 Câmara, Vasco. *Na cabeça de Lucrecia Martel*. Lisboa. Público, 2009. Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=227108>>. Acesso em: 20 de outubro 2014.

porque me enojam. Gosto de nadar no rio, no mar. Mas a água parada faz-me impressão. Mas há outra coisa que me aterroriza: na cidade onde vivo, Salta, o acesso à água não é fácil. Uma piscina é um enorme privilégio. E parecem que há um enorme egoísmo numa piscina. Elas devem existir quando são públicas, mas quando são privadas representam um egoísmo, porque esse pequeno paraíso deve ser para todos, tal como a saúde, a educação. [...] enquanto as pessoas com poder de compra constroem o seu paraíso artificial, descuidam-se os rios, os mares, os lagos, o acesso público à água deixa de ser importante. Em volta de uma piscina há muitas coisas a dizer sobre o estado do mundo.

De acordo com Martin (2005), na gênese desta significação, em segundo lugar, o símbolo desempenha um papel importante: consiste em recorrer a uma imagem capaz de sugerir ao espectador mais que qualquer coisa do que a simples percepção do conteúdo aparente poderia lhe dar. As locações utilizadas no cinema de Lucrecia se passam na região de Salta. Todas as piscinas exibidas nas películas pertencem a lugares privados, portanto, conclui-se: os momentos vividos pelos personagens possuem uma carga de empáfia. A beira dela, situações envolvendo insinuações acerca de desejo e maledicência ocorrem.

Esta maneira com que Lucrecia utiliza do símbolo é chamada de:

Conteúdo latente ou implícito da imagem: trata-se da forma mais pura e interessante de símbolo. Consiste, nesta fase, de uma imagem que tem a sua função própria a desempenhar na ação e que pode parecer não conter qualquer implicação não evidente, mas cujo conteúdo toma mais ou menos claramente, para lá do seu significado imediato, um sentido mais geral. (Martin, 2005, p. 130)

Martin (2005) finaliza, dizendo que, a utilização do símbolo é, portanto, a capacidade de sugerir ao espectador mais qualquer coisa do que a simples percepção do conteúdo aparente lhe poderia dar.

### **3.3 O som**

No cinema atual, a ação mostrada através da imagem é combinada a um elemento sonoro. Tal ação não significa, porém, a utilização necessária de uma trilha sonora. O destaque sonoro pode estar contido no barulho da chuva, no motor de um carro e na ausência de um diálogo que dá voz a respiração ofegante de seus personagens.

Jubis (2009) salienta que o cinema de Lucrecia Martel pouco utiliza de trilha sonora, porém faz da utilização do som como grande aliado. A cineasta o põe em posição de igualdade com as imagens. Ela cria estímulos auditivos, impulsionando o

ritmo narrativo e dando significado à personalidade de sua obra: o ranger da porta, o telefone que toca incessantemente, o barulho da água, o som de uma voz.

Lucrecia utiliza do som em seus filmes através do silêncio, precedido da utilização de elipses possíveis, acompanhado de ruídos naturais, entre imagem e som.

### 3.4 O ponto de vista biográfico

O mundo em que reside os personagens de Martel foi onde a cineasta foi criada: na província de Salta. Esta não é uma mera coincidência na filmografia da autora, muito menos uma despreziosa simpatia que alimenta por suas raízes: a carga familiar mostrada nos filmes “O Pântano”, “Menina Santa” e “A Mulher Sem Cabeça”, são fontes de inspiração simbólica para as narrativas de suas películas.

Lucrecia Martel pode ser considerada “a cineasta que tece seus filmes, como quem tece uma renda”<sup>3</sup>. Tal definição é dada pela forma com que Lucrecia conduz as ferramentas da linguagem cinematográfica em seus filmes por meio de seu ponto de vista biográfico. Em entrevista ao Programa Zoom exibido pelo canal TV Cultura, Lucrecia revelou que, antes de exibir o seu primeiro longa em festivais teve a ideia de mostrar, primeiramente, aos seus irmãos. Eles gostaram e disseram que soava como um ambiente familiar. Para ela, a família se apresenta como um cenário frágil e interessante: “uma família é um conjunto de corpos que compartilham muitas horas nos mesmos espaços e, por razões sociais, têm vetado o desejo entre si”

Ao mesmo tempo em que trabalha dramas familiares, Lucrecia se distancia emocionalmente de seus filmes. Na mesma entrevista, dada ao Programa Zoom, ela contou que durante as filmagens do “O Pântano”, uma produtora a alertou sobre a falta de emoções nas cenas. Mas Lucrecia a disse que só saberia trabalhar se fosse daquela maneira. Entretanto, não foi notado por esta produtora que um dos maiores talentos de Lucrecia não é o de manipular a emoção, e sim, “de manipular com precisão o quadro cinematográfico, com suas entradas e saídas de cena, seus cantos e espaço exterior”<sup>4</sup>. Porém, assim como todos os elementos de sua narrativa, Lucrecia não vê estes elementos como inovadores, pelo contrário, para ela, possuem estruturas bastante clássicas e acredita ser impossível a realização de um filme com elementos

3 São Paulo: TV Cultura, 2008. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=zzf\\_wTW1bGY](http://www.youtube.com/watch?v=zzf_wTW1bGY) Acesso em 20 de outubro 2014.

4 Valente, Eduardo. Dia 9: *Maravilamentos ou não*. Acesso em: 9 de outubro de 2014.

desconhecidos a sua biografia. Lucrecia prefere se atentar aos questionamentos da realidade, que colocam a fragilidade das relações em seus sentidos mais profundos: temas como sexo e religião são recorrentes em suas obras.

A cineasta acredita que as técnicas cinematográficas de um filme podem ser aprendidas em um período de quatro meses. Já a construção de um ponto de vista é construída ao longo da carreira de um cineasta juntamente às experiências que são acumuladas ao longo de sua vida.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

São inevitáveis as semelhanças que possuem os três longas-metragens da cineasta Lucrecia Martel. Apesar dos personagens de cada trama possuírem trajetória singular, eles se assemelham na forma de enxergarem o mundo: impotentes. Esta característica, pertencente ao ponto de vista da autora, segue a linha realista do cinema contemporâneo, conforme estudado na primeira parte deste trabalho. Onde a arte está interessada em falar sobre o sujeito comum, que lida com seus conflitos individuais e familiares e, ao mesmo tempo, com vestígios históricos recentes, crises econômicas, tabus sociais, religiosos e avanços tecnológicos.

Sem inovar na utilização de recursos cinematográficos (outra característica recorrente do cinema atual), a diretora se apóia em sua capacidade autoral, de construir as ações de seus personagens de maneira aparentemente despreziosa, mas dotada de virtuosismo simbólico. Nesta simbologia, temas como incesto, pedofilia, religião e sexualidade são tratados de maneira subjetiva

Sendo uma diretora pertencente ao novo cinema argentino, a impossibilidade do cinema sugerido por Lucrecia, faz com que intelectuais e cinéfilos discutam de que forma a crise atual afetou o ponto de vista da autora e de outros realizadores argentinos. De fato, esta é uma discussão que rende muitos argumentos e diferentes pontos de vista. Contudo, independente da forma com que Lucrecia encare o passado recente da Argentina, sua capacidade de abordar temas universais é inegável.

Construtora de narrativas baseadas nas entrelinhas, Lucrecia dilui temáticas delicadas, por meio de um minucioso trabalho com elementos da linguagem cinematográfica. Por esta razão, sua obra tem se tornado referência tanto para o cinema de seu país quanto para o cinema mundial contemporâneo.

## THE COMMON ELEMENTS OF THE FILMOGRAPHY OF LUCRECIA MARTEL

**ABSTRACT** This work aims to analyze the common elements used by argentine filmmaker Lucrecia Martel, in his three films: “La Cienága”, “The Holy Girl”, “The Headless Woman”. In the survey will be analyzed the way the world cinema and argentine cinema are used of film language nowadays. In project will be presented a short biography of Lucrecia Martel and a summary of each film. Finally, will be studied and analyzed the common elements of the filmography of the author.

**Keywords:** Lucrecia Martel. Argentine Filmography. Contemporary Films.

### REFERÊNCIAS

Adam, J. M. (2001). **Le texte narratif**. In: Vieira, André Guirland. Do conceito de estrutura narrativa à sua crítica. Porto Alegre. Psicologia: Reflexão e Crítica, p 599-608

Bezerra, Julio (2010). O corpo como cogito: um cinema contemporâneo à luz de Merleau-Ponty. *E-compós*, Brasília, v. 13, n.1, p. 1-12, jan./abr.

Câmara, Vasco (2009). *Na cabeça de Lucrecia Martel*. Lisboa. Público. Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=227108>>. Acesso em: 20 outubro 2014.

Jubis, Oscar (2009). **The Salta Trilogy of Lucrecia Martel**. 109 f. Tese (Doutorado em Ciências das Artes) – Universidade de Miami, Miami, 2009. Disponível em: <<http://scholarlyrepository.miami.edu/cgi/viewcontent.cgi>>. Acessado em: 22 setembro 2014.

Juz, Breno de Souza (2008). A noção de representação da crise no nuevo cine argentino (1999-2004). **Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC**. Vitória, 2008. p. 1-13. Disponível em: <[http://anphlac.org/periodicos/anais/encontro8/breno\\_juz.pdf](http://anphlac.org/periodicos/anais/encontro8/breno_juz.pdf)>. Acesso em: 13 março 2014.

Lopes, Denilson (2006). Cinema e Gênero. In: Mascarello, Fernando (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus.

Martel, Lucrécia (2008). TV Cultura, São Paulo. Entrevista concedida a Daniela Baranzini Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=zzf\\_wTW1bGY](http://www.youtube.com/watch?v=zzf_wTW1bGY) Acesso em 20 outubro 2014.

Martin, Marcel (2005). **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro.

Masini, Fernando (2011). **A amazona de Salta**. São Paulo: Trópico, p. 1. Disponível em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2865,1.shl> Acesso em 04/10/11.

Rebouças, Julia (2006). **A tensão realista de Lucrecia Martel**. Eptic, Sergipe, v. 2, p. 134-138, dec.2006. Disponível em: <[http://www.eptic.com.br/arquivos/Dossieespecial/dinamicasculturais/CulturaePensamento\\_v\\_02%20-%20JuliaReboucas.pdf](http://www.eptic.com.br/arquivos/Dossieespecial/dinamicasculturais/CulturaePensamento_v_02%20-%20JuliaReboucas.pdf)>. Acesso em: 23 setembro 2014.

Silva Jr, Gilberto (2014). **Menina santa, de Lucrecia Martel**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/78/melhores2005.htm>>. Acesso em: 6 outubro 2014.

Veiga, Ana Maria (2010). O deslocamento do gênero no cinema argentino (dos setenta para os dois mil). **Fazendo gênero 9: diásporas, diversidade, deslocamentos**. Florianópolis, ago. Disponível em:<[http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais1278296717\\_ARQUIVO\\_Odeslocamentodogenerocinemaargentino.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais1278296717_ARQUIVO_Odeslocamentodogenerocinemaargentino.pdf)>. Acesso 20 setembro 2014.

Viveiros, Paulo (2007). Espaços densos: configuração do digital. In: Penafria, Manuela e Martins, Índia Mara (Org.). **Estéticas do digital: cinema e tecnologia**. Portugal, p. 33-48.

Valente, Eduardo (2014). Dia 9: **Maravilamentos ou não**. Disponível em<<http://www.revistacinetica.com.br/cannes08maravilha.htm>>. Acesso em: 9 de outubro de 2014.