

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

Mariana Dias Miranda

A POÉTICA DO PÂNTANO:
permanências do cinema de poesia em Lucrecia Martel.

**Juiz de Fora
Maio de 2017**

Mariana Dias Miranda

A POÉTICA DO PÂNTANO:

permanências do cinema de poesia em Lucrecia Martel.

Monografia apresentada ao curso de jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador(a): Profa. Dra. Erika Savernini

Juiz de Fora
Maio de 2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Miranda, Mariana Dias.

A poética do pântano : permanências do cinema de poesia em Lucrecia Martel / Mariana Dias Miranda. -- 2017.

84 f. : il.

Orientadora: Erika Savemini

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2017.

1. Cinema argentino contemporâneo. 2. Pasolini. 3. Cinema de poesia. 4. Lucrecia Martel. I. Savemini, Erika, orient. II. Título.

Mariana Dias Miranda

A poética do pântano:
permanências do cinema de poesia em Lucrecia Martel.

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador(a): Profa. Dra. Erika Savernini

Aprovado (a) pela banca composta pelos seguintes membros:

Profa.Dra. Erika Savernini (FACOM/UFJF) - orientadora

Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga (FACOM/UFJF) - convidado(a)

Profa. Dra. Thalita Cruz Bastos (IACS/UFF) – convidado(a)

Conceito obtido: aprovado (a).

Juiz de Fora, 26 de Maio de 2017 .

AGRADECIMENTOS

À Mariana Gazolla, por ter cuidado de mim durante esses últimos quatro anos e por sempre me inspirar a ser uma pessoa melhor. Obrigada por nunca me deixar desistir.

À minha mãe, que mesmo não tendo paciência para ver filme, torce por mim.

À profa. Erika, orientadora desde minhas primeiras semanas de FACOM. Por ter sido tão paciente comigo durante esses anos. Pelos puxões de orelha, pelos livros emprestados (devolvidos intactos, vale a pena frisar) e por ter me feito herdar a paixão por Pasolini. Obrigada por ter me ensinado a ver o mar que é o cinema.

Ao Jonathan, pelas longas conversas sobre Lucrecia, pelas risadas e pela dança na chuva que jamais aconteceu.

Ao Pedrow, pelo companheirismo durante toda a faculdade, pelas ciladas e por me fazer rir em qualquer momento.

Ao PET e ao Chico, pelo carinho, sinceridade e por acreditar no meu potencial quando nem eu mesma

acreditei.

Ao prof. Nilson Alvarenga, pelas discussões sobre Deleuze e pelas outras perspectivas que vieram junto com elas.

À profa. Letícia Perani, pelos conselhos e conversas sobre a vida acadêmica.

À profa. Thalita Bastos, que me ajudou tanto nos últimos meses. Pelo afeto com que me acolheu mesmo sem me conhecer. Obrigada pelo café e por ter topado fazer parte da banca.

Por último, mas não menos importante, ao resto da rede petiana do amor, tanto os que passaram quanto os que ficam. Vocês me ensinaram muito e me fizeram crescer, tanto academicamente quanto pessoalmente. Jamais vou esquecer essa salinha tão aconchegante.

Na realidade, o cinema fazemo-lo vivendo, quer
dizer existindo praticamente, quer dizer agindo.
(PASOLINI, 1981, 167.)

RESUMO

A partir do conceito de cinema de poesia proposto pelo cineasta-teórico Pier Paolo Pasolini no contexto do cinema moderno europeu, buscou-se aproximar características estilísticas desse período com o desenvolvimento do cinema argentino. Ao identificar a presença de elementos comuns entre essas cinematografias, compreendeu-se a permanência dos aspectos relacionados ao poético no filme “O pântano” (La ciénaga, 2001, Argentina), da cineasta Lucrecia Martel. Tomando como base a “subjetiva indireta livre” proposta por Pasolini como a personagem central que interfere na estrutura formal fílmica a partir de seus estados problemáticos, entendeu-se o filme de Martel em um movimento de adensamento do que foi teorizado pelo autor. Os modos estilísticos pensados por Pasolini se complexificam no cenário contemporâneo, fazendo parte de uma renovação da língua de poesia no cinema. Ao utilizar três personagens problemáticas que têm seus estados explorados pela organização estilística do filme, Martel explora de maneira formalista a linguagem cinematográfica, criando zonas de abertura que propõem outro relacionamento com o espectador, previsto como colaborador ativo na construção do filme.

Palavras-chave: Cinema argentino contemporâneo. Pasolini. Cinema de poesia. Lucrecia Martel.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Corpos fragmentários e plano fechado	64
Figura 2 – Primeiro plano da casa de Tali	65
Figura 3 – Plano da casa de José e Mercedes.....	65
Figura 4 – Luz com defeito e ambiente escuro	68
Figura 5 – Luchi e Tali no hospital escuro	69
Figura 6 – Mecha a frente do plano e Gregório ao fundo	70
Figura 7 – Plano aproxima Momi e Isabel (ao fundo)	71
Figura 8 – Momi e Isabel no centro do quadro.....	71
Figura 9 – Luchi morto na brincadeira e Luchi após a queda da escada	72
Figura 10 – <i>Close</i> em Momi que retira os cacos de vidro da pele de Mecha	73
Figura 11– <i>Close</i> em Luchi olhando o muro.....	73
Figura 12 – Momi e a mulher que segura um bebê no centro do quadro	78

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 O POÉTICO NO CINEMA	15
2.1 CINEMA MODERNO: ASPECTOS HISTÓRICOS	16
2.2 POÉTICA, PERSONAGEM E AFETO: CONCEPÇÕES ESTILÍSTICAS	21
3 ARGENTINA: DA TRANSPARÊNCIA À OPACIDADE	35
4 SOM COMO REPRODUTOR DE SUBJETIVIDADES	47
5 A CONSTRUÇÃO CINEMATOGRAFICA SEGUNDO MARTEL	57
5.1 POÉTICA DO PÂNTANO	60
5.2 OS FILMES SUBTERRÂNEOS DENTRO DO PÂNTANO	76
6 CONCLUSÃO	81
REFERÊNCIAS	83

1 INTRODUÇÃO

O cinema latino-americano foi reconhecido por muitos anos pelo seu viés político-militante dos anos 1960, período no qual surge uma série de manifestos que visam pensar a exploração formal cinematográfica. Com isso, vários diretores procuram destacar o papel da linguagem do cinema, momento que dialoga também com um contexto de contestação do modelo hollywoodiano na Europa.

Essa visão que dá ênfase ao formal e, portanto, faz parte de uma concepção de modernismo nas artes (AUMONT, 2008) em geral, procura também pensar uma outra relação com o espectador. De acordo com Aumont (2008) essa mudança foi responsável por gerar uma confusão na crítica, até então acostumada a um modo de leitura temático e alegorizante do cinema, que agora se modifica em função de valorizar uma fragmentação e ambiguidade, uma exploração voltada para a opacidade.

A forma passa a se mostrar e, segundo Xavier (1993, p.106), diferente do que ocorre com o clássico, a câmera “chama atenção sobre si”, fazendo com que o processo narrativo se complexifique. Nesse sentido, o aparato cinematográfico se torna também uma chave de leitura para o filme, propondo ao espectador que fique atento aos modos de articulação formais.

Pasolini (1981) identifica nesse período destacado por Aumont (2008) e Xavier (1993), o que chamou de “tendência de configuração para o poético”, na qual propõe que essa exploração formal intensa se dá em função da personagem que expressa sua subjetividade através do estilo de maneira indireta, caracterizando o que Pasolini chama de “subjetiva indireta livre”. Com isso, os filmes que se aproximam dessa característica suscitam um diálogo entre subjetividades, já que o espectador é convidado pela forma a interpretar a subjetividade da personagem problemática, central a esse tipo de filme.

A possibilidade de entender o desenvolvimento do cinema latino em proximidade com o europeu se dá através de relações de trocas que vão para além somente do cinema. Paranaguá (2003) propõe que na historiografia da cultura latino-americana há uma “circulação tripolar”, que se dá através da ligação entre Estados Unidos, Europa e América Latina. Segundo ele, essas trocas estão presentes em diversos períodos da história do cinema. Através disso, pode-se perceber uma aproximação entre estilísticas do cinema moderno europeu para o latino-americano.

Nesse sentido, propõe-se a aproximação entre o contexto no qual Pasolini identifica essa tendência de configuração com a América Latina para, em seguida, entender as permanências do poético no cinema argentino contemporâneo.

Desde os anos 2000, há o surgimento de uma geração de cineastas independentes na Argentina, que ficou reconhecida como *Nuevo Cine Argentino*. Como assevera Aguilar (2008), esses cineastas, apesar de possuírem estilos diferentes uns dos outros, podem ser caracterizados pelo uso do som, da quebra com a causalidade clássica e principalmente pelos seus personagens ambíguos.

Inserida nessa geração, a cineasta Lucrecia Martel é reconhecida pelo caráter fragmentário de sua filmografia. De acordo com Barrenha (2011, p.78), Martel “inaugura uma outra força estética dentro do NCA, a qual caracteriza-se também por inúmeras peculiaridades temáticas e formais que fazem com que seja difícil enquadrá-la em gêneros, tipologias ou redes de afinidades.”

Nesse sentido, o primeiro filme da cineasta, “O pântano” (*La ciénaga*, 2001, Argentina), torna-se um objeto de estudo interessante pois suas características formais como; a grande quantidade de personagens, fragmentação na construção dos quadros e da estrutura narrativa em si, fornecem problemáticas para o que foi teorizado por Pasolini no contexto dos anos 1960.

A partir dessas considerações, o presente trabalho se desenvolve de maneira a contextualizar e a definir, no capítulo 2, o que aqui delimitamos como cinema moderno e suas concepções históricas e estilísticas para entender o conceito de cinema de poesia proposto por Pasolini.

No capítulo 3 observa-se um movimento parecido na América Latina ao caracterizar o desenvolvimento histórico do cinema argentino até a contemporaneidade, em que, através da geração denominada *Nuevo Cine Argentino* realiza explorações formais.

Ao entender que o som possui relevância na filmografia da cineasta Lucrecia Martel, se realiza, no capítulo 4, um movimento de atualização do pensamento do cineasta Vsevolod Pudovkin (1985) em relação ao assíncronismo sonoro como local privilegiado para a exploração de subjetividades. Com isso recupera-se a obra do autor em um diálogo com pesquisas recentes, que se focam na percepção humana como fundamento da sonoridade no cinema.

Por fim, no capítulo 5, através da análise dos modos de endereçamento do filme “O pântano”, procurou-se identificar as permanências do conceito de cinema de poesia no cinema contemporâneo.

Com isso, percebe-se a partir do diálogo entre os autores utilizados neste trabalho, a aproximação em termos de estilo entre o que ficou demarcado como cinema moderno na Europa e o desenvolvimento da linguagem cinematográfica na América Latina. Nesse sentido,

foi possível trazer as reflexões de Pasolini do contexto Europeu de meados dos anos 1960 para a Argentina contemporânea, entendendo a articulação formal do filme “O pântano” como diálogos poéticos.

2 O POÉTICO NO CINEMA

A função poética no cinema é pensada recorrentemente em diversos ensaios do cineasta Pier Paolo Pasolini, coligidos no livro “Empirismo Hereje”. Especificamente no texto “O cinema de poesia”, o autor apresenta, a partir de uma perspectiva de diálogo tensionado com a narrativa clássica, as formas de subjetividade no cinema que não se baseiam somente na câmera subjetiva.

Segundo Ismail Xavier (1993, p.102), Pasolini tinha como preocupação principal em seu texto a descrição formal-estilística que fosse capaz de “distinguir o moderno do clássico.” Nesse sentido, Pasolini não está preocupado, assim como os autores da teoria clássica do cinema, em encontrar um específico fílmico, que o diferenciaria das outras artes e meios, mas sim em explorar as potencialidades que considera que a narrativa clássica ainda não teria abarcado.

É importante destacá-lo nesse sentido, pois a essência de seu pensamento em relação ao cinema está nas formas do narrar, em suas características enquanto arte e não em destacar o cinema enquanto específico ou demonizar a narrativa clássica. Em diversos momentos de sua vida pessoal e enquanto polemizador, Pasolini acabava desviando-se das tendências e dos lados dos debates, procurava tensionar e complexificar, sempre buscando outras vias.

De acordo com Xavier (1993), isso também acontece em relação as teorizações do cineasta, que busca um terceiro caminho para entender o cinema moderno, ficando em caráter de oposição com as correntes de pensamento daquele momento:

Este [caminho], de um lado, se mostrou distinto da problematização realista de um Bazin: a vocação do cinema para a intuição de essências do real e a conseqüente superioridade do estilo moderno (primado do plano-sequência, da ambigüidade, das fatias de vida respeitadas em sua duração), sobre o clássico (primado da montagem, do controle - veja isto, depois aquilo -, da segmentação, dos discurso fechado que impõe sentidos). De outro lado, se mostrou distinto da opção pela vanguarda no estilo *underground* feita por Noël Burch, onde a atenção se volta para a chamada "dialética das formas", para o cinema como arte plástica dotada de uma temporalidade apta a se organizar com um rigor semelhante ao da música [...] (XAVIER, 1993, p.103)

Pasolini identifica o que chamou de “tendência de configuração” para o poético no cinema dos anos 1960, momento em que analisa as explorações formais de cineastas como Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci e Jean-Luc Godard. O próprio autor acrescenta como possibilidade a análise de filmes de outros diretores como: Glauber Rocha, Ingmar Bergman e Milos Forman. Através disso, Pasolini busca identificar em filmes com estilísticas

muito diferentes umas das outras, uma tendência geral que consiga abarcá-las e, com isso, abre caminhos para que se explore essa configuração em outros contextos e cinematografias.

2.1 CINEMA MODERNO: ASPECTOS HISTÓRICOS

A partir da perspectiva de entender as permanências da proposta de Pasolini no cinema contemporâneo argentino, também se faz necessário explorar as perspectivas históricas e estéticas do lugar de fala do autor para, em seguida, apontar as semelhanças entre as características desse período dos anos 1960 e 1970 na Europa e América Latina.

No campo do cinema, a modernidade enquanto estética assume atualmente, segundo Jacques Aumont (2008), um sentido desgastado e, por isso, muitas vezes essa palavra é evitada. Segundo o autor, o cinema apresenta problemáticas para as questões relacionadas a periodização comumente utilizada na história da arte, já que primeiro surge como uma curiosidade, atração de feira, para só depois ser reivindicado como expressão artística.

Na literatura sobre cinema, a palavra moderno ou modernidade assume diferentes acepções. É possível tratá-la enquanto projeto estético que mimetiza e se baseia em uma forte modificação da experiência cotidiana e subjetividade com o impacto da industrialização e desenvolvimento do capitalismo; mas também, enquanto período histórico, não muito bem datado, em que se desenvolvem determinados projetos e cinematografias. Segundo Aumont (2008, p.27), os historiadores hesitam sobre definir um status “desse momento da estética e da ideologia do cinema”.

Não é o objetivo deste trabalho explorar o aspecto da modernidade no cinema enquanto contexto sócio-histórico, mas considera-se importante assinalar que algumas dessas características foram influenciadoras das vanguardas cinematográficas, que, de acordo com Ben Singer (2001), ficaram atraídas pelo caráter de intensidade do cinema, muito relacionado a esse contexto.

Ao falar do desenvolvimento do sensacionalismo, Ben Singer (2001) destaca que o início do cinema se dá em um momento que há uma tendência ao fruir de sensações intensas, do hiperestímulo que se transpunha para o entretenimento popular, como os filmes. Essa modernidade da velocidade, segundo Jacques Aumont (2008) é o que atraiu, por exemplo, os futuristas.

O cinema era, no final do século XIX, momento de seu surgimento, uma forma de expressão que, segundo Savernini (2004) era vista como híbrida entre arte, indústria e ciência, ou seja, ainda sem uma definição e aberta para a experimentação, tendo assim a sua

objetividade imagética como fonte de fascinação para esses grupos. Ainda segundo a autora, esses movimentos se utilizaram do cinema para questionar valores estéticos tradicionais.

Essas vanguardas tiveram um impacto cultural na Europa, principalmente nos anos 1910 e 1920, sendo algumas mais próximas do cinema, como o surrealismo, o futurismo e o dadaísmo. Savernini (2004) comenta como essas formas, que tinham concepções diferenciadas, propunham novas estéticas:

O cinema foi concebido nesses dois movimentos [surrealismo e formalismo russo] como uma forma autônoma de arte, com um papel transcendente à pura contraposição aos valores estéticos ou culturais tradicionais. Em ambos os casos, buscou-se apreender e explorar a especificidade cinematográfica, os seus limites e possibilidades. (SAVERNINI, 2004, p.65)

Esse espírito de experimentação retorna, de certa forma, cerca de vinte anos depois, já que, segundo Bordwell (1997) os movimentos de vanguarda tem uma certa interrupção durante o período da Segunda Guerra Mundial devido as necessidades de propaganda demandadas por essa época. Além disso, o desprezo por parte de Stalin e Hitler às formas de arte entendidas como modernistas serviram de impulso para que os movimentos de vanguarda se reafirmassem no pós-guerra. Segundo o autor, essa hostilidade parece “confirmar o modernismo como a arte própria a ser contemporânea do Mundo Livre.” (BORDWELL, 1997, p.84, tradução nossa)¹.

Outros fatores também contribuíram para o desenvolvimento das vanguardas culturais, como o apoio por parte de governos e de fundações, que fará com que esses movimentos ganhem centralidade cultural. Nos anos 1950 e 1960, fala-se em jornais e revistas sobre expressionismo abstrato, teatro do absurdo e a nova novela. Bordwell comenta que nesse momento há um revivamento da estética proposta pela efervescência das vanguardas dos anos 1910 e 1920. Segundo ele: “Os cubistas, os surrealistas, Pound, Eliot, Kafka, Stravinski, Schoenberg, Berg, e outras figuras dos anos 1910 e 1920 se tornaram heróis para a nova geração.” (BORDWELL, 1997, p.85, tradução nossa)²

A estética do radicalismo que, nesse contexto, foi influenciadora do cinema, pode ser representada pelas ideias de Berthold Brecht, que contrapõe o teatro aristotélico, o que chamou de teatro épico. Essa concepção política do teatro prevê uma opacidade, ou seja, o espectador distanciado da peça, gerando o “efeito de estranhamento” (conhecido como

¹ “confirm modernism as the proper contemporary art for the Free World.” (p.84)

² “The cubists, the Surrealists, Pound, Eliot, Kafka, Stravinski, Schoenberg, Berg, and other figures from the 1910s and 1920s became heroes for a new generation.” (p.85)

Verfremdungseffect), que, para o autor, promove um pensamento crítico em relação à sociedade. (BORDWELL, 1997).

Bordwell (1997) também aponta a relação de Brecht com o formalismo russo, mesmo com cineastas que, de acordo com Savernini (2004), apresentavam correntes de pensamento diferentes, mas tinham em comum a preocupação do artista como possuidor de uma função social. Unidos a esse pensamento, os formalistas russos propunham uma série de técnicas que visavam a demonstração da forma do filme, daí a aproximação de Bordwell (1997, p.86, tradução nossa) com Brecht: “De acordo com uma concepção influente de modernismo, a obra de arte era obrigada a reconhecer os materiais e estruturas de seu próprio meio, para 'desnudar o dispositivo', de acordo com a frase dos formalistas russos.”³

Nesse sentido, tem-se a concepção política da ideia de opacidade, oposta ao que o projeto brechtiano acreditava como ilusão. O cinema hollywoodiano era visto por críticos políticos como embrutecedor e alienador, tanto que Guy Hennebelle (1978) o caracterizou como “ópio hollywoodiano” ao elaborar uma crítica de extrema esquerda, como se autodenomina no prefácio de seu livro *Os cinemas nacionais contra hollywood*.

O autor define o cinema hollywoodiano como: “um conjunto de vários milhares de filmes baseados em códigos formais, geradores de uma certa alienação multiforme e quase sempre sutil, que constitui o principal aparelho da superestrutura ideológica construída pela classe dominante americana.” (HENNEBELLE, 1978, p.38).

O cinema era, desde seu início, de acordo com Jacques Aumont, atacado sob o pretexto de propagador da tolice. O autor amplia a discussão trazendo as condições da modernidade enquanto experiência, propondo que essas vanguardas cinematográficas sejam elas pictóricas ou ideológicas: “são um sintoma maciço da adaptação brutal, difícil e caótica às condições da modernidade”. (AUMONT, 2008, p.28)

Ainda é importante ressaltar que essa divisão entre vanguardas e produções de massa, como Aumont (2008) comenta, ainda não era solidificada nos anos 1920, sendo desenvolvida em forma de oposição somente com a instalação definitiva do cinema falado e da consolidação de hollywood enquanto sistema industrial maior.

Nas décadas de 1960 e 1970, tendo como alvo o cinema hollywoodiano, vários governos de países, como da Ásia, da Europa e da América Latina, criaram leis de proteção

³ “According to one influential conception of modernism, then, the artwork was obliged to acknowledge the materials and structures of its medium, to 'lay bare the device', in the phrase of the Russian Formalists.”

estatal com a finalidade de desenvolver o chamado "cinema de arte", além de utilizar do cinema como um instrumento de identidade nacional.⁴

Para a historiografia do estilo no cinema levantada por Bordwell (1997, p.87) a crítica modernista exerceu uma “força decisiva”. Tendo como alvo *Hollywood* que exercia hegemonia mundial no pós-guerra, a concepção de modernismo no cinema foi:

[...]largamente fundada sobre o escopo de trabalho do neorealismo tardio e o primeiro Bergman passando pelos filmes de Antonioni, Bresson, Fellini, e Buñuel, até todos os "jovens cinemas" dos anos 1960, mais notavelmente a *Nouvelle Vague* Francesa. O ideal de objetividade de Bazin e a elevação sóbria da *Cahier*, da mise en scène elegante foram confrontados por um cinema da fragmentação, ambiguidade, distanciamento, e efeitos estéticos flagrantes. (BORDWELL, 1997, p.87, tradução nossa)⁵

O autor ainda destaca o lançamento de *Hiroshima mon amour* (Alan Resnais – França – 1959) como um marco do desenvolvimento do cinema moderno europeu. Os críticos da revista francesa *Cahiers du Cinema* chamaram atenção para a sua montagem disjuntiva, ligando-o à influências do existencialismo e ao *nouveau roman*, renovando a proposta da revista, modificando a ideia de *mise en scène* para noções de construção narrativa disjuntiva, ambiguidade e reflexividade. Os cinemas novos ou jovens, passaram a ter destaque por essa parte da crítica, que começa a apontar para uma certa negação da narrativa transparente, ou seja, que não deixa se ver enquanto forma.

Nesse sentido, tem-se um certo privilégio da ambiguidade e do distanciamento, que seria possível relacionar com outro ponto já implantado no contexto da evolução das diversas vanguardas, caracterizado por Aumont (2007, p.50) como a evolução da figura do artista, de sensível para alguém capaz de teorizar: “[...] um fenômeno que se revelará essencial, os artistas são encarregados de produzir um discurso crítico abstrato, teórico e conceitual sobre a própria prática.”

Borwell (1997) ainda define esse momento dos cinemas jovens como uma forma de modernismo político do final dos anos 1960 que, através da experimentação da forma do filme, propunha uma crítica social, como já mencionado anteriormente, muito inspirada nas proposições de Brecht e o teatro épico. A crítica comumente utilizada por esses cineastas era a

4 Essas questões serão desenvolvidas no capítulo seguinte ao tratar-se especificamente do cinema Argentino, já que impactaram profundamente a forma de organização das produções.

5 “(...)largely founded upon that body of work running from late Neorealism and early Bergman through the films of Antonioni, Bresson, Fellini, and Buñuel, to all the 'young cinemas', of the 1960s, most notably France's nouvelle vague. Bazin's ideal of objectivity and the Cahier's elevation of sober, elegant mise en scene were confronted by a cinema of fragmentation, ambiguity, distantiation, and flagrant aesthetic effects.”

de que as técnicas baseadas na naturalização do cinema hollywoodiano reforçavam uma imagem do mundo como ele é, reproduzindo assim ideologia burguesa: “Muitos que aderiram a essa versão da estética marxista acreditavam que a insistência modernista sobre a montagem, colagem e outras técnicas desorientadoras poderiam expor a 'ideologia do visível'.” (p.93, tradução nossa)⁶

Os cinemas jovens ou novos são difíceis de serem encaixados em um projeto específico. O contexto é de intenso debate intelectual acerca do cinema, como demonstra Jacques Aumont (2008), que aponta a *nouvelle vague* e outros movimentos desse período como heteróclitos, ou ainda, pegando emprestado a reflexão de Roland Barthes⁷ ao dizer que o cinema moderno dos anos 1960 é um cinema do significante e resume essa diversidade de modos de expressão:

Encontraríamos aí, a um só tempo, as obras neo-expressionistas de Bergman (de *O silêncio* a *A hora do lobo* ou *Vergonha*), as abstrações e o minimalismo dramaturgico de Antonioni, as experiências de Resnais sobre a narrativa e o ponto de vista, a veia barroquizante de Fellini a partir de *Oito e meio*, a prática da homenagem e da citação, em Godard, um naturalismo com um novo visual “jovem” nos checos, as promessas de um cinema na primeira pessoa – enfim, uma verdadeira câmera-caneta – em Skolimowski, e as de um cinema de poesia, em Pasolini [...] (AUMONT, 2008, p. 55)

Um ponto que exemplifica esse debate cultural entre o papel social do cinema em suas formas de expressão é a crítica que Hennebelle (1978) faz a vários desses filmes, principalmente ao cinema italiano posterior ao neorealismo, especialmente em Bernardo Bertolucci e Pier Paolo Pasolini. Para o autor, os filmes desses diretores podem ser caracterizados como “filmes intelectuais narcisistas de esquerda” (HENNEBELLE, 1978, p.72), já que traduziriam uma raiva impotente e uma “dúvida metafísica”, ou seja, filmes demasiados intelectuais, que não se colocam a serviço do proletariado, além de serem incapazes de compreender as problemáticas de classe.

São muitas as questões que perpassam esse período histórico: desde a função social do artista até qual o meio de expressão mais “adequado” para atingir um determinado público, passando pelo caráter ontológico da própria imagem. A intenção nesta seção foi a de

⁶ “Many who adhered to this version of Marxist aesthetics believed that the modernist insistence on montage, collage, and other disorienting techniques could expose the 'ideology of the visible'.”

⁷ O ensaio de Aumont foi publicado originalmente na revista *Cahiers du Cinema* e no Brasil foi lançado como livro pela editora Papirus. Por esse caráter de ensaio de revista, no texto não encontram-se as referências bibliográficas do autor, sendo impossível localizar um texto específico de Barthes que o autor se refere nesse momento.

pontuar aspectos gerais do contexto histórico que colaboraram para as concepções neoformalistas do cineasta-teórico Pier Paolo Pasolini (1981).

Dentre esses aspectos gerais se encontram: sentimento anti-hollywoodiano, influência do neorrealismo e, no caso da América Latina dos anos 1960, questões políticas como a revolução cubana. Através do contexto histórico delineado nesta seção, também é possível estabelecer um paralelo com a história do cinema argentino, para em seguida atualizar-se o pensamento pasoliniano para a estética de Lucrecia Martel.

Mas antes é necessário delinear rapidamente como esse pensamento histórico se dá em relação a uma concepção estilística e formal do cinema, que Pasolini sistematiza como uma tendência para o poético, para, em seguida se propor uma aproximação entre esse período do cinema com o desenvolvimento do cinema argentino até o período contemporâneo.

2.2 POÉTICA, PERSONAGEM E AFETO: CONCEPÇÕES ESTILÍSTICAS

O desenvolvimento do cinema a partir da Segunda Guerra Mundial culminou em um projeto heterogêneo que tinha como proposta um pensamento sobre o cinema que visava uma contestação não só no plano narrativo, mas também no plano estético. Bordwell (1997) aponta que é possível estabelecer uma distinção, dentro dessa corrente, entre os cineastas herdeiros das vanguardas das artes plásticas e aqueles que não necessariamente eram ligados a determinada proposição, mas buscavam a experimentação da forma através de uma “estética de efeitos flagrantes”, que além da ruptura com o tradicional, tinham com estilo “a fragmentação, ambiguidade, distanciamento [...]”(BORDWELL, 1997, p.87, tradução nossa)⁸

Já Hennebelle (1978), realiza fortes críticas a essa corrente que promove um certo distanciamento. O autor critica seu intelectualismo e distância em compreender as problemáticas da classe proletária, além de ser, para ele “um imenso saco indistinto que abriga muitas concepções errôneas sobre o futuro da humanidade e da sociedade [...]”. (HENNEBELLE, 1978, p.189). Apesar das críticas que o autor realiza, é possível observar em sua historiografia a identificação de uma tendência ao distanciamento, que o autor caracteriza como descaminhamento ou: “o mal-estar que descreve [os filmes] possui uma origem real, mas não sabe expressá-lo segundo uma análise correta.”

⁸ “Bazin's ideal of objectivity and the Cahiers' elevation of sober, elegant *mise en scène* were confronted by a cinema of fragmentation, ambiguity, distanciation, and flagrant aesthetic effects.”

Ao fazer uma associação com o contexto sócio-histórico, o autor ainda justifica essa tendência no cinema a partir de meados da década de 1950 como uma reação por parte de cineastas às mudanças ocorridas pós Segunda Guerra Mundial. Dessa forma, a característica do descaminhamento é comumente expressada através de um herói negativo e problemático, no sentido de que se localiza imerso em uma abulia: “o personagem questiona o mundo interrogando-se sobre seu próprio destino, sua própria identidade, sua própria finalidade.” (HENNEBELLE, 1978, p.190).

O autor também aponta a dissolução da narrativa clássica que acompanha essa dissolução do herói, no sentido em que rompe com a tradição da personagem clássica identificada por Bordwell (2005) como o agente causal da narrativa. No cinema clássico, o herói é aquele que deseja algo e sai em busca do seu desejo, movendo a narrativa para a consecução ou não-consecução do que busca. Através disso, tem-se a oposição imediata através da personagem do descaminhamento, que se não deseja ou não sabe o que deseja, impõe problemáticas para uma narrativa tradicional baseada na causalidade.

O cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, em seu livro de ensaios *Empirismo Hereje*, explora seu pensamento enquanto crítico literário⁹ e suas investigações da linguagem, tanto literária como a cinematográfica. Nele, Pasolini propõe o que seria uma tendência de configuração para o poético, que foi identificada nesse cinema de meados dos anos 1960, em que é possível fazer aproximações com a personagem errática definida por Hennebelle (1978).

Segundo Savernini (2004, p.34), Pasolini não trabalha como alguns outros cineastas desse período que buscavam somente a ruptura, diferente deles: “interessava-se pela especificidade do cinema como arte, tentando explorar os limites da narrativa convencional”. Nesse sentido, o cineasta buscava superar as convenções da narrativa tradicional através de uma reestruturação, de um diálogo com a tradição e não sua negação total.

As teorizações de Pasolini (1981) passam por uma discussão da própria ontologia da imagem cinematográfica, que também faz parte do momento do qual o autor fala. Além disso, Pasolini se insere, segundo Ismail Xavier (1993), no contexto da semiologia dos anos 1960 e, nesse sentido foi o propulsor de algumas polêmicas, caso de Umberto Eco, que considerava a sua “semiologia da realidade” uma ingenuidade. Christian Metz também debateu com Pasolini em relação a sua concepção de cinema enquanto “língua da realidade”.

⁹ Para mais referências de Pasolini enquanto crítico literário ver: AMOROSO, Maria Betânia. **A paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária**. São Paulo: Edusp, 1997. Nele, a autora desenvolve um estudo sobre o contexto histórico e as referências teóricas que vão formar o pensamento de Pasolini enquanto crítico literário durante o período dos anos 1960 até o ano de 1975, quando é assassinado.

Esse embate tomou corpo com Gilles Deleuze, que defendeu as proposições de Pasolini e criticou a semiologia baseada em Christian Metz. Deleuze, segundo Xavier, ironiza a semiologia e: “incluiu o cineasta italiano na tradição dos lúcidos pensadores que não aderiram ao projeto teórico que terminou por reduzir a sucessão das imagens na tela a algo equivalente ao enunciado linguístico.” (XAVIER, 1993, p.101)

Através disso, é importante compreender também as concepções acerca da imagem que culminarão com o cinema de poesia como uma distinção estilística do período do cinema moderno, que é, segundo Bordwell (1997) inaugurado por André Bazin e depois teorizado por Noël Burch. Ressaltando que Pasolini não aderiu a essas duas concepções, mas sim, buscou uma terceira via em meio aos projetos teóricos correntes naquele período.

Pasolini (1981) inicia seu ensaio *O cinema de poesia* refletindo sobre o próprio caráter da imagem cinematográfica e o fazer cinema. Segundo o autor, a linguagem cinematográfica se funda sobre um sistema de signos visíveis, que ele chama de im-signos, ou seja, a forma de percepção da realidade cotidiana e sua linguagem é semelhante ao cinema. Com isso, Pasolini identifica que da mesma forma com que lemos as imagens do mundo, percebemos as imagens de um filme.

O cinema, dessa forma, se funda sobre o que o autor caracteriza como uma base irracionalista, pré-gramatical, ou seja, baseada nos signos visíveis ou: “arquétipos de comunicação naturais.” (PASOLINI, 1981, p.138).¹⁰ Com isso, todos os objetos do mundo são significativos no sentido de que podem se tornar signos icônicos.

Para Pasolini, o cinema enquanto reprodução da realidade, carrega consigo a própria polissemia contida nos objetos presentes nela. O autor utiliza a definição saussuriana de *langue* e *parole* para apontar que o cinema é a realidade, portanto, uma língua, já o filme é uma organização dessa língua, sendo a fala: “Em resumo, a realidade (observada pelo cinema) é um <<conjunto>> cuja estrutura é a estrutura de uma linguagem”. (PASOLINI, 1981, p.213).

A realidade (cinema) é, para o autor, carregada de uma polissemia presente para ser decifrada e, nesse sentido, as pessoas têm uma enigmaticidade naturais e, com isso, são ícones de si próprias, pois “todo o signo icônico tende para o vago na sua concreção” (SAVERNINI, 2004, p.35). A linguagem da ação presente na realidade, expressa através do corpo, dos gestos e da fisicalidade é, portanto, cheia de signos dados para a decifração. Viver, para Pasolini (1981, p.215), é fazer e ler poesia, por essa ambiguidade das coisas do mundo

¹⁰ Esse argumento se aproxima com a base de raciocínio que Vsevolod Pudovkin desenvolve ao argumentar que o contraponto sonoro nada mais é que uma reprodução da forma com que escutamos o mundo. Essas aproximações são exploradas de forma mais aprofundada no quarto capítulo.

dados a ser decifrado: “Que a realidade é uma linguagem, e mesmo na vida real, como diálogo pragmático entre nós e as coisas (incluindo o nosso corpo), nunca nada é rigidamente monossêmico: pelo contrário, quase tudo é enigmático porque potencialmente polissêmico.”

Essa passagem de cinema para filme é denominada pelo autor como “transubstanciação semântica”, em que a polissemia passa da realidade comunicativa para o campo expressivo através da organização dos signos do mundo no filme que se dá através da montagem, dos enquadramentos, etc.

Partindo desse raciocínio, Pasolini (1981) opõe o que denomina lin-signos e im-signos, o primeiro sendo a linguagem verbal, encerrada no dicionário, já o segundo, um sistema dessa linguagem pré-gramatical. Através disso, o autor diferencia o trabalho de um escritor para um cineasta: o primeiro operacionaliza os lin-signos tomando desse dicionário as palavras e fazendo um uso particular do que lhe está disponível; já para o segundo, esse modo se complexifica, pois o cineasta não conta com um dicionário de imagens e, por isso, tem que realizar uma “dupla operação”.

Essa dupla operação consiste primeiro em um caráter linguístico e depois estilístico. Nesse sentido, o cineasta precisa retirar os im-signos do caos do mundo, tornando-os possíveis, para em seguida, realizar uma operação estética, acrescentando agora em um processo parecido com o do escritor, qualidade e expressividade individual.

Verifica-se pois uma certa univocidade e um certo determinismo no objeto que se torna imagem cinematográfica: e é natural que assim seja. Porque o *lin-signo* adoptado pelo escritor encontra-se já elaborado por toda uma história gramatical, popular e erudita, enquanto o *im-signo* do autor cinematográfico foi extraído idealmente no próprio instante, e apenas por si próprio e- por analogia com um possível dicionário para comunidades que comunicassem através de imagens – ao surdo caos das coisas. (PASOLINI, 1981, p.140)

Dessa forma, essa primeira operação do cineasta ao escolher as imagens do caos e torná-las significativas já conferem um primeiro momento subjetivo para o fazer cinematográfico, já que “não pode deixar de ser determinada pela visão ideológica e poética que for a do realizador no mesmo instante.”(PASOLINI, 1981, p.142)

Pasolini (1981, p.139) ainda aponta para, no tempo de existência do cinema, algo parecido com um dicionário que se dá através da convenção, já que o equivalente a essa sistematização “tem de curioso o facto de ser estilística antes que gramatical.”

A imagem, diz Pasolini, possui uma “violência expressiva”, nunca podendo ser abstrata como a palavra o é, sendo essa uma das principais diferenças para o autor em relação ao texto e a imagem cinematográfica.

Através das palavras, eu posso fazer, procedendo a duas operações distintas, um <<poema>> ou um <<conto.>> Através das imagens, pelo menos até à 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: isso em teoria. Na prática, como já vimos, constituiu-se uma tradição de <<língua da prosa cinematográfica narrativa.>> (PASOLINI, 1981, p.143)

Pensar o cinema como tendo em sua base uma pré-gramaticalidade e a semelhança com a imagem onírica e da memória faz com que o autor veja o cinema como tendo uma capacidade lírica-subjetiva. Savernini (2004, p.42) aponta que: “O caráter onírico da imagem a caracteriza como um nível de 'comunicação conosco próprios', essencialmente subjetiva, mas mantendo uma tênue 'comunicação indireta com os outros', na medida em que emissor e receptor da comunicação possuem o mesmo referencial.”

Essa “elementaridade dos arquétipos”, ou seja, o fato de terem caráter semelhante ao onírico, faz com que a linguagem do cinema, para Pasolini (1981), seja poética. Partindo dessa caracterização da imagem, Pasolini identifica na história do cinema uma tradição de “língua de prosa narrativa”, que seria uma “violentação” ao caráter poético da imagem.

É nesse aspecto que a argumentação de Pasolini difere de outros teóricos e cineastas que se posicionavam contra a narrativa clássica e seu caráter considerado de evasão e alienação em função de uma crítica política. A violentação da qual o autor se refere é em relação à tentativa desse modo narrativo de eliminar os elementos que considera estar na essência da imagem cinematográfica. O cinema de prosa tenta (sem conseguir completamente) eliminar os aspectos oníricos e bárbaros, arquétipos esses que conferem um caráter de subjetividade, portanto, de uma tendência lírico-subjetiva que é violada pelo modelo clássico e sua organização.

Outro ponto que deve-se destacar é que Pasolini não caracteriza a imagem cinematográfica como puramente subjetiva, mas o cineasta-teórico a identifica como contendo em sua essência o paradoxo de ser subjetiva e também violentamente objetiva ao mesmo tempo. Essa objetividade se dá através da já mencionada violência expressiva da imagem, que difere do caráter abstrato da palavra.

Através dessas conclusões, Pasolini define o cinema enquanto poderosamente metafórico, mas carregando sempre consigo algo de convencional. Esse poeticamente metafórico só é possível se associado ao caráter convencional, a linguagem comunicativa que é a da prosa. As duas formas de linguagem trabalham em estreita proximidade uma com a outra.

Anatol Rosenfeld (2011) também comenta esse caráter da imagem cinematográfica, ao dizer que o cinema, assim como o teatro, não pode apresentar diretamente, como na literatura, aspectos psíquicos das personagens. Um exemplo: na literatura, é possível dizer de forma direta “Maria sente-se triste”, já no cinema, para que esse ou outro estado fosse apresentado, é necessário, segundo Rosenfeld, a mediação da voz, a presença física dos corpos e suas fisionomias.

A hibridização entre cinema e literatura permeiam o texto de Pasolini e, de certa forma, isso se deve ao seu trabalho primeiro como poeta e escritor, antes de se tornar cineasta. Avançando em seu raciocínio para sistematizar como se dá, em termos de estilística, a poesia no cinema, o autor toma emprestado da literatura o conceito de discurso indireto livre para, em seguida, o definir como o que fundamenta a poesia no cinema.

Segundo Rosenfeld (2011, p.24), o discurso indireto livre, na literatura, se dá através do “foco narrativo colocado dentro da personagem”, que tem seu pensamento expresso através desse recurso estilístico. Certas palavras, segundo o autor, nos colocam enquanto leitores, dentro da consciência de determinada personagem e fazem com que partilhemos de sua intimidade, esse é o caso de palavras grifadas como na frase-exemplo de seu personagem Mário: “*Sem dúvida*, ainda iria alcançá-la. *Afinal*, Lúcia *decerto* não podia partir *depois-de-amanhã*.” (ROSENFELD, 2011, p.23, grifo nosso).

Através dessas palavras dá-se a ligação em que o leitor é levado a se identificar com a intimidade da personagem, a viver sua experiência. Rosenfeld (2011, p.24) também destaca que esses verbos que presentificam o personagem na narrativa, reproduzem seus pensamentos: “a partir da perspectiva da própria personagem, mas a manutenção da terceira pessoa e do imperfeito 'finge' o relato impessoal do narrador”. Finge, pois pretende se destacar, se distinguir, da personagem, isso, levando em conta que o exemplo citado é de prosa, já que na poesia esse narrador estaria “fundido” e identificado com “o Eu do monólogo” (ROSENFELD, 2011, p.25).

O texto de Pasolini (1981, p.143) concorda com o de Rosenfeld pois o cineasta entende como Discurso Indireto Livre a: “imersão do autor na alma da sua personagem e da

adoção, portanto, pelo autor não só da sua psicologia como da língua daquela.” Por isso, o discurso indireto livre acaba por ser sempre diferenciado em relação à língua do escritor.

Em outro ensaio, denominado “*Intervenção sobre o discurso indirecto livre*”, Pasolini (1981, p.64) trabalha com as características desse modo estilístico em relação à literatura. Nele, o autor aponta que esse recurso se dá através de uma “misteriosa necessidade de intercomunicação com a sua personagem e uma não menos misteriosa necessidade expressiva”.

Ainda tratando da literatura, Pasolini já aponta para um modo de associação com a poesia, já que o escritor-narrador, ao mergulhar na alma de sua personagem e narrar o mundo através dela faz com que nasça um regime de expressividade e lirismo que nasceria do “contágio, do choque de duas almas, por vezes profundamente diferentes.” (PASOLINI, 1981, p.71)

Ao atualizar a possibilidade do discurso indireto livre para o cinema, Pasolini estabelece a diferença entre a linguagem instrumental e o cinema. Na linguagem instrumental há a possibilidade do autor se utilizar dos dialetos e palavras específicas da classe social da personagem que pretende reviver. Essa consciência sociológica no cinema é dificultada pelo seu sistema objetivo, em que sua possibilidade seria através de uma operação estilística e não da língua. Com isso, o autor transpõe esse conceito ao cinema chamando-o de “subjativa indireta livre”.

O exemplo utilizado por Pasolini é o de o olhar de um burguês culto para o de um camponês que, ao se depararem com a mesma coisa, mesmo que seja percebida e se manifeste de forma diferente, essa oposição não é institucionalizável e sim indutiva. Já que “os olhos são iguais em toda a parte do mundo” (PASOLINI, 1981, p.145), a especificidade da língua instrumental se perde em relação a essa outra língua “internacional” que é a das imagens, daí o estilo ser a ferramenta principal nesse mergulho no estado de alma da personagem. Essa é a principal característica da subjativa indireta livre.

O cinema, como destaca Rosenfeld (2011), tem caráter épico-dramático, pois a instância da câmera assume a figura de narração, diferente do teatro, em que o drama é o que dá seguimento para a história através das personagens, que fundam ontologicamente o espetáculo. Nesse sentido, a descrição estilística feita pela câmera no cinema tem proximidade com a narração literária, pois a imagem, assim como a palavra, tem a possibilidade de narrar acontecimentos.

Já no cinema ou romance, a personagem pode permanecer calada durante bastante tempo, porque as palavras ou imagens do narrador ou da câmara narradora se encarregam de comunicar-nos os seus pensamentos, ou, simplesmente, os seus afazeres, o seu passeio solitário etc [...] O uso de recursos épicos – o coro, o palco simultâneo, etc., são recursos épicos – indica que o homem não se concebe em posição tão exclusiva. (ROSENFELD, 2011, p.33)

Ao propor a subjetiva indireta livre como outra relação em termos de estilo, de forma, Pasolini identifica uma possibilidade de exploração da linguagem cinematográfica que a liberte da narrativa convencional e seja uma espécie de volta às origens, em que os elementos oníricos e bárbaros possam ser explorados.

Estabelece-se através disso a diferença entre a subjetiva indireta livre com o recurso da câmara subjetiva, que visa replicar o que a personagem vê em determinado momento. Com a subjetiva indireta livre, o sistema formal fílmico passa a trabalhar em comprometimento com os estados das personagens, se articulando em função de narrá-los.

A partir disso, Pasolini entende a subjetiva indireta livre como a exploração de um estado de alma dominante da personagem: “que é o de um protagonista doente, anormal, a partir do qual opera uma *mimesis* contínua – que lhe permite uma grande liberdade estilística, anómada e provocatória.” (PASOLINI, 1981, p.149). Ou seja, esse estado passa a interferir na organização formal e discursiva do filme como forma de reproduzir essa perturbação.

Essas perturbações da personagem se revelariam na forma, essa “presença sensível da técnica” é um procedimento que Savernini (2004) identifica como comum no cinema de poesia. Essa definição também se encontra em Xavier (1993, p.107) ao apontar que a revelação da forma se relaciona com o cinema moderno mas, o diferencial que Pasolini encontra é que esse revelar-se da técnica é, na verdade, uma “exigência de expressão do mundo interior das personagens (caso de Antonioni, Bertolucci), de modo que a dimensão lírico-subjetiva se afirma dentro mesmo do processo narrativo.”

A despeito das discordâncias políticas que Hennebelle (1978) tem em relação a Pasolini, os dois parecem concordar em suas sistematizações do cinema dos anos 1960 e 1970, já que, o último percebe nesse cinema a forte presença de uma personagem perturbada e o primeiro identifica como característica principal nesse período o que chama de herói problemático negativo, que possui como características:

[...] 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 da pequena burguesia, vazio afetivo,

dificuldade de comunicação, impossibilidade se engajar em qualquer causa e finalmente, conforme o caso, fatalismo tecnocrático ou abulia. (HENNEBELLE, 1978, p.190)

A personagem que se encontra imersa nesse estado perturbado coloca problemas para a narrativa clássica sendo, através disso, próxima à caracterização da personagem poética de Pasolini, que se encontra geralmente em estado neurótico e perturbado. Segundo Rosenfeld (2011), na literatura, essa personagem se dá por contornos não definidos, já que exprime somente estados, estando aí a oposição entre a personagem da prosa, que possui contornos claros e deseja algo.

Pasolini (1981, p.143) reconhece no cinema que era, então, seu contemporâneo, uma tendência fundamentalmente direcionada para o poético e que era exercida de forma inconsciente pelos realizadores. Nesse sentido, faz uma analogia entre a história do cinema com a da filosofia, na medida em que coloca Rossellini como um Sócrates (comparando a divisão de modos de pensar na filosofia entre pré-socrático e pós-socrático): “de Rossellini feito Sócrates à *Nouvelle Vague* e às produções dos últimos anos, dos últimos meses (incluindo, suponho, grande parte dos filmes do primeiro festival de Pesaro), é para um <<cinema de poesia.>>”.¹¹

Ao tratar da literatura, Pasolini (1981, p.71) também identifica o procedimento do discurso indireto livre como uma tendência à expressividade entre os escritores que são seus contemporâneos, dizendo que: “Muito pouco é o que, da literatura contemporânea italiana e europeia, se encontra excluído da área do Discurso Indirecto Livre.”

Um dos cineastas citados por Pasolini (1981) é Antonioni com seu filme “O deserto vermelho” (*Il Deserto Rosso* – Itália – 1964), em que o autor analisa alguns de seus planos como uma forma de adesão por parte do realizador com o estado de alma agonizante da protagonista, Giuliana (Monica Vitti), que já havia tentado suicídio e vaga por uma cidade industrial da Itália. Um outro ponto dessa análise formal que não é descrita por Pasolini, mas trabalhada por Ken Dancynger (2003) como elemento estilístico de Antonioni, é a reprodução da vida interior de seus personagens através da organização dos planos em ritmo lento e da utilização frequente do enquadramento em detalhes.

Aproxima-se assim da ideia da personagem problemática como pretexto para que o cineasta explore os limites da linguagem cinematográfica. De acordo com Savernini (2004), a subjetividade dessa personagem é a visão do cineasta que se desprende de uma

¹¹ Pasolini faz referência ao Festival de Cinema de Pesaro em 31 de Maio de 1965, momento em que pronuncia sua comunicação em relação ao cinema de poesia.

funcionalidade narrativa para explorar um regime de expressividade. No entanto, não é possível separar a subjetividade de uma objetividade, assim como não há como estabelecer um limite entre cinema de prosa e cinema de poesia: “essas dicotomias apontadas por Pasolini também não representam pólos que se excluem, elas se cambiam.” (SAVERNINI, 2004, p.48)

Entendendo o estilo e a estrutura narrativa cinematográfica sendo influenciada pela personagem, tem-se uma outra forma de relação com o filme, em que a percepção da técnica é necessária por parte do espectador:

[...] 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 relação 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)

Os pormenores também se dão como características do cinema de poesia no sentido que Pasolini vê nesse procedimento uma tentação por parte do realizador de fazer outro filme. A presença do diretor com sua liberdade anormal, chega a transcender seu próprio filme, ameaçando 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)

Através disso, abandona-se a objetividade em função da expressividade, característica que é própria do poema e dos filmes desse contexto, que, ao mobilizar as “virtualidades expressivas da língua”, demandam maior atividade concretizadora por parte do leitor (ROSENFELD, 2011, p.21) e uma outra forma de relação com o filme em que há uma abertura de significados, que prevê o espectador como “integrante da estratégia narrativa” (SAVERNINI, 2004, p.28). Dessa forma, tem-se uma relação mais próxima entre espectador e filme através da opacidade.

É importante destacar que, ao mencionar-se espectador e autor, tratam-se de entidades abstratas. Segue-se assim, a metodologia proposta por Umberto Eco (1994) no âmbito da análise literária, que diferencia autor-modelo de autor-empírico, espectador-modelo e espectador-empírico.

Autor-empírico e espectador-empírico são as figuras físicas, quem, de fato escreveu o romance e quem o lê. Já autor-modelo e espectador-modelo estão na esfera do

ideal, são abstrações presentes no texto ou, nesse caso, no filme. O último é aquilo que o texto suscita, já o primeiro é, de acordo com Eco (1994):

[...] uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. Um texto que começa com "Era um vez" envia um sinal que lhe permite de imediato selecionar seu próprio leitor-modelo, o qual deve ser uma criança ou pelo menos uma pessoa disposta a aceitar algo que extrapola o sensato e o razoável. (ECO, 1994, p.15)

Eco, ao propor o conceito de obra aberta, identifica que todo texto deixa lacunas para que o leitor preencha. Alguns de forma mais radical do que outros, caso que o autor exemplifica através das narrativas de vanguarda em que os leitores se dispõem a fazer mais escolhas através dos bosques da narrativa.

O bosque funciona para Eco como uma metáfora do texto narrativo, pois é através dele, ou seja, de sua estrutura enquanto forma que o leitor é levado a escolher os caminhos a serem percorridos. A estratégia narrativa (autor-modelo), portanto é “um conjunto de instruções que nos são dados passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo” (ECO, 1994, p.21).

A metodologia de análise que é utilizada em correlação com o cinema de poesia é, portanto, focada nos modos de endereçamento do filme, nos elementos da forma fílmica e não em um propósito de entender a partir da experiência pessoal do pesquisador as interpretações e sentimentos em relação a determinado filme poético.

Outro aspecto que se pode observar com o estudo realizado por Pasolini (1981) é uma subversão às ideias muito utilizadas por críticos em relação a esse cinema poético. Em diversas literaturas esse tipo de articulação da forma fílmica é vista como existencialista devido ao que se considera uma ausência de discurso. Um exemplo é a caracterização que Hennebelle (1978, p.70) faz de Antonioni e Fellini, classificando-os como, respectivamente “neo-existencialista laico” e “neo-existencialista místico”.

Expandindo o raciocínio de Pasolini (1981) também é possível relacioná-lo a uma proposição de afetividade, de uma estética que visa ao engajamento sensório-afetivo. A abertura de significação que essa relação implica também se aproxima do aspecto de engajamento e da diminuição da distância do espectador com o filme, e também da produção de afetos. Segundo Thalita Bastos (2016, p.12): “A ambiguidade é rica para o cinema e para o espectador, desafiado a se envolver com a imagem e o som, a se deixar engajar afetivamente na construção da realidade que está sendo produzida numa obra cinematográfica.”

A subjetiva indireta livre, nesse sentido, poderia então ser articulada enquanto uma estratégia de envolvimento afetivo do espectador com a obra, já que este é convidado através da forma do filme a sentir a experiência da personagem, da vivência afetiva desse estado emocional. Também é importante frisar que por conta dessa relação de experiência transmitida através da própria forma e discurso fílmico, não se deve falar em uma representação de um estado, mas de uma reprodução que se expressa na montagem, nos corpos na tela, nos enquadramentos e na maneira como as personagens são construídas.

De acordo com Xavier, o cinema voltado para o poético transita constantemente entre objetivo e subjetivo. A câmera e a montagem se comportam de maneira a se reiterar formalmente como uma senha de como se deve percorrer a narrativa, e é através desse desafio proposto ao espectador em tentar entender quais momentos a subjetivação se apresenta, que tem-se o convite ao engajamento com os estados das personagens, já que possibilita: “uma visão mais compreensiva, interna, da experiência da personagem e o obriga a um constante cotejo entre a imagem que lhe é dada e a noção que ele tem do mundo, já que o filme não afirma uma realidade estável que emoldure e explique os movimentos da personagem [...]” (XAVIER, 1993, p.108).

É possível pensar essa poética enquanto construção de potencialidades de afetação que são mobilizadas no interior do filme através da sua articulação formal, de seus perceptos, como proposto por Deleuze (1992). Nesse sentido, segundo Bastos (2016), a capacidade de lembrar as imagens e sensações provocadas por elas está relacionada ao potencial de afeto presente nelas.

O afeto, argumenta a autora, muitas vezes é visto como algo extremamente abstrato e confundido com emoção. Esse modo de estudo teve as suas primeiras reflexões com Deleuze, que pensa a obra como um bloco de afetos e que, segundo Bastos (2016, p.31), a imagem-afecção “é aquilo que acontece entre a ação e a reação de um estímulo imagético, ela é a potência ou qualidade de uma imagem.”

Outra relação possível com Pasolini (1981) e Deleuze se dá no sentido em que o último entende o primeiro plano, ou seja, a expressão de pormenores, entendendo o afeto como presente na “expressividade dos detalhes”. (BASTOS, 2016, p.31) Já o primeiro identifica nessa tendência de configuração, como mencionado anteriormente, uma tentação de fazer outro filme, que se dá pela exploração demasiada de pormenores, como um desejo de seguir aquele outro momento.¹²

12As relações entre cinema de poesia com os teóricos da denominada “virada afetiva” no cinema implica em uma exploração que extrapolaria os objetivos deste trabalho. Entretanto, cumpre sinalizar os modos de relacionamento mais próximo com o espectador e as articulações formais que esses dois campos têm em comum,

De maneira geral, Deleuze (1992) pensa o papel do artista enquanto um produtor de perceptos, ou seja, potências de percepção, criando assim mundos que instigam o pensamento e os afetos, que se dão através do encontro com a obra de arte e suas estratégias.

Mesmo não sendo o objetivo deste trabalho, torna-se importante sinalizar que os filmes que se enquadram em uma perspectiva poética também propõem outro modo de negociação com o espectador-modelo. Esse convite ao engajamento e ao interpretar está proposto na forma e, de acordo com Savernini se relaciona a questões importantes no cenário contemporâneo:

[...]o leitor como estratégia narrativa privilegiada, a explicitação do código (a metalinguagem vindo à superfície do texto), a retomada funcional do formalismo ou a detecção de uma gramática cinematográfica convencional em formação. (SAVERNINI, 2004, p.209)

Nesse sentido, a autora propõe o cinema de poesia como “um laboratório” em que é relevante entender a forma com que cineastas buscam atingir o outro, compreendendo assim como, cada um através do seu estilo agencia e cria dispositivos para negociar com o público, de chamá-lo a engajar-se, participar do filme e afetar-se com ele.

3 ARGENTINA: DA TRANSPARÊNCIA À OPACIDADE

A partir do entendimento do lugar de fala de Pasolini, torna-se necessário, antes de entrarmos na análise, estabelecer uma aproximação entre o cinema moderno europeu com o cinema argentino e seus modos de evolução, para contextualizar o filme “O pântano” e o papel da cineasta Lucrecia Martel em meio ao *Nuevo Cine Argentino*.

A Argentina foi uma das primeiras a receber o cinematógrafo na América Latina, apenas dois meses após a estreia de “*A chegada de um trem à estação*”, dos irmãos Lumière na França em 1895 (BARRENHA, 2011). Já os primeiros Kinetoscópios da *Edison Company* chegaram ao país por volta de 1864.

A dominação estrangeira, segundo Schummann (1987), dava-se nesse período através dos aparatos técnicos que vinham de outros países e também dos primeiros que implantaram um modelo inicial de cinema na Argentina, caso dos comerciantes de artigos fotográficos Max Glucksmann e Eugène Py, que foi o primeiro a realizar um filme argentino, que foi lançado com o nome *La bandera argentina* já em 1897. Esse curta-metragem consistia em 17 metros de rolo de película sobre a bandeira do país.¹³

Nesse primeiro momento, a dominação estrangeira não foi incômoda, como defende Paranaguá (2003). O autor assevera que, nesse período da *Belle Époque* da primeira metade do século XX, não existia ainda um espectador propriamente, mas sim a figura de “um curioso”. (PARANAGUÁ, 2003, p.89, tradução nossa)¹⁴.

Ao se referir a essa época, Paranaguá (2003) também comenta a relação triangular entre Estados Unidos, Europa e América Latina que tem forte impacto na maneira como a cultura latino-americana se dá para além do cinema: “no caso da América Latina estamos frente a uma circulação tripolar permanente, pelo menos desde o surgimento de uma cultura distinta a dos antigos colonizadores, quer dizer, desde a independência.” (PARANAGUÁ, 2003, p.94, tradução nossa).¹⁵ Essa relação da qual o autor identifica também pode ser observada nos anos 1960 com o cinema político.

13 De acordo com Schumman (1987) Py também será o primeiro a desenvolver experimentos de sonorização na Argentina. Seguindo o modelo francês, a execução do som era feita através da sincronização de discos durante a exibição.

14 “Quizás no pudiéramos hablar aun de un espectador, sino más bien de un curioso.”

15 “Sin embargo, en el caso de América Latina estamos frente a una circulación tripolar permanente, por lo menos desde el surgimiento de una cultura distinta a la de los antiguos colonizadores, es decir, desde las independencias.”

A formação de uma ideia de espectador foi se constituindo aos poucos, a partir do momento em que esse aparato foi sendo utilizado como forma de contar histórias, percepção que foi também desenvolvida na Argentina dos anos 1910, incentivando assim novos modelos de distribuição e exibição. O primeiro filme narrativo também foi realizado por um estrangeiro radicado no país, o italiano Mario Gallo, que lançou o filme *El fusillamiento de Dorrego*, em 1908 (SCHUMMANN, 1987).

Durante seus primeiros quarenta anos, o cinema argentino passou por altos e baixos. O período da Primeira Guerra Mundial faz com que se incrementasse a produção nacional devido a diminuição de filmes europeus no país. Essas primeiras produções nacionais se caracterizam por melodramas sociais, que exploravam a identidade nacional, e pelos cinejornais característicos desse período. Logo após o fim da guerra, esse período que foi considerado frutífero¹⁶ torna a decair. Schumann (1987) considera que o motivo da diminuição dos filmes em mais de 50% se deve a uma tentativa sem êxito de imitação da produção europeia e norte-americana, que voltou a dominar o país.

Em seguida, surgiu o que ficou conhecido como *Edad de Oro*, a época dourada do cinema argentino durante os anos 1930 e início da década 1940. No momento em que o cinema sonoro passou a tomar força no cenário mundial, os filmes falados não foram muito aceitos no país, nem a legenda e nem a dublagem funcionaram. A partir disso, começam a produzir filmes que tinham como temática o tango em estúdios estrangeiros visando atingir o público nacional (SCHUMMANN, 1987). O retorno positivo que esses filmes obtiveram fez com que alguns estúdios fossem criados, caso da Argentina Sono Film (que, mesmo passando por dificuldades durante os períodos de ditaduras, sobrevive até hoje) e Lumiton.

Schumann (1987) considera esse período como o início de uma industrialização e de padronização do cinema na Argentina, que chega a concorrer com hollywood, que falha em obter uma identificação com o público latino-americano, a produção “[...] que aumentou de 6 filmes realizados em 1933 para 56 produzidas em 1942 – um volume que nesses anos não poderia ser alcançado por nenhum outro país latino-americano e que fez da Argentina, por algum tempo, o principal centro da produção cinematográfica em língua espanhola.” (SCHUMMANN, 1987, p.19, tradução nossa)¹⁷

16 A título de curiosidade: é durante esse período, em 1917, que Frederico Valle realiza o primeiro longametrage de animação da história do cinema, *El apóstol*.

17 “De ese mismo modo se inició un proceso de industrialización, pero también de una estandarización de la producción, la misma que aumentó de 6 películas realizadas en 1933 a 56 producidas en 1942 – un volumen que en esos años no pudo ser alcanzado por ningún otro país latinoamericano y que hizo de la Argentina, por algún tiempo, el principal centro de la producción cinematográfica en idioma español.”

Esse período de crescimento se interrompe no ano de 1943 com o boicote da produção por parte dos Estados Unidos, que decidiu parar de vender película virgem para a Argentina utilizando como justificativa a suspeita da neutralidade do país durante a Segunda Guerra Mundial (BARRENHA, 2011). Também nesse período, os EUA passam a tomar o México como aliado e país de confiança, concedendo licenças de exportação de equipamentos e material fílmico (SCHUMMANN, 1987).

Logo após esse período, sob a primeira presidência de Perón (1946 a 1955), ocorreu uma demanda da indústria por apoio estatal, fazendo com que o governo responda com a tentativa de limitar a exibição de filmes estrangeiros. Com isso, inicia-se um período de dependência estatal para o desenvolvimento da indústria nacional como forma de remediar a desvalorização dos filmes nacionais frente aos filmes norte-americanos (BARRENHA, 2011), além da valorização do cinema enquanto propaganda (SCHUMMANN, 1987) pelo governo de Perón.

Em 1955, com o golpe militar, a política protecionista começa a ser vista como uma atitude peronista e é posta de lado, ocasionando uma queda na produção. Esse cenário se modifica ligeiramente com a criação do *Instituto Nacional del Cine (INC)* em 1957, iniciando um sistema de fomento estatal, mas que apresentava muitos problemas. Segundo Barrenha (2011), o INC voltava-se para o financiamento sempre do cinema comercial de grandes estúdios, além de ter se envolvido em casos de corrupção. Também nesse momento, os filmes eram divididos entre A e B, os primeiros tornavam-se obrigatórios para a exibição na porcentagem de cotas de tela e os segundos, na maioria das vezes, eram fadados ao esquecimento já que tinham poucas chances de exibição.

Começa-se, logo após esse momento, uma influência da *Nouvelle Vague* e os cinemas novos europeus, não só na Argentina, como na América Latina como um todo. De acordo com Barrenha (2011), uma das grandes diferenças foi a formação de profissionais que não vinham dos estúdios, mas das escolas de cinema.

A produção cinematográfica latino-americana foi reconhecida por muitos anos por seu carácter político-militante dos anos 1960 e especialmente de carácter documental. A partir das modificações ocorridas no contexto político e social desses países, observa-se, de modo geral um período em que há a presença da ideia de recuperação da memória nacional e em seguida, na contemporaneidade é possível se dizer que surge uma produção mais voltada para o que Guy Hennebelle (1978) caracterizou como cinema moderno.

Parte da efervescência dos anos 1960 se repercutiu na América Latina, que, além de receber a influência desses movimentos, seja com os fluxos de cineastas latinos que se

formam na Europa para depois aplicar seus conhecimentos em seus países natal (caso do argentino Fernando Birri) ou suscitados pelos embates políticos gerados pelas diversas ditaduras desse contexto.

Pensando a influência e uma adoção do neorealismo na América Latina como um todo, tem-se um primeiro exemplo da relação triangular da qual fala Paranaguá (2003). Nesse período, diversos cineastas estudam no *Centro Sperimentali di Roma*, caso dos cubanos Tomas Gutierrez Alea, Julio Garcia Espinosa e Oscar Torres, que realizaram seus filmes políticos através do Instituto Cubano da Arte e da Indústria (ICAIC). Na Argentina, os filmes que articulam uma relação maior com esse movimento foram, segundo Hennebelle (1978) os de Fernando Birri (que também estudou no *Centro Sperimentali*), com “*Tire Die*” e “*Los inundados*”¹⁸, ambos realizados na Argentina em 1962.

O neo-realismo tem forte influência na América Latina, tanto que Paranaguá (2003) faz uma provocação ao dizer que seria até mesmo possível falar de um neo-realismo especificamente latinoamericano.

De forma breve, é possível destacar o neo-realismo como um grande propulsor do que seria a revolta dos cinemas nacionais contra a presença hollywoodiana principalmente no plano ideológico. Segundo Hennebelle (1978, p.65), o neo-realismo, junto com o cinema soviético, cinema proletário alemão dos anos 1920, foi uma enunciação dessa interrogação política e estética a partir do final dos anos 1950: “(...) o neo-realismo italiano foi historicamente a primeira afirmação coerente de um cinema tipicamente nacional, com vocação popular e tendência progressista, na época em que o imperialismo capitalista americano, estendia sua dominação sobre o conjunto do mundo dito livre.”

Esses períodos são responsáveis por pensar o cinema, assim como um movimento já presente na cultura em geral, como elemento de crítica social, de demonstrar as contradições da sociedade através da arte. Esses elementos já se encontram, por exemplo, no pensamento do filósofo Walter Benjamin (2011).

A cultura é um território de lutas e embates, característica já apontada por Benjamin (2011) no começo do século XX ao pensar as mudanças nos valores sociais das obras de arte associadas a sua desaturização. A obra de arte, separa-se do ritual e da magia, para, segundo Lagny (2009, p.88) passar a “ter outra função, além da artística, a política”.

18 Os filmes que são citados com o título original durante todo esse trabalho não obtiveram títulos oficiais em português, seja porque não foram lançados no país ou foram lançados com o título original.

Com isso, os esforços propagandísticos em relação ao cinema remontam, segundo Isaksson e Fuhammar (1976) aos anos 1910, contexto da I Guerra Mundial.¹⁹

É pensando nessa função social do cinema já explorada pelo neo-realismo, nos anos 1950 e com mais força nos anos 1960 surgem os diversos cinemas novos e, junto com eles uma série de manifestos que discutiam o papel político-militante do audiovisual. Segundo Hennebelle (1978) essa outra relação com o cinema em países do “terceiro mundo”²⁰ parte não só da influência européia, mas também como parte do contexto político de cada país.

Solanas e Getino (1997), que pertenceram ao grupo político *Cine Liberación*, descrevem esse contexto como uma forma de resistência e subversão ao imperialismo. Segundo eles, os intelectuais da época eram incentivados a buscar o seu campo de atuação para auxiliar na construção de um novo homem, que acabaria com o antigo, considerado alienado. Os mesmos autores realizaram um dos filmes que marcou o cinema político latino-americano: *La hora de los hornos* (1968 – Argentina).

Esse grupo desenvolverá um projeto político relacionado a esse tipo de produção que será conhecido como terceiro cinema. O primeiro sendo o industrial hollywoodiano e o segundo como o cinema de arte europeu (HENNEBELLE, 1978). Nesse sentido, como define Birri (1997), o propósito dessa cinematografia é “criar uma nova pessoa, uma nova sociedade, uma nova história e por essa razão uma nova arte e um novo cinema.” (BIRRI, 1997, p.87, tradução nossa)²¹

Nos anos 1950, com o que delineamos anteriormente como cinema moderno, inicia-se um período que, segundo Bordwell (1997) há um crescimento do conhecimento das convenções cinematográficas do cinema hollywoodiano, já hegemônico nesse período. Um exemplo disso é o que comentam Solanas e Getino (1997) acerca do pensamento cinematográfico nesse período, que, segundo eles buscavam através da experimentação romper com as formas perfeitas do cinema entendido por eles como imperialista. Essa ideia de perfeição técnica para eles se relaciona com uma forma de inferiorizar o cinema produzido nos países do “terceiro mundo”, já que este não conseguia se igualar na técnica pela falta de recursos.

19 Para um estudo mais aprofundado da relação entre cinema e história, cinema e política, ver: FURHAMMAR, Leif, ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

20 O termo “terceiro cinema” na literatura sobre cinema mais recente é trabalhado como cinematografias nacionais ou *World Cinema*.

21 “Our purpose is to create a new person, a new society, a new history and therefore a new art and a new cinema. Urgently.”

Inseridos nesse contexto, surgem diversos manifestos que visam a exploração do cinema enquanto uma “estética imperfeita”, caso esse do conhecido texto de Glauber Rocha (1997), *Estética da Fome*. Nele, o cineasta se posiciona a favor de uma estética “feia” em que a fome do colonizado é entendido, que a violência gerada por essa fome que é a essência da sociedade colonizada seja um modo de fazer com que o colonizador perceba a existência de seus colonizados.

Através disso, o político para esses autores, se dá também na estética e no incentivo a experimentação. Segundo Solanas e Getino (1997), a evolução de certos equipamentos também serviu como um detonador desse processo:

Os avanços que tiveram lugar em cada especialização: a simplificação das câmeras filmadoras e gravadores; evoluções no meio em si, como película que pode ser filmada com luz normal, reguladores de luz automáticos; evolução na sincronização audiovisual; e a divulgação de conhecimento técnico por revistas especializadas de larga circulação e até mídia não especializada, ajudaram a desmistificar o fazer cinematográfico e tirar aquela aura quase mágica que fazia com que cinema estava só ao alcance de 'artistas', 'gênios', e 'os privilegiados'. (SOLANAS;GETINO, 1997, p.44-45, tradução nossa)²²

Além dessa exploração estética, o filme era entendido como uma forma de detonar discussões sobre a situação política do país, caso também de *La hora de los hornos*, que foi exibido por seus autores de forma clandestina para operários. A finalidade, após a exibição, era a de discutir, quase ensinar e transmitir uma forma de consciência política para os trabalhadores (SOLANAS E GETINO, 1997).

Assim como os movimentos denominados “jovens” ou “novos” na Europa não foram homogêneos, o mesmo se dá na América Latina. Segundo Barrenha (2011), mesmo centrando-se na Argentina, não é possível dizer que esse foi um movimento orgânico, mas sim uma soma de esforços individuais que buscavam explorar uma outra linguagem que não a hollywoodiana.

Deve-se destacar que a cinematografia da América Latina é e continua sendo assimétrica. Como ressalta Getino (2007, p.25), a referência se dá apenas em termos de território (caso, por exemplo, do cinema Europeu) e não como um projeto estético definido e

²² “The advances that have taken place within each specialization; the simplification of movie cameras and tape recorders; improvements in the medium itself, such as rapid film that can be shot in normal light; automatic light meters; improved audiovisual synchronization; and the spread of know-how by means of specialized magazines with large circulations and even through nonspecialized media, have helped to demystify filmmaking and divest it of that almost magic aura that made it seem that film were only within the reach of 'artists', 'geniuses', and 'the privileged'.”

homogêneo, sendo mais preciso denominá-la no plural: cinematografias latino-americanas. Mas o autor faz uma ressalva de que: “no caso das cinematografias de origem latino-americana, as afinidades são muito maiores, porque representam aquelas originadas em culturas e línguas muito semelhantes entre si, articuladas por uma história mais ou menos compartilhada ou por projetos nacionais, apesar de tudo, comuns.”

Nesse sentido, esse processo de exploração estética e realização de filmes a baixo custo fundamenta uma tradição não só na Argentina, mas em outros países da América Latina que perdurará nos anos seguintes através das novas gerações que, com o apoio estatal que começa a ser pensado na Europa durante esse período com a finalidade de proteger o cinema local contra a dominação Hollywoodiana, inaugura um outro momento cinematográfico.

Mas antes dessa nova geração ser iniciada, tem-se um período que Schumann (1987) define como o de rememorar a história para que esta não se repita. Com isso surgem filmes como “Camila”, de Maria Luisa Bemberg (Argentina – 1984), “A história oficial”, de Luis Puenzo (La historia oficial - Argentina – 1984) e “*Contar hasta diez*”, de Oscar Barney Finn (Argentina – 1984). O autor destaca estes filmes entre os diversos que exploravam a temática da ditadura e que tinham como tema personagens que realizavam buscas de parentes, descobriam verdades que foram ocultadas nesse período ou foram afetados de alguma forma pela ditadura.

Esses filmes, por centrarem-se na questão temática, acabam por ter, de acordo com Barrenha (2011) uma linguagem folhetinesca e centrada na convencionalidade. É importante adiantar o ponto de oposição dessa estética com a que vem a acontecer durante a segunda metade da década de 1990. Gonzalo Aguilar (2008), ao estudar os elementos estéticos que tem proximidade nessa geração, opõe que a política, ou seja, o cinema enquanto território de conflito, se dava antes através da transparência da forma e, atualmente se dá através da opacidade.

Historicamente diversos fatores contribuíram para o surgimento dessa geração formada, predominantemente, por jovens cineastas. Um desses polos que possibilita a abertura para realizadores com pouca experiência (mas geralmente com formação nas escolas de cinema, caso de Lucrecia Martel), é a modificação nas formas de produção.

Em 1990 inicia-se, de acordo com Barrenha (2011), um período de estagnação gerado pelo desinteresse do público pelo cinema nacional e pela crise econômica gerada pela política neoliberalista de Carlos Menem. A queda de produção culminará com apenas 11 filmes lançados em 1994.

Nesse mesmo ano se estabelece a chamada *Ley de Cine*, fazendo com que o INC se tornasse INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes audiovisuales), reestabelece-se a autonomia financeira do órgão e a cota de telas. O INCAA²³ é, até os dias de hoje responsável pelo financiamento parcial de diversos filmes dessa geração, incluindo os três longas realizados pela diretora Lucrecia Martel.

Através do INCAA será dado o pontapé inicial para essa nova geração de cineastas com a organização de um concurso de roteiros com o propósito de promover a produção de curtas no país. O resultado foi o filme *Historias Breves* (Argentina – 1995) que conta com a participação de cineastas que, em sua maioria, se tornaram os nomes dessa primeira geração do chamado *Nuevo Cine Argentino*²⁴: Pablo Ramos, Daniel Burman, Jorge Gaggero, Matías Oks, Bruno Stagnaro, Adrián Caetano, Sandra Gugliotta e Lucrecia Martel.

Essa nova geração se desenvolve, de certa forma, como resultado de políticas implantadas durante a pós-democratização da Argentina no ano de 1983. Schumann (1987) destaca o papel do cineasta Manuel Antín nesse período, quando fica a frente do INC. Através dele se implantam uma série de incentivos para a indústria cinematográfica, entre eles: eliminação total de censura (só o estabelecimento de uma comissão para determinar a faixa etária do filme), a reabertura da escola de cinema do INC para a formação de futuros profissionais da área, além de retornar com o imposto de 10% sobre as entradas de cinema. Essa última medida, segundo Barrenha (2011) também foi responsável pela indústria cinematográfica ser uma das poucas a se manter avançando mesmo no período de crise no começo dos anos 2000, além de ter permitido o então INC a ter maior autonomia por possuir os próprios fundos.

Barrenha (2011) ainda pontua que a afirmação dessa geração se dá com o lançamento de *Pizza, birra, faso* (1997 – Argentina – Adrián Caetano e Bruno Stagnaro) no Festival de Mar del Plata. Aguilar (2008) ainda acrescenta que, logo em seguida, a premiação do filme *Mundo Grúa* (1998 – Argentina – Pablo Trapero) no *Buenos Aires International*

23 O INCAA também passa por altos e baixos em seus anos de existência. Um exemplo disso é que os avanços descritos neste parágrafo foram revogados com a forte crise econômica e política do final de 2001. Segundo Falicov (2007) o governo de Fernando de la Rúa, além de bloquear todas as contas de poupanças domésticas, aprovou a Lei de Emergência, que retirou todos os fundos do INCAA, que só foi se reestabelecer enquanto autarquia no final de 2002, após renúncia de La Rúa e um período de repressão e fortes protestos no país.

24 A terminologia utilizada tanto na literatura acadêmica quanto pela crítica é *Nuevo Cine Argentino*, igualada a utilizada por Schumann (1987) ao se referir a geração dos anos 1960 e a geração pós-ditadura, que também é conhecida como *Neo-nuevo cine argentino*. A partir desse momento do texto utilizaremos NCA como forma de se referir ao cinema realizado a partir da segunda metade da década de 1990.

Festival of Independent Film também será responsável por reafirmar o potencial desses novos realizadores.

Mesmo com características em termos de estilo de cada cineasta, que faz com que esses filmes sejam diferentes uns dos outros, há um certo consenso ao determinar uma proximidade na concepção estética desse geração, que não concorda e nem é considerada, segundo Barrenha (2011), como um movimento com um projeto estético. Aguilar (2008) complementa que um dos principais diferenciais dessa geração está nas formas de financiamento e distribuição que diferem do modelo anterior.

No polo da produção esses filmes, segundo Falicov (2007), se caracterizam por um corpo de obras de baixo custo e das formas de financiamento externo, principalmente vindas da Europa através das co-produções. Um grande exemplo disso é que, na maioria dos filmes produzidos hoje na Argentina, é muito difícil não encontrar além do INCAA, os seguintes fundos que financiam parcialmente obras cinematográficas: Ibermedia (ibero-americano), Hubert Bals Fund (Holanda) e Fonds Sud Cinéma (França).

Essa rede de co-produções, como argumenta Falicov (2007) também é responsável por alimentar o fraco canal de distribuição dessas produções, já que o financiamento de outro país garante a exibição no mesmo.

Já em termos de produção, uma característica dos primórdios dessa geração foi uma experimentação no sentido de baixar o custo da produção. Aguilar (2008) cita o caso do longa *Bolívia*, de Adrián Caetano, que foi realizado com restos de películas de outros filmes de amigos do diretor. Esse aspecto, segundo Aguilar (2008), faz com que essas produções não sejam tão determinadas pelo contexto de produção e, como Barrenha (2011) resume, esses filmes foram inicialmente produzidos devido a popularização de equipamentos de vídeo na Argentina:

A maioria desses primeiros filmes era feita em 16mm, vídeo digital, beta ou super VHS, utilizavam cenários naturais ou poucas locações, e muitos atores desconhecidos ou não-atores. Condições de precariedade extrema acompanharam essas realizações, que surpreendiam pela originalidade de suas propostas. Antes, a chegada do dinheiro condicionava a realização de um filme; no NCA, as filmagens são feitas com o mínimo indispensável, nos fins de semana, entre amigos, e a falta de esmero é estratégica, como um atributo estético. (BARRENHA, 2011, p.46)

Através desses aspectos de produção, apresenta-se uma proposta estética, que, como argumenta Aguilar (2008, p.19, tradução nossa)²⁵ tem como principal característica uma modificação do que o autor chama de “pregar para o espectador” para deixar a responsabilidade interpretativa para ele através de uma recusa em julgar as personagens. Esse rompimento se dá com a oposição entre uma pedagogia que visa a identificação do espectador com uma moralidade superior das personagens e outra que visa explorar suas ambiguidades, multiplicando as possibilidades interpretativas de um filme:

E esse é o ponto em que o novo cinema se distanciou mais radicalmente dos filmes anteriores: na sua relação com o espectador. Finais abertos; a ausência de ênfase e alegorias; personagens mais ambíguos, a rejeição do filme tese; uma trajetória errática na história; personagens zumbis imersos no que lhes acontece; a omissão do nacional, contextualizando informação; a rejeição do imperativo político e identitário – todas essas decisões que em maior ou menor extensão, podem ser detectados nesses filmes como consideração pela opacidade das suas histórias. (AGUILAR, 2008, p.20, tradução nossa)²⁶

Com isso, é possível estabelecer uma relação com o que foi exposto no capítulo anterior, principalmente com as modificações que acontecem durante o período do cinema moderno e, especificamente pela caracterização das personagens identificadas por Hennebelle (1978) como erráticas. Também através da ênfase que Aguilar coloca em relação a opacidade e abertura narrativa, tem-se uma proximidade entre a “subjéctiva indireta livre” teorizada por Pasolini (1981) acerca do mesmo período do qual Hennebelle fala.

O desenvolvimento do cinema argentino que culminará nessa nova geração tem, como demonstrado nesses dois capítulos uma série de possibilidades de aproximação com o cinema europeu, que se dá seja em função ou em oposição ao cinema hegemônico hollywoodiano. Semelhanças que talvez sejam relacionadas ao que Paranaguá (2003) argumenta como o impacto da relação triangular que a cultura latino-americana tem em função da Europa e EUA.

25 “All of this is generally referred to as 'preaching to the spectator' (bajar la línea, or, literally, 'to lower the line'). The phrase is apt, as it refers not only to the pedagogical action (at times implying an underestimation of the spectator) but also to the fact that the line (línea) of the film extends toward a space that, while working itself out within the script, is actually outside of it.”

26 “And this is one of the points in which the new cinema has distanced itself most radically from earlier film: in its relationship to the spectator. Open endings; the absence of emphasis and of allegories; more ambiguous characters; the rejection of thesis films; a rather erratic trajectory in the story; zombie characters immersed in what happens to them; the omission of national, contextualizing information; the rejection of the identitarian and political imperatives – all those decisions that, to a greater or lesser extent, can be detected in these films account for the opacity of their stories.”

Barrenha (2011, p.39) trabalha com o conceito de “giro subjetivo” ao tratar do NCA. Segundo a autora, esses filmes passam a tratar de geografias da intimidade, em que histórias da vida pessoal passam a se proliferar e, muitas vezes, tem como mote a desilusão e apatia perante o mundo. O fluir do presente passa a ser uma obsessão para esses filmes e, de acordo com Aguilar (2008), esses filmes exploram a presentificação de várias linhas narrativas ao mesmo tempo, para, ao final, escolher apenas uma ou duas para se fecharem.

Outro ponto discutido frequentemente na literatura sobre esse cinema é como este reflete uma certa concepção política através de outras estratégias narrativas. Tanto Barrenha (2011) quanto Aguilar (2008) concordam que, em um primeiro momento, essa estética pode dar a impressão de estar alheia a política, razão pela qual são considerados uma geração sem avós ou pais, que seriam os filmes que tomavam como questão central temática a política do país. Mas o que a autora e autor percebem é que, a partir de uma análise mais profunda, percebe-se que a atitude política é “mais intrínseca do que engajada (...)” (BARRENHA, 2011, p.36).

Nesse sentido, Barrenha (2011) cita a entrevista realizada com Lucrecia Martel, em que a diretora pontua que, seu interesse político se dá mais através de uma ideia de compartilhamento de experiência, um diálogo entre experiências de mundo. Através disso, estabelece-se a possibilidade da relação com a estética afetiva citada no capítulo anterior em uma proximidade com o cinema de poesia.

Ainda de acordo com Barrenha, esse compartilhamento de experiências se dá, especificamente em Martel, através da ausência de clímax e na composição de uma *mise en scène* que trazem a tona para o espectador uma dimensão mais sensorial do que racional. Além disso, um elemento preponderante nessa estética é o uso que a diretora faz do som, que funciona como potencializador da sensorialidade e imersão em seus filmes e proporciona a: (...) atuação dos cinco sentidos – os sons exacerbam a observação minimalista, e fazem inteligível um mundo que é produto da espessura perceptiva. Os filmes de Lucrecia são, assim, donos de uma imagética tátil, dona de peso, volume, cheiros...” (BARRENHA, 2011, p.78).

Em conclusão, o som torna-se um elemento preponderante para a análise que será efetuada devido ao seu importante papel e seu uso diferenciado no NCA. Também partindo da concepção do cineasta russo Vsevolod Pudovkin (1985) do som como instrumento primordial para reproduzir a subjetividade, torna-se importante estabelecer relações com os apontamentos de Pasolini.

4 SOM COMO REPRODUTOR DE SUBJETIVIDADES

Durante a história do cinema, muitos cineastas se arriscaram a propor o que seria o uso “correto” e devido do som. Cumpre destacar que não é nesse sentido que utilizaremos a aproximação entre Pasolini e Pudovkin, mas propõe-se traçar um breve apontamento de como o uso do som contribui com a capacidade de compartilhar os estados das personagens, sendo um elemento de relevância na obra de Lucrecia Martel para a sua articulação da subjetiva indireta livre.

A partir das discussões apresentadas por Pasolini (1981) em relação a reprodução de estados da personagem poética no cinema, observa-se que, mesmo o autor não citando o som em seus textos, há uma possibilidade de relacioná-lo com as proposições do cineasta Vsevolod Pudovkin (1985) em relação ao assíncronismo sonoro. Para Pudovkin (1985) o som é lugar privilegiado para reproduzir a subjetividade das personagens e se utilizado de maneira assincrônica, se parece com a organização da percepção humana na realidade.

Em seu ensaio “Assíncronismo como princípio sonoro”, de 1928 (apenas um ano após o marco do cinema sonoro com “O cantor de Jazz”, de 1927), o cineasta russo identifica um avanço técnico em relação ao uso do som, mas um retrocesso em termos de expressividade da linguagem cinematográfica. Segundo ele, o som não deve ser usado simplesmente para dar ênfase a uma ideia de naturalismo primitivo no cinema, mas para aumentar as potencialidades de expressão.

Nesse sentido, o autor propõe que o assíncronismo, ou seja, imagem e som contrapostos em ritmos opostos, se aproxima mais da percepção cotidiana. Com isso, o autor aponta que “o curso das percepções do homem são como a edição” (PUDOVKIN, 1985, p.87, tradução nossa)²⁷. O mundo, dessa forma, possuiria dois tempos, um objetivo e outro subjetivo, o primeiro, relacionado a imagem e, pode-se dizer, à sua violência expressiva, já o segundo sendo direcionado pela percepção de alguém. Segundo ele, o mundo é: “um ritmo inteiro, enquanto o homem recebe somente impressões desse mundo através de seus olhos e ouvidos e, em uma menor extensão através de sua própria pele.” (PUDOVKIN, 1985, p.87, tradução nossa).²⁸

27 “The course of man's perceptions is like editing, the arrangement of which can make corresponding variations in speed, with sound just as with image.”

28 “The world is a whole rhythm, while man receives only partial impressions of this world though his eyes and ears and to a lesser extent though his very skin.”

Através da associação que Pudovkin faz em relação a realidade e linguagem cinematográfica, é possível fazer uma breve aproximação da essência de seu pensamento com Pasolini, que caracteriza o cinema como fundado no que chamou de “im-signos”. Para Pasolini, o mundo e sua linguagem é o fundamento da linguagem cinematográfica: “Tenho dito várias vezes, e todas elas mal, infelizmente, que a realidade tem uma linguagem sua – exactamente, uma linguagem (...)” (PASOLINI, 1981, p.195).

Ao propor uma semiologia geral da realidade, Pasolini está pensando no real como cinema, como algo infinito e a montagem ou filme como a morte, que organiza esse presente infinito transformando-o em passado, em algo coerente. Segundo Xavier (1993, p.103), a obra de Pasolini é permeada desse empirismo, “no sentido de pensar sempre a composição estética como algo derivado do real, da experiência, produto da imaginação onde é central a referência ao mundo e o engajamento nele (...)”.

A concepção de expressividade no cinema, tanto para Pudovkin quanto para Pasolini, estaria baseada nos mesmos desafios que encontramos ao decifrar a realidade na vida cotidiana. Ou seja, os processos mentais que utilizamos para pensar o mundo são muito parecidos com os que funcionam ao assistirmos a um filme, pois, os objetos na tela e no real se apresentam “carregados de significados” a serem decifrados:

Mas é preciso então acrescentar de imediato que o destinatário do produto cinematográfico está também habituado a <<ler>> visualmente a realidade, isto é, a manter um colóquio instrumental com a realidade que o cerca enquanto ambiente de uma colectividade, expressando-se precisamente também através da pura e simples presença óptica dos seus hábitos e dos seus actos. (PASOLINI, 1981, p.138)

Acrescentando ao raciocínio de Pasolini, que é fundamentado principalmente no carácter ontológico da imagem cinematográfica, pode-se pensar o som como uma outra estratégia de montagem subjetiva, uma espécie de guia, como aponta Pudovkin, para revelar significados subterrâneos, conteúdos internos e, principalmente, conectar o espectador com a personagem a partir de seu ponto de escuta, que segue “o curso da percepção do homem” (PUDOVKIN, 1985, p. 88, tradução nossa)²⁹ equivalente ao plano subjetivo:

Será estimado que essa instância, onde o som apresenta a parte subjetiva no filme, e a imagem a objetiva, é somente uma das mais variadas maneiras em que o cinema sonoro nos permite construir um contraponto, e eu mantenho que

²⁹ “The image may retain the tempo of the world, while the sound strip follows the changing rhythm of the course of man's perceptions, or vice versa.”

somente por tal contraponto o naturalismo primitivo pode ser ultrapassado e os significados profundos no filme sonoro criativamente manipulados [...] (PUDOVKIN, 1985, p.91, tradução nossa)³⁰

Pudovkin escreve de um contexto em que as pesquisas relacionadas a percepção humana em relação ao som não eram tão desenvolvidas como nos dias de hoje e, por isso, muitas vezes é criticado como banalizado ou ultrapassado.³¹ O próprio autor ressalta que suas observações em relação ao assíncronismo não são proposições teóricas, mas frutos de uma observação atenta ao funcionamento do som no cotidiano.

Propondo um diálogo do cineasta russo com pesquisas mais recentes, é possível observar e, de certa forma confirmar que suas observações se fazem presentes na literatura sobre som no cinema, principalmente através de uma argumentação que se fundamenta na experiência cotidiana como o que molda nossa interpretação sonora. Um exemplo disso está em David Sonnenschein (2001) quando fala da prosódia, que, de modo geral é o estudo das entonações. De acordo com o autor, a voz tem um sentido objetivo verbal e outro subterrâneo, relacionado à subjetividade, a emotividade que as palavras carregam. Ele atribui isso à maneira com que nosso cérebro, através dos seus dois hemisférios, se desenvolveu a fim de conseguir identificar esses sentidos presentes em uma mesma articulação fonol.

Ángel Rodríguez (2006), apoiado nos estudos de percepção acústica, argumenta que o ser humano, através da reiteração de sons em seu ambiente, adquire uma memória sonora que passa a funcionar como um filtro dos sons que chegam a nossa percepção e aqueles que simplesmente ouvimos mas não nos damos conta:

Assim, na memória auditiva, vão se acumulando formas padrão que constituem um amplo mostruário que orientará nosso modo de escutar, organizar, selecionar e interpretar as misturas de sons que provêm do ambiente em que estamos. Finalmente, com o uso reiterado desses padrões, o ser humano tenderá

30 “It will be appreciated that this instance, where the sound plays the subjective part in the film, and the image the objective, is only one of many diverse ways in which the medium of sound film allows us to build a counterpoint, and I maintain that only by such counterpoint can primitive naturalism be surpassed and the rich depths of meaning potential in sound film creatively handled be discovered and plumbed.”

31 Essa argumentação se encontra em Michel Chion (2011, p.35), que se baseia na ideia de contraponto relacionada a uma terminologia da música clássica ocidental, que caracteriza a simultaneidade de diferentes vozes seguindo uma linha de continuidade. Nesse sentido, o autor argumenta que o termo contraponto, fundamentado na dialética frequentemente proposta pelos cineastas russos limitaria o som a uma ideia de causalidade: “eu devia ouvir isso, ora ouço isto”, já que se propõe a opor figurativamente imagem e som de acordo com sua fonte sonora. Nesse sentido, Chion aponta que o termo contraponto, na realidade, deva ser chamado de harmonia dissonante, já que mostra apenas uma discordância pontual entre imagem e som. Entende-se que, nesse trabalho, não é o objetivo discutir as questões terminológicas, já que foca-se principalmente nas observações que Pudovkin faz em relação a percepção humana e o som como elemento privilegiado para reproduzir subjetividades e conteúdos subterrâneos.

firmemente a uma percepção categorial, ou seja, a escutar só aquilo que procura, ou aquilo que está acostumado a reconhecer, frequentemente chegando a ignorar todo o resto. (RODRÍGUEZ, 2006, p.168)

O autor ainda aponta que a maior parte dos sons que nos rodeiam passam despercebidos por nós, os que chegam a nossa percepção estão relacionados a vivência, ao modo com que memorizamos suas características acústicas. Nesse sentido, Rodríguez concorda com a divisão entre dois mundos de Pudovkin, entre aquele que abarca todos os ruídos que ouvimos e o interno, que se relaciona com a nossa memória auditiva, ou seja, os sons não ignorados, que nosso cérebro deixa que cheguem à nossa percepção.

Se cada indivíduo possui uma memória auditiva própria e, portanto, percebe auditivamente o mundo de forma diferente, o som no cinema, ao se adequar a uma dessas percepções, torna-se um elemento relevante para reproduzir a subjetividade daquela personagem que o espectador ouve. Nesse sentido, torna-se importante atualizar o pensamento de Pudovkin para compreender as potencialidades do som em gerar emotividade e conectar espectador e personagem através da forma com que se ouve determinada cena.

Os diretores ou diretoras, de acordo com Bordwell e Thompson (1985, p.186-187, tradução nossa)³² utilizam-se dos elementos sonoros através de uma seleção, que “pode controlar as escolhas da audiência e guiar suas percepções”, sendo um elemento importante para estabelecer formas de articulação das informações fílmicas, sejam elas concretas ou emocionais. Um som que surge, por exemplo, na caixa traseira esquerda, pode fazer com que o espectador, sem se dar conta, olhe para o canto esquerdo da tela.

A pesquisa em relação ao som no cinema, segundo Opolski (2013) apresenta dificuldades para sistematizar aquilo que foi feito para ser fragmentário, muitas das vezes nem percebido. Sonnenschein (2001) assevera que o som no cinema, muitas vezes é feito para ser invisível, para ser uma atmosfera na qual o espectador se insere mais do que algo a ser percebido. Os sons que circundam o espectador é um dos aspectos que fazem com que ele ou ela se sinta ativo na narrativa, é o que chama a se engajar com a história contada.

O som, segundo Opolski (2013) tem a capacidade de situar o espectador espacialmente no filme devido a uma gama maior de possibilidades que a imagem não contém. Essa diferença se dá em termos de ambientação, já que através da imagem, percebemos o mundo em 180°, já os sons nos chegam à 360°, cubrindo todo o espaço a nossa volta.

32 “Because normal perception is linked to our choices, the director's selection of the sounds in a film can control de audience's chources and thus guide the audience's perception.”

O cinema aplica essas possibilidades desde a criação do sistema *Dolby 5.1*, em que as caixas são posicionadas na sala a fim de atingir o espectador por todos os ângulos a sua volta de forma a colocá-lo imerso no espaço do filme. Através disso, uma série de técnicas são desenvolvidas para utilizar as potencialidades do som dramaturgicamente.

De acordo com Bordwell e Thompson (1985) a dimensão espacial do som se dá principalmente por vir de uma fonte que pode ser caracterizada em relação ao espaço que ocupa. Essas propriedades se relacionam com aspectos físicos de reverberação que, grosso modo, se definem pelo processo de emissão do som, que rebote em alguma superfície de determinado material, que implica em uma velocidade em que esse som se somará aquele originalmente emitido. Cada espaço contém, de acordo com Sonnenschein (2001), possibilidades diferentes de reverberação que variam de acordo com o tamanho do ambiente e os materiais que formam esse lugar, assim, uma igreja e uma sala de estar não possuem as mesmas possibilidades de espacialização pois reverberam de formas diferentes.

Essas noções são absorvidas pela memória auditiva do ser humano e que, segundo Rodríguez (2006), o audiovisual simula artificialmente as perturbações físicas de ambientes que temos contato cotidianamente e, que nosso cérebro é orientado a identificar devido a mecanismos de sobrevivência desenvolvidos ao longo da existência humana. O autor se fundamenta também em teorias da antropogenética, que no seu caso específico estuda a maneira com que o ser humano responde a estímulos sonoros através de mecanismos que se desenvolveram em respostas ao ambiente desde os primórdios da espécie. Sonnenschein (2006), mesmo não citando diretamente esse campo, também dá exemplos de certos padrões universais gerados pelos sons, como o uivo de um cão ou lobo como gerador de sensação de medo e apreensão, barulho³³ constantemente utilizado, por exemplo, em filmes de terror com a finalidade de disparar esses mesmos sentimentos.

A ideia de memória auditiva também fornece pistas para entender o engajamento causado por filmes de gênero. Determinadas repetições criam uma convencionalização que, quando aparecem em outros filmes podem ativar determinados sentimentos. Uma dessas

33 Na literatura sobre som, observa-se uma discussão terminológica constante e uma delas é o conceito de ruído. Rodríguez (2006) por exemplo, argumenta contra esse termo, definindo que seu surgimento se deu na engenharia para classificar algo que impede que a comunicação seja feita de forma efetiva, ou como algo que é indesejável. Portanto, determinar o que é desejável ou não varia de acordo com cada pessoa e situação. Associá-lo a ideia geral de efeitos sonoros também propõe problemas pois já que a acusmatização é a principal característica do audiovisual, não faz sentido associar ruído à fonte, por exemplo “ruído de trem”. Entendendo essas problemáticas, adota-se nesse texto o termo de Bordwell e Thompson (1985) *noise*, traduzido aqui como barulho ou, de forma mais simples, efeito sonoro pelo que considera-se uma facilidade maior de interpretação e fluidez do texto.

convenções é o som grave que irrompe em muitos filmes de horror, como já sugerindo que algo de ruim irá acontecer e despertando, com isso, apreensão e tensão.

Michel Chion (2011, p.88), dessa forma, argumenta que as convenções cinematográficas “submergem facilmente a nossa experiência própria” e, com isso se tornam a nossa referência de real frente ao filme. O autor também ressalta que a ideia de representação da realidade não tem preponderância nesse sentido, já que o espectador estaria mais preocupado se determinado som traduz as sensações associadas a sua causa para além do que uma preocupação se “reproduz o som que faz na realidade o mesmo tipo de situação ou de causa” (CHION, 2011, p.89).

O cinema, dessa forma, busca ativar códigos de percepção naturalizados que estão, muitas vezes ligados ao despertar de emoções e identificações com as personagens, mas que não são idênticos a realidade. Para Rodríguez (2006), essa espécie de mimetismo de códigos da realidade é desenvolvido pelo ser humano desde os seus primórdios e facilita a interpretação e compreensão das obras. Quanto mais próximo do natural, mais fácil a interpretação:

A linguagem audiovisual é um conjunto sistematizado e gramaticalizado de recursos expressivos que foram sempre previamente imaginados por um narrador e que permitem estimular no público séries organizadas de sensações e percepções que se transformarão em mensagens concretas e complexas. Isso implica que o próprio fundamento dessa linguagem é o conhecimento de um sistema de recursos narrativos artificiais que permitem imitar, segundo a vontade do narrador, muitas das sensações que se produzem no ambiente natural do homem. (RODRÍGUEZ, 2006, p. 29)

Com isso, podemos dizer que o cinema utiliza-se desses estímulos naturais, mas criando uma linguagem própria, com códigos específicos. Pois, paradoxalmente, são as diferenças e deficiências do cinema em relação a realidade referencial que fazem com que um narrador crie uma série de recursos expressivos-narrativos, para suprir, por exemplo, a bidimensionalidade da imagem da tela. Rodríguez (2006) aponta que o cinema, dessa forma, articularia recursos de percepção naturais com linguagens abstratas e conceituais, criando códigos para suprir essas diferenças.

Através disso, algumas técnicas são importantes para despertar estados emocionais, criar texturas, cheiros e até temperaturas no imaginário do espectador. Isso se dá pelo efeito denominado sinestesia, que, observa-se no capítulo seguinte, é fundamentalmente utilizado por Lucrecia Martel para criar uma sensação de calor, de que os personagens estão imersos em um ambiente abafado.

A possibilidade de gerar sensações que não correspondem ao sentido estimulado, por exemplo, ter a sensação de calor (tato) ao ouvir um determinado som constante (audição) se relaciona, segundo Rodriguez (2006) com a lógica perceptiva, em que todos os sentidos funcionam ao mesmo tempo, pois a percepção humana é complementar e tende a uma coerência global, e é essa complementaridade que:

[...]permite induzir sensações a partir de sentidos que não lhes são próprios. Estamos nos referindo à percepção sinestésica. Assim, sabemos que é possível, por exemplo, alterar o sentido do equilíbrio por meio da visão de imagens artificiais que ocupem um ângulo de 180°; fazer com que se sinta frio pela audição de sons de vento e chuva; ou induzir sensações e estímulos de movimento escutando estruturas sonoras rítmicas. (RODRIGUEZ, 2006, p.266)

Chion (2011, p.91) concorda com essa ideia ao pontuar que as nossas experiências sensoriais são “bolas de sensações aglomeradas”. A realidade e o cinema não chegam através dos sentidos separadamente. Na experiência cotidiana, por exemplo, ouvimos uma rajada de vento e sentimos, ao mesmo tempo na pele, o frio e, o que esses autores argumentam é que essas experiências sensoriais criam memórias que são ativadas através da imagem e do som no cinema.

Já Sonnenschein (2001), que estuda as possibilidades terapêuticas do som, argumenta que suas propriedades, ritmos e intensidades podem, inclusive, literalmente aumentar nossa temperatura corporal:

Assim como a nossa visão é influenciada por princípios psicológicos (conhecidos como Gestalt) e formas de ilusão, assim também é a nossa audição. A percepção de espaço, tempo, e tom segue algumas regras postas pelo nosso sistema sensorio e processadas por nosso cérebro, enquanto **entrainment** é um caso especial em que o nosso corpo e mente estando sincronizados com um ritmo externo que podem induzir um estado físico e psicológico específico. (SONNENSCHIN, 2001, p.77, tradução nossa)³⁴

O autor argumenta, através desse caso extremo, que entender os potenciais e limitações do som em relação a percepção humana pode influenciar e aprimorar seus usos expressivos no cinema. Nesse sentido, Opolski (2013) argumenta que uma das técnicas importantes para recriar a complexidade sonora do mundo é o *foley*, que é o processo que dá textura aos sons e amplia seus usos dramáticos.

34 “As our sight is influenced by psychological principles (known as Gestalt) and forms of illusion, só is our hearing. The perception of space, time, and tone follows certain rules laid down by our sensory system and processed by our brain, while **entrainment** is a special case of our body and mind being able to synchronize with an external rhythm that can then induce a specific physical or psychological state.”

Foley é a técnica de selecionar os sons mais importantes dramaticamente e recriá-los em estúdio em consonância com a imagem. O objetivo não é, segundo a autora, recriar os sons da forma com que seriam escutados no mundo real, mas na criação de um ambiente acústico que amplie as possibilidades dramático-expressivas.

O *foley*, nesse sentido, tem papel importante para ativar os pontos de escuta pois, através da espacialização que implicam, podem determinar a distância que o espectador está dos personagens e ação. Nesse sentido, geram aproximação ou distanciamento de acordo com o contraste no volume, principalmente ao serem trabalhados junto com a categoria maior de efeitos sonoros, que “não remetem a nada real nem a nenhum objeto de cena” (OPOLSKI, 2013, p.47) ou seja, que não representam algum movimento realizado na cena.

A construção sonora de determinada cena aponta para um ponto de escuta, um lugar de posicionamento do espectador e, de acordo com Sonnenschein (2001)³⁵, esse efeito é importante para criar sentidos subjetivos além de estabelecer um convite ao engajamento com o filme, pois:

Ao entrar dentro da cabeça do personagem, ouvindo o que ele ou ela está ouvindo, a audiência pode ter uma forte ligação com aquela experiência, especialmente se é colocada como distinta de outras seções do filme em que o ponto de vista é contrastadamente objetiva. (SONNENSCHIN, 2001, p.177, tradução nossa)

Dessa forma Chion (2011) estabelece a distinção entre sons empáticos e anempáticos, os primeiros partilham e se caracterizam através dos sentimentos dos personagens, já o segundo é indiferente ao acontecimento. De acordo com o autor, o som é “mais do que a imagem, um meio insidioso de manipulação afetiva e semântica” (CHION, 2011, p.33) e isso se deve ao seu caráter fragmentário, como apontado anteriormente, de atuar sobre a audiência, sem que seja percebido diretamente.

Através disso, o autor divide o fluxo sonoro entre interno e externo, o último responsável por definir o ambiente e as ações, externo aos acontecimentos, já o primeiro parece sair da lógica das próprias personagens, respondendo aos seus “afetos e das suas sensações” (CHION, 2011, p.43).

Outro aspecto importante para a caracterização emocional das personagens se dá pela paisagem sonora. O ambiente em que se inserem as personagens, de acordo com

³⁵ “By getting inside a characters head, hearing what he or she is hearing, the audience can have a strong bond with that experience, specially if it is shown to be distinct from other sections of the film in which the viewpoint is contrastingly objective.”

Sonnenschein (2001) interfere na criação de suas personalidades assim como o é na vida cotidiana³⁶, em que o ritmo das pessoas é influenciado pelo ambiente acústico no qual se inserem.

Ao analisar o filme “Ensaio sobre a cegueira” (2008 - Fernando Meirelles – Canadá, Brasil e Japão), Opolski (2013) identifica que é, através da construção sonora do ambiente que as condições psicológicas e ações das personagens se reflete. Nesse sentido, da mesma forma que utilizamos o exemplo de Antonioni e a expressão da subjetividade de suas personagens através da cenografia, o mesmo se dá em Meirelles através da paisagem sonora construída em seu filme.

Pode-se falar, através disso, de uma possibilidade de construção de atmosferas emocionais que amplificam as possibilidades da atuação da subjetiva indireta livre ao estar ligadas a personagem. Segundo Rodríguez, esse tipo de criação impõe dificuldades para o realizador pois, por exemplo, ao sentirmos solidão, ouvimos sons concretos e, portanto, no cinema, um aspecto para recriar sensações mais abstratas também estaria ligado à metáfora:

A construção de atmosferas emocionais é outro exemplo clássico da narração audiovisual em que o papel do áudio tem uma grande importância e em que a aplicação adequada da acústica traria um incremento fundamental. Os estados emocionais estão associados aos sons com a mesma força que aos odores, e dispor do instrumental adequado para reconhecer a forma desses sons é ter a nosso alcance a chave das emoções e sensações a eles associadas. (RODRÍGUEZ, 2006, p.51)

Nesse sentido, é possível entender o som como um elemento formal fílmico que tem fortes possibilidades de diálogo com a personagem poética como definida por Pasolini (1981). Através disso, atualiza-se o pensamento do realizador para pesquisas mais recentes, que se relacionam com a evolução própria da linguagem audiovisual que se deu desde os anos 1960 até a contemporaneidade.

Ao identificar o som como um elemento estilístico preponderante na obra da cineasta Lucrecia Martel, torna-se importante levá-lo em consideração para entender a aproximação de sua estética com o cinema de poesia.

³⁶ Lucrecia Martel em seus seminários propõe um exercício de escuta que se baseia em gravar conversações e analisar como a entonação e o modo da fala muda de acordo com os barulhos que estão a volta. De acordo com ela, as pessoas constantemente respondem ao estímulos sonoros externos. Nesse sentido, também é possível fazer uma aproximação dessa proposta com as definições dos autores trabalhados nesta seção.

5 A CONSTRUÇÃO CINEMATOGRÁFICA SEGUNDO MARTEL

A filmografia de Lucrecia Martel conta, até o momento, com três longas-metragem: *O pântano* (La Ciénaga - Argentina -2001), *A menina santa* (La niña santa – 2004-Argentina) e *A mulher sem cabeça* (La mujer sin cabeza – Argentina -2008)³⁷. Além disso, a cineasta também realizou, ao longo da carreira, seis curta-metragem: *Rey Muerto* (Argentina – 1995), *Nueva Argirópolis* (Argentina - 2010), *Pescados* (Argentina - 2010), *Muta* (Argentina - 2011), e *Leguas* (Argentina – 2015)³⁸.

A cineasta faz parte da geração pós-ditadura, em que, segundo Barrenha (2011) os cursos de comunicação e escolas de cinema passaram a ser fundados no país após período de forte censura. Martel formou-se em comunicação social e cursou cinema na *Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica* (Enerc) onde desenvolveu uma série de curtas com caráter experimental e documental até realizar em 1995, *Rey Muerto*, que chamou a atenção de Lita Stantic, uma das produtoras mais reconhecidas do cinema argentino, a qual trabalhou com cineastas consagrados, incluindo Maria Luisa Bemberg, Pablo Trapero e Santiago Mitre.

Após a realização de “O pântano”, Lucrecia passou a ser um nome importante dentro do NCA e é uma das poucas que trabalha com produtores de grande porte, como a *El deseo*, dos irmãos Almodóvar e a própria Stantic.

Barrenha (2011) estuda a obra da cineasta a partir da perspectiva da crítica ontogenética, ou seja, entendendo como a visão de mundo do artista colabora para manifestações estéticas. Segundo a autora, é possível encontrar uma estilística própria nos três filmes de Martel, que também são conhecidos pela crítica como “A trilogia de Salta”, por terem sido rodados nessa cidade, onde a cineasta nasceu.

Dentre as características principais de Lucrecia identificadas por Barrenha (2011) encontram-se: o uso preponderante do som, o descentramento estético de seus quadros, a ausência de uma linearidade narrativa e um privilégio do uso do espaço *off*. Segundo a

37 Seu quarto filme, *Zama*, está com lançamento previsto para o final deste ano. Essa obra, segundo Martel, difere de sua filmografia por se tratar de uma adaptação do romance homônimo do argentino Antonio di Benedetto e não um roteiro original. A própria Martel, na primeira conversa sobre o filme no CineBH – *International Coproduction Meeting*, também destacou outros elementos de modificação de sua estilística como: protagonista masculino, uso de trilha sonora musical, filmagens fora de Salta e a presença de atores brasileiros e argentinos.

38 De acordo com Barrenha (2011), Lucrecia desvia do assunto quando questionada sobre os seus curtas-metragem realizados na escola de cinema. Os títulos citados aqui são os únicos exibidos em retrospectivas dedicadas à cineasta.

pesquisadora, Lucrecia “inaugura uma outra força estética dentro do NCA, a qual caracteriza-se também por inúmeras peculiaridades temáticas e formais que fazem com que seja difícil enquadrá-la em gêneros, tipologias ou redes de afinidades.” (BARRENHA, p.78).

Através disso, relaciona-se o aspecto de uma estética própria a seus filmes que, no caso do cinema de poesia é importante pois, para Pasolini (1981, p.64), se atrela a uma ideia de expressão individual, relacionado as emoções e pensamentos de um autor. Ele defende, com isso, uma ideia de autoria no cinema pois, no caso do poético, a simpatia de um autor em reviver gramaticalmente o discurso e experiência da personagem implica em uma “misteriosa necessidade de intercomunicação com a sua personagem e uma não menos misteriosa necessidade expressiva”.

O filme se resulta, para Pasolini como reflexão de um sistema paranóico, em que “a responsabilidade recai sobre um indivíduo” (SAVERNINI, 2004, p.29). Partindo dessas reflexões, Savernini (2004) observa que a ideia de autoria estabelece relações que raramente se adaptam ao sistema de produção industrial:

Talvez por esse motivo estas filmografias mais personalistas ocorram com maior frequência em um esquema de produção reduzido em relação ao de Hollywood (como costuma ocorrer, por exemplo, na Europa, Oriente, América Latina e circuito independente norte-americano). São filmes com um público mais restrito e, por isso, também de orçamento relativamente modesto. (SAVERNINI, 2004, p. 30)

Entendendo o contexto de produção de Lucrecia Martel, observa-se uma concepção de estilo próxima ao modo com que ela pensa seu fazer cinematográfico. Em diversas entrevistas a cineasta aponta para o cinema como um meio primordial de escapar à solidão do corpo (BARRENHA, 2011) e, para ela, estamos todos presos em nossas próprias experiências e fisicalidades, sendo o cinema um meio essencial para que essas sensações corporais sejam compartilhadas. Pode-se dizer, que daí vem a sua “misteriosa necessidade expressiva”, que resultará nos modos de articulação de seu sistema formal fílmico.

Cumprido ressaltar que, mesmo explorando as visões poéticas de Lucrecia e seu modo pessoal de pensar o cinema, essas concepções não tem palavra final sobre a análise, sendo o foco deste trabalho os modos de endereçamento do filme, ou seja, sua estética, seu autor-modelo e não Lucrecia como autora-empírica.

A cineasta, em entrevista ao programa português *O tempo e o modo*, em 2015, diz que sempre procura pensar seu posicionamento de câmera como se fosse um garoto ou garota

de dez anos pois recria assim a experiência de uma época em que tinha mais curiosidade do que preconceitos.

Ao analisar as obras de Lucrecia, Barrenha (2011) identifica essa perspectiva na construção das personagens dos filmes de Lucrecia, que as constrói de forma com que não possam encontrar “um estereótipo para repousar nem pontos seguros em suas biografias para retornar” (BARRENHA, 2011, p.87). A desconstrução de estereótipos em sua obra faz com que as histórias narradas sejam apenas momentos na vida das personagens, que resulta de uma não preocupação em criar uma trama, com um arco ou começo, meio e fim.

De acordo com a pesquisadora, essa ausência de uma narração totalizadora também é pensada pela cineasta, que ao ser questionada de como define seus filmes responde “que se referiria a eles como processos, resíduos do tempo e de experiências” (BARRENHA, 2011, p.89).

Partindo desse fluxo narrativo, Martel diz que prefere pensar seus personagens a partir do conceito de monstro, que em seu cinema tem um sentido positivo. Para ela, o monstro é aquela figura que rompe com a previsibilidade e é, portanto excepcional. A humanidade, para ela, é monstruosa na medida em que é feita de puras exceções, corroída e deformada pela mente, subvertendo assim a ideia de que tem uma regularidade, uma previsibilidade:

Os objetos, as pessoas, as situações estão envoltas nas nossas ideias. É preciso então aproximar-mos de uma forma muito particular para podermos alcançar e ir removendo estas capas do que é o bom, do que é o mau...Nesse sentido, diz-me muito a ideia do monstro, por isso gosto muito do cinema de classe B, apesar de o cinema de terror ser muito conservador em termos morais. Mas o monstro é uma exceção, em geral é uma exceção. Então entender os personagens como monstros é vê-los a todos como excepcionais. Essas são ideias com as quais a nossa cultura luta profundamente. (O TEMPO E O MODO, 2015)

Essa preocupação reflete-se no modo com que a câmera transita, sem se preocupar com um objetivo, mas imersa no fluxo dos acontecimentos narrativos. Outro aspecto recorrente é a ausência de centralidade, que além de narrativa, se dá na própria construção interna dos planos.

Martel, de acordo com Barrenha (2011) pensa a estrutura dos acontecimentos de seu cinema como em dívida com a memória, pois baseia-se fundamentalmente nas elipses, procedimento que identifica presente no ato de rememorar o mundo. A memória não segue um fluxo causal e linear, mas acontece de maneira quase caótica “irrompe de maneira errática e incoerente, pervertendo as ideias de espaço, tempo, causa-consequência, e desestabilizando

uma construção da realidade baseada nessas estruturas organizativas” (BARRENHA, 2011, p.72).

Tem-se, nessa perspectiva de construção cinematográfica, uma aproximação com os im-signos pensados por Pasolini (1981), que são os elementos de comunicação conosco próprios, que se tem como expressão o sonho e a memória. Para o autor, são esses os mecanismos base da língua do cinema, que são, por sinal, rudes, e “quase animal”, não tendo uma ordem causal:

Todo esforço de reconstrução da memória é uma <<série de im-signos>>, ou seja, de um modo primordial, uma sequência cinematográfica. (onde vi aquela pessoa? Espera... parece-me que foi em Zagorá – imagem de Zagorá com suas palmeiras verdes na terra rosada -... em companhia de Abd el-Kader...-imagem de Abd el-Kader e da <<peessoa>> caminhando frente ao acampamento dos postos avançados franceses – etc.) E assim, cada sonho é uma série de im-signos todas as características das sequências cinematográficas: enquadramento dos primeiros planos, dos planos de conjunto, dos pormenores, etc., etc. (PASOLINI, 1981, p.138)

Entende-se, dessa forma, essas aproximações entre o pensamento do fazer cinematográfico de Lucrecia Martel e Pasolini como pistas para uma ideia de formalismo próprio ao cinema de poesia. Através disso, dentro de sua filmografia, o filme “O pântano” torna-se interessante para essa perspectiva teórica, pois sua fragmentalidade excessiva e ausência de uma personagem central impõem questões que se busca explorar.

5.1 POÉTICA DO PÂNTANO

Assim como muitas obras do cinema de poesia que buscam a ambiguidade narrativa, descrever “O pântano” em uma sinopse torna-se difícil sem que se acrescente a própria interpretação, completando as aberturas ou “zonas de indeterminação” que o filme deixa para o espectador. Para que se desenvolva a pesquisa do poético não voltada para a interpretação pessoal, propõe-se recorrer a metodologia proposta por Eco (1994) em relação à teoria literária, que visa entender uma obra enquanto rede sónica, tentando selecionar apenas aquilo que é colocado pela sua estrutura.

A partir disso é possível determinar que, de modo geral, a narrativa centra-se em uma família reunida após o acidente que acontece com Mecha (Graciela Borges), a matriarca que quando bêbada cai sobre cacos de vidro e precisa levar pontos.

Nesse sentido, o tempo da narrativa decorre do acidente na sequência de abertura do filme até a cicatrização dos pontos de Mecha nas últimas cenas, não tendo como propósito estabelecer uma temporalidade muito precisa.

O filme rompe, dessa forma, com a estrutura da narrativa causal clássica através de uma ausência de propósito que permeia os personagens e, de alguma maneira, a ausência de uma personagem protagonista que deseja algo e sai em busca daquilo que quer. Essa mesma estrutura se rompe entre as passagens de uma cena a outra; o que, em um primeiro momento, confunde o espectador por não ter relação imediata com o que se passava anteriormente.

Apesar dessas rupturas formais, o filme ainda possui algumas características que situam o espectador através de um fluxo narrativo. Um primeiro exemplo se dá na sequência inicial, na qual Mecha, ao cair e se machucar, aponta a primeira virada que, no cinema clássico, seria a quebra de regularidade que determinaria o problema a ser resolvido. Entretanto isso se torna apenas um pretexto para que outras personagens, como o filho José (Juan Cruz Bordeu) e a família da prima Tali (Mercédes Morán) visitem a enferma com mais frequência no sítio *La mandrágora* que fica perto da cidade de *La Ciénaga*.

Ressalta-se com isso, um primeiro aspecto de relação com o cinema de poesia, já que, de acordo com Savernini (2004, p.143), essa configuração poética não propõe um expressionismo que caia em uma abstração, mas está ligada às estratégias já convencionalizadas do cinema clássico: “o que significa que se baseia sobre o inventário imagético do espectador e sua capacidade de decodificação da linguagem”.

Através disso, é importante entender que mesmo o filme gerando um choque inicial de que a narrativa segue um fluxo aparentemente desconexo, essa fragmentação segue uma ordem que somente ao final do filme é possível que se reúna. O espectador é convidado a rememorar constantemente os elementos oferecidos pela narrativa e, principalmente, a completar o quebra-cabeças que é proposto.

Esse aspecto e as implicações dessa negociação são sinalizadas por Barrenha (2011, p.91), ao propor que Martel gera estados de imersão, em que há uma experiência fluida que se reflete “no cotidiano, tornando-se uma vivência pós-sala de cinema [...] para a cineasta, a permanência do filme nas pessoas é fundamental.”

Pode-se dizer que a sinopse do filme é pequena já que sua proposta é de uma estética que visa a experiência, que convida o espectador a engajar-se com a narrativa, a se relacionar de maneira próxima de modo a inferir sobre o universo construído ali. Relação

próxima a que é proposta por Eco (1994) em relação a obra aberta, que prevê o leitor como colaborador no preenchimento das zonas de abertura.

A sequência inicial do filme torna-se importante, pois se observa que logo nos dois primeiros minutos, Martel apresenta ao espectador-modelo o tipo de relação que esse terá com a obra. Utilizando a metáfora de que todo filme propõe a aceitação de uma regra de jogo, proposta por Chion (2011) e Eco (1994) no âmbito da literatura, é possível dizer que são nesses primeiros momentos que as regras são colocadas de como o fruir do filme se desenrolará.

Logo nos créditos iniciais que aparecem sobre um fundo negro, ouve-se o barulho de insetos, pássaros e pontualmente mosquitos que zombem na caixa esquerda. O fundo negro é importante pois direciona a atenção para o som, sendo esse elemento o primeiro que faz o contato do espectador com o universo fílmico, dando pistas, inclusive de que ouvir o filme pode ser, em determinados momentos, mais importante do que ver.

O som corresponde à ambiência que se vê em seguida: tem-se o *fade in* em que vê-se a imagem de uma paisagem com um coqueiro contra o sol ao mesmo tempo que o som toma força e a ambientação de mata com cigarras, mosquitos, insetos variados é criada de forma hiper-realista. Característica comum aos filmes de Martel e que, nesse momento tem função sinestésica, pois visa atingir a memória auditiva e perceptual ao associar o coqueiro, o sol e os mosquitos que tipicamente se manifestam no verão latino e também a paleta de cores quentes do filme.

O som, nesse sentido, tem papel importante para engajar o espectador em “sentir” o mesmo calor que as personagens constantemente reclamam e torna-se um elemento preponderante para inseri-lo sensorialmente na obra. De acordo com Sonnenschein (2001), a percepção humana tende a se adaptar a estímulos e se acostumar, deixando de percebê-los como atuantes. Pode-se então argumentar que a sonorização de “O pântano” não faz com que o espectador se acostume com o “calor” dos sons, já que a ambientação constantemente se contrasta, diminui e aumenta sua amplitude, o que segundo o autor, o espectador é levado a perceber pois: “nossa fisiologia é feita para notar contrastes.” (SONNENSCHHEIN, 2001, p.94, tradução nossa)³⁹.

O contraste da ambientação sonora intensa constantemente realizada pelo filme também é responsável pela geração de tensão. Segundo Rodríguez (2006), a variação é responsável por manter o espectador em alerta pois evita que a percepção relaxe.

39 “Our physiology is wired to perceive contrast. We only notice heartbeat, digestive system, or breathing when it is in contrast to the normal rhythm.”

As primeiras imagens são interrompidas pela continuidade dos créditos que, ao surgirem, criam o contraste sonoro que diminui sua amplificação para dar lugar ao efeito sonoro grave, baixo (*low*) tipicamente utilizado em filmes de horror e que aparecerá em momentos pontuais pelo resto da narrativa, visando enfatizar uma certa tensão. Nesse sentido, o filme está utilizando do arcabouço convencional do espectador através da ambientação misteriosa e de suspense que em breve será constantemente frustrada, mas tem papel de acionar a atenção, a suspensão de que algo irá acontecer.

Além de criar cenas que se interrompem no clímax, deixando o espectador em suspenso e frustrado ao aguardar a resolução que nunca acontece, Martel também subverte a escuta causal logo na primeira imagem do filme. O som tem como característica a ambiguidade em oposição à violência expressiva da imagem e, através disso, a cineasta brinca com o significado do barulho que vem do matagal, que pode ser de trovoada, assim como de tiros dos garotos que aparecendo caçando.

Mecha é a primeira personagem a ser apresentada e, como recurso comum no decorrer do filme, aparece de forma fragmentada: apenas sua mão que coloca gelo na taça de vinho; ela a sacode e o barulho hiper-realista produzido pelo gelo se debatendo sobre o vidro é o que também a identificará por todo o filme. Em momentos em que ela não aparece em quadro, ouve-se somente esse som, responsável pela presença acústica da personagem.

Nessa mesma sequência, pessoas estão deitadas à beira da piscina e são apresentadas primeiramente como fragmentos de corpos em *close*, que arrastam as cadeiras enferrujadas ao redor da piscina (Figura 1). A ambientação sonora da mata fechada permanece com a mesma amplificação e se mistura ao arrastar das cadeiras, subvertendo a ideia tradicional de ambientação sonora que visa a mixagem dos sons de forma que fiquem harmônicos e não bagunçados. Dessa forma, Martel coloca o espectador desperto, pontuando nessa cena curta que o filme pretende outra relação, talvez incômoda ou menos naturalista que a de uma narrativa clássica. Além disso, também dá a ver o som enquanto forma, fazendo com que seja percebido enquanto elemento atuante, opaco.



Figura 1 – Corpos fragmentários e plano fechado

Após cortes bruscos entre os corpos que se arrastam e são tão fragmentários que chega a ser impossível determinar quantas pessoas estão ali, sobem os créditos com o título do filme. Nesse sentido, em cerca de um minuto, as regras do jogo estão sinalizadas na forma de um prólogo.

Mecha, em seguida, recolhe várias taças de vinho e vagueia entre as pessoas deitadas em suas cadeiras. A câmera nesse momento mimetiza seu comportamento bêbado e se desgoverna, balança junto com a personagem, mostra-se enquanto aparato sob a justificativa da embriaguez até que a personagem cai, emitindo um ruído de vidro quebrado que ressoa alto e ecoa para a próxima cena, onde se perpetua no quarto das filhas.

A montagem também visa a enfatizar um certo lapso da personagem, pois “pulula” os planos e essa aceleração em conjunto com a vertigem do movimento de câmera enfatiza o estado de Mecha, criando, dessa forma, a subjetiva indireta livre.

A fragmentalidade também se expressa na forma de construção espacial, tanto sonora quanto imagética do filme. Os planos de apresentação das casas dos personagens são sempre fechados e o espectador termina o filme sem saber o tamanho dos lugares que os personagens habitam, já que além de não haver pistas através da imagem, o som reverbera em alguns momentos como se fosse um ambiente aberto e não em um quarto ou casa. (Figura 2 e 3)



Figura 2 – Primeiro plano da casa de Tali



Figura 3 – Plano da casa de José e Mercedes

Um exemplo disso é quando a filha de Mecha, Momi (Sofia Bertolotto), deita-se na cama da irmã Vero (Leonora Balcarce) para chorar. A ambientação sonora, além dos insetos (em menor amplitude), é de um gotejar de água que reverbera como se estivessem em um banheiro ao mesmo tempo em que se escuta o cochichar de Momi de forma nítida, característica de proximidade.

O filme explora o fluxo cotidiano entre as duas famílias, mas toma como central três personagens: Momi, Mecha e Luchi (Sebastián Montagna). O que as diferencia dos outros é o fato de estarem submersas em um certo sentimento indeterminado, que pode ser de apreensão e medo que transparecem desde sua primeira aparição e são reiterados constantemente pela estrutura do filme e que, de certa forma, traduz-se no diálogo que Lucrecia cria com o cinema de horror. A apreensão e o medo de que algo ruim aconteça passa para esse suspense que é ativado através da convenção cinematográfica.

Momi é uma adolescente de quinze anos que é apresentada deitada na cama de Isabel (Andrea López), que depois percebe-se que é a empregada da casa, constantemente maltratada por Mecha, sempre ameaçando de mandar a garota embora, deixando a filha apreensiva. Momi cochicha ao ombro de Isabel que dorme, agradecendo a Deus repetidamente: “Obrigada por me dar Isabel, obrigada por me dar Isabel”. Sua apreensão é verbalizada logo na segunda cena quando fala à Vero que não quer estar com mais ninguém a não ser com Isabel. Durante toda a narrativa Momi seguirá Isabel, que não corresponde aos sentimentos da garota.

Luchi, filho de Tali aparece pela primeira vez brincando com uma lebre morta na sua casa em *La ciénaga*. Logo nos primeiros segundos de aparição do garoto, o latido do cachorro do vizinho irrompe, assustando-o. O medo do cachorro se traduz verbalmente durante o filme, já que o garoto acredita que é uma rata-africana da história de terror contada por Vero à beira da piscina. Formalmente, o filme assume a subjetividade do garoto em várias cenas, quando o barulho do latido tem amplitude muito alta em comparação aos outros sons, visando enfatizar o ponto de escuta de Luchi.

Já Mecha, apresentada bêbada, estado que perdurará durante todo o filme, teme ficar como a mãe, que, segundo Tali e Momi, deitou-se na cama e não se levantou por vinte anos, até morrer. Mecha nega verbalmente que acabará assim, mas o filme dá indícios de um certo fatalismo, pois ela sempre se apresenta na sua cama no quarto escuro. A claridade do mundo exterior parece incomodá-la, já que sempre está com óculos escuros e fecha as cortinas dos outros cômodos nos raros momentos em que sai da cama para pegar um *gelito* para colocar no seu copo de vinho.

Essa espécie de medo ou apreensão é o que une essas três personagens que são frequentemente enquadradas de forma isolada em relação as outras, além de serem raras as cenas em que uma das três não esteja presente na ação. O fluxo criado pelo filme imita a vida, já que o que se sabe diretamente das personagens, de suas identidades é o que elas verbalizam, de resto, o espectador é convidado a decifrar seu mundo interior e seus dilemas através de indícios que a narrativa sugere, de seus gestos e atos. Isso também acontece em relação aos laços familiares, que só se explicitam completamente quase ao final do filme, pois as personagens não chamam umas as outras pelo laço parentesco, caso de Momi, que chama o pai de “Gregório”, deixando o espectador, em um primeiro momento, desvendar as relações que uns tem com os outros através de outros artifícios que não o verbal.

Quebra-se com isso o mecanismo de identificação, já que não se tem acesso objetivamente aos desejos, pensamentos e sentimentos que permeiam o mundo interior das

personagens e essa rarefação narrativa passa a estar ligada mais à passagem da expressão das experiências das personagens do que o acompanhar de um desenrolar linear e progressivo, em que o espectador é convidado a se identificar, como ocorre no modelo do cinema clássico.

Há, desse modo, uma tentativa de recriar a polissemia da realidade, a qual Pasolini (1981) caracteriza como icônica. As personagens, por não produzirem indícios verbais de seus sentimentos e desejos, são dadas a decifrar, assim como na realidade, em que as pessoas se apresentam como signos icônicos de si mesmas.

O passado e o futuro das personagens estão abertos à interpretação do espectador, pois em raros momentos há a informação de algum fato anterior ou desejos posteriores. Há uma imersão no fluxo do presente, o que faz com que pareçam impotentes para alterar qualquer coisa sobre a sua vida, quase aprisionadas em suas circunstâncias, que pouco se modificam ao decorrer desse presente.

Com isso, há presente um certo fatalismo familiar dos filhos “saírem” como os pais, que é indicado através do comportamento de Mecha acabar na cama como a mãe, Joaquin (Diego Baenas) acabar proferindo o mesmo ódio pelos que tem ascendência indígena como a mãe e José terminar inútil como o pai. Esse aspecto se pontua em diversas cenas de forma sutil, sendo um dos diversos fragmentos que circulam sob a superfície do filme.

Joaquin aparece em vários momentos criticando os garotos na mata em que caça, insultando-os e dando ordens, assim como a mãe faz com as empregadas. A proximidade expressa-se através das falas e de uma certa superioridade que ambas as personagens parecem criar para si mesmas. Joaquin em determinado momento diz: “Devia tomar cuidado com esses imbecis. Eles gostam de cachorros, gostam dos pêlos, que é suave. O deles são arrepiados. Moram todos juntos na mesma casa.”

José mora em Buenos Aires com a antiga amante do pai, Mercedes (Silvia Baylé), com quem tem um relacionamento que não é definido, não se sabe exatamente se são amantes ou se tem uma relação afetiva mais próxima da amizade. Além disso, José a ajuda a vender os pimentões produzidos em *La Mandrágora*. A montagem paralela é utilizada para enfatizar essa proximidade na sequência em que Tali conversa com Mecha sobre Mercedes. Gregório está presente no quarto e Mecha, para atacá-lo, diz que Mercedes nunca dorme sozinha e que sempre teve uma queda pelos inúteis. No momento em que conversam, o telefone toca, pára e as duas continuam a conversar, indicando a cena seguinte em que José conversa com Mercedes pelo aparelho da sala e comunica que quer ficar alguns dias a mais com os pais, inventando que tem muitos problemas para resolver em casa; quando, na realidade, durante toda a narrativa, passa deitado na cama, envolto na mesma letargia que os outros personagens.

Os enquadramentos em José são criados muitas vezes de forma horizontal, visando enfatizar esse aspecto da preguiça que parece envolvê-lo.

O filme, nesse sentido se aproxima do cinema de poesia de Pasolini, já que explora três subjetividades que seguem rumos e objetos de apreensão diferentes, mas se relacionam pois compartilham do mesmo estado que se unifica no estilo do filme. Assim como no exemplo utilizado anteriormente no caso de Antonioni com “O deserto vermelho”, em “O pântano” também se expressam estados na própria construção cenográfica e coreografia das personagens, vê-se o mundo, através de sua apreensão. Por isso, os ambientes são decaídos, enferrujados, com luzes que piscam com mal contato e da escuridão frequente (Figura 4).

Esse é o caso da cena do hospital em que Mecha está e Luchi também espera para levar pontos na perna. A luz falta, e o resultado é uma iluminação quase expressionista, com figuras que transitam ao fundo do plano como se fossem aparições (Figura 5).



Figura 4 – Luz com defeito e ambiente escuro



Figura 5 – Luchi e Tali no hospital escuro

Há, também, uma ausência de julgamentos, de moralização por parte da articulação narrativa, somente os personagens, de maneira pontual, julgam uns aos outros. O filme está mais interessado em expressar experiências do que estabelecer um discurso fechado acerca do mundo. Um exemplo disso é a paixão de Momi por outra garota, que se expressa no contato, nos gestos e nas metáforas visuais criadas no interior dos planos e não em uma articulação narrativa fechada, que visa a construir um discurso. Não é possível estabelecer uma identidade exata para os personagens, com isso, não se pode dizer se Momi é lésbica e essa questão não aparece na narrativa, nem por parte da garota e nem pelos outros personagens, não sendo um problema dramaturgicamente colocado. Para Mecha, que nota a paixão da garota e inclusive a provoca constantemente dizendo que suas toalhas somem porque são roubadas por Isabel, o maior problema é a filha andar por aí com as empregadas, que tem traços marcadamente indígenas.

O mesmo acontece com Tali, que parece sempre estar distraída em relação aos filhos, principalmente no caso de Luchi e isso não se demonstra em forma de conflito, mas como experiência colocada através das relações entre as personagens, algo dado a ver mais do que um aspecto totalizante, com juízos de valor. O tempo de estar no telefone já é suficiente para que o garoto apareça com um corte na perna que ninguém sabe como aconteceu e, quando vai ao hospital levar pontos, é Mariana (Maria Micol Ellero), a irmã pouco mais velha de Luchi, que se preocupa se o garoto já tomou antitetânica. É ela quem aparece penteando o cabelo do garoto e até mesmo o levando para lavar seu corte.

As relações subjetivas entre as personagens apresentam-se, muitas vezes através de metáforas visuais, caso do casamento beirando ao término de Mecha e seu marido Gregório (Martin Adjémian), que é caricato, definido pelos outros personagens como imprestável, fracassado, pois não se movimenta e não aparece fazendo nada além de mexer nos cabelos. Mesmo antes de serem apresentados como marido e mulher, os dois são constantemente enquadrados de forma que Mecha esteja à frente do plano e Gregório ao fundo, dormindo ou alisando os cabelos, características que o define, já que ele não se apresenta de outra maneira e em raros momentos conversa com os outros (Figura 6).



Figura 6 – Mecha a frente do plano e Gregório ao fundo

Outro momento se dá quando as irmãs, após ficarem sabendo que José vem de Buenos Aires para visitar a mãe enferma, vão à cidade comprar uma blusa para o rapaz. Vero, Momi e Augustina (Noelia Bravo Herrera), filha de Tali, olham as roupas disponíveis enquanto Isabel está do lado de fora da loja conversando com Perro (Fabio Villafañe), seu namorado. Nesse momento, Momi é enquadrada em *close* a olhar pela vitrine, tem-se então a câmera subjetiva da garota, que sugere que Perro experimente a blusa. Com isso, inicia-se uma troca de olhares entre Vero e Perro que veste a roupa no meio da loja. Isabel vira-se de costas para a situação. *Close* no rosto de Perro e depois em Vero para, em seguida, enquadrar em *close* o rosto de Momi fora de foco e o de Isa no fundo do plano de forma com que estejam frente a frente, dando indícios do ponto de vista de Momi que está mais próxima de Isabel, que sente ciúmes da situação e, portanto, está afastada de Perro. (Figura 7). Após o rapaz sair da loja, a câmera volta ao plano aberto e as duas dão passos de forma com que fiquem de costas uma para a outra ocupando o centro do quadro, enquanto Augustina e Vero parecem estar alheias a situação de Momi e Isa (Figura 8).

Outro indício de como os estados alteram a própria construção cênica é quando José (que se arruma com o secador assim como o pai), entra dançando no quarto quando

Momi coloca uma melodia para tocar no rádio. O quarto de Mecha, que durante todo o filme é escuro, torna-se iluminado enquanto quase todas as personagens dançam umas com as outras. Essa passagem é uma espécie de celebração que interrompe o fluxo do filme e Mecha, que é amarga e está sempre a brigar com todos, sorri e dá gargalhadas enquanto, da cama, observa sua família dançar. Com isso a câmera passeia, se torna fluida, quase a dançar junto com as personagens.



Figura 7 – Plano aproxima Momi e Isabel (ao fundo)



Figura 8 – Momi e Isabel no centro do quadro

Com Luchi, além do som reiterativo do cachorro latindo, seja em sua casa ou na fazenda, a imagem fornece pistas para que, ao final, quando o garoto caia da escada ao tentar ver o cachorro do vizinho, o espectador seja guiado a inferir que o garoto morreu. A palavra morte não é mencionada, apenas os outros personagens ficam atordoados com o outro acidente, mas não se sabe o que exatamente aconteceu com o garoto. Essa antecipação se dá de forma sutil quando Luchi fica na mira dos garotos que caçam e, principalmente, através de sua imagem caído no chão após ser “morto” pela irmã em uma brincadeira (Figura 9).



Figura 9 – Luchi morto na brincadeira e Luchi após a queda da escada

A metáfora visual do estado letárgico que perpassa as personagens em *La ciénaga*, que também se conecta com o título do filme, é a vaca atolada em um pântano na montanha onde os garotos caçam, e que, em seguida, aparece morta, vencida pela lama. Esse fatalismo é, de certa forma, uma antecipação do destino das personagens: Momi perde Isabel, Mecha compra um frigobar para ter gelo perto e não precisar sair da cama para pegar e Luchi sofre um acidente ao tentar ver o cão.

Diferente da câmera subjetiva (elemento raro na obra), o *close* é utilizado recorrentemente no filme em conjunto com a amplificação sonora para situar o espectador no ponto de vista das personagens. É o que acontece quando Momi tira os cacos de vidro presos nas feridas de Mecha, momento em que a câmera se aproxima do rosto da garota e ouve-se o som da carne da mãe em primeiro plano, sobreposto aos outros (Figura 10). O mesmo também se dá com Luchi ao olhar para o muro que o separa do cão, momento em que o latido torna-se muito amplificado, junto ao close de seu rosto assustado (Figura 11). Em ambas as cenas, o ponto de escuta é o das personagens e, portanto, o espectador compartilha da sua maneira perceber o mundo naquele momento.

A pouca utilização do recurso da câmera subjetiva tem relação com a proposta de que os outros elementos da estrutura formal fílmica sejam responsáveis por expressar de

maneira indireta os estados dessas personagens através de um formalismo, sendo a diferença entre a câmera subjetiva e a “subjetiva indireta livre” pensada por Pasolini (1981).



Figura 10 – Close em Momi que retira os cacos de vidro da pele de Mecha



Figura 11 – Close em Luchi olhando o muro

O ponto de escuta é importante pois situa o espectador nas subjetividades e, com isso a música no filme só acontece de forma diegética, ou seja, não há trilha musical e toda a música vem de algum aparelho em cena. Segundo Sonnenschein (2001), a música como elemento sonoro tem papel importante para abaixar as defesas dos espectadores, iniciando-os em um mundo fantasioso ou que a lógica e o controle escapam, a música é responsável por

inserir-los na ilusão. Através disso, pode-se suspeitar que a ausência de música seja responsável pelo modo com que o filme quer que sua fruição seja feita, sem que o espectador se insira na obra enquanto identificação, mas como um modo de tensão constante, suscitando o tempo inteiro sua percepção desperta para a forma e não absorva totalmente no universo filmico.

Apenas três vezes ouve-se música e sempre de forma diegética. A primeira vez que esse elemento se apresenta é de forma contraposta à ação, oposição essa que visa gerar comicidade, já que acontece quando Momi sai com o carro para estacioná-lo a frente de Mecha que espera ser socorrida nas primeiras sequências do filme. O rádio do carro parece estar emperrado e Momi atropela as hortênsias do jardim que, junto com a música animada torna-se oposta à situação tensa do “resgate” de Mecha.

Ao entender a estruturação dos quinze personagens que se entrecruzam durante o filme, pode-se dizer que a narrativa se organiza e não culmina em caos pois há uma certa hierarquização na estruturação das personagens entre planas e esféricas. De acordo com Cândido (2011, p.63), que amplifica as categorias delimitadas por E. M. Forster, as personagens esféricas são aquelas que complexificam sua construção, sendo impossível estabelecer uma previsão de como vão agir, pois se comportam de maneira diferente a cada situação e que são portanto, “organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender.”

Esse é o caso, por exemplo de Momi, Mecha e Luchi, que se aproximam mais da construção da personagem poética, pois não possuem características bem definidas, mas se expressam através de estados dados a ver através da articulação da linguagem do filme. Em determinadas situações, agem de forma diferente da maneira com que foram construídas ou apresentadas.

Momi, por exemplo, vive a dormir no quarto das empregadas, mas em momentos pontuais, ofende Isabel, chamando-a de “índia carnavalesca” ou dizendo que é ela quem tem que atender o telefone. Luchi diz que sempre obedece a mãe, mas burla o obstáculo que Tali coloca na escada e sobe. Mecha diz que vai mandar Isabel embora, mas, quando a garota pede demissão, ela diz que a necessita em sua casa.

Já as personagens planas são caricatas, possuem no máximo duas dimensões. Esse é o caso das doze outras personagens do filme, que não possuem espaço para serem desenvolvidas, já que a forma não volta sua atenção para elas por muito tempo e, quando se volta, elas estão agindo da maneira com que se espera que funcionem, quase a repetir as mesmas ações. Por exemplo: Joaquin a caçar, José largado na cama preguiçoso, Gregório

cuidando dos cabelos, Isabel a trabalhar na casa e namorar com Perro, Mariana a brincar e cuidar do irmão, etc.

Tali, nesse sentido, difere das outras, pois, apesar de plana, é a personagem a quem a narrativa toma o foco por mais vezes e se aproxima mais da narrativa clássica, pois possui um arco dramático mínimo. Ela estabelece a ligação entre as duas famílias e é a personagem que precisamente quer algo e, principalmente, corre atrás para que aconteça, mas não alcança seu objetivo.

O desejo de Tali é ir a Bolívia comprar materiais escolares para os filhos, pois uma amiga disse que lá é mais barato e passa a narrativa inteira tentando arrumar os papéis para ir, mas o marido Rafael (Daniel Valenzuela), torna-se seu antagonista pois coloca dificuldades o tempo inteiro, até que ele mesmo compra os materiais, fazendo com que Tali desista de ir por ter perdido seu papel principal.

Diferente das outras personagens que parecem não agir, pois estão imersas em seus estados ou em uma certa bidimensionalidade como caricaturas, Tali é quem tenta fazer com que Mecha viaje com ela, é quem manda ligar todas as luzes de seu quarto para que a matriarca saia da escuridão. Um exemplo é quando Tali vai visitar Mecha e encontra a porteira da fazenda trancada de cadeado, pega uma pedra e o arrebenta, pois passa pelos obstáculos colocados.

Tali também é responsável por fornecer as únicas informações acerca do passado de outras personagens, como a traição de Gregório com Mercedes, que era amiga de faculdade de Mecha e que a mãe da última morreu depois de ter passado vinte anos na cama. Além disso, ela fornece uma certa comicidade para a narrativa, nos poucos momentos em que a tensão enfatizada pela forma é quebrada, inserindo pontos de alívio cômico. Isso se dá em momentos de contradição e nos gestos desajeitados da personagem; por exemplo, quando, na frente de Mecha, diz que Joaquin (que não tem um olho) não será chamado de “caolho” pelos colegas, mas em seguida ela mesma avisa aos seus filhos que não vai correr com o carro porque não quer que o “garoto caolho caia”. Ela fala com a tartaruga de estimação para tomar cuidado para não se queimar com a panela de pressão e, ao contar o caso de Gregório na frente das crianças e ser repreendida por Rafael, argumenta que precisam saber disso para aprender sobre a vida e, quando questionada por Mariana, desejosa de entender o caso, entra em contradição, se atrapalhando ao responder.

Através disso, ela possui contornos definidos, pois é transparente no sentido de que fala, faz gestos e verbaliza o que sente, o que espera, o que pensa e, principalmente, age de acordo com o que fala e com o que se espera dadas as suas características. Os mecanismos

de identificação, nesse sentido, operam somente na construção de Tali, já que o espectador acompanha seu percurso que visa chegar a um lugar e a um objetivo.

A partir das associações estabelecidas com o cinema de poesia teorizado por Pasolini, é possível também articular “O pântano” com a tradição que Cândido (2011, p.58) identifica já na obra de escritores como Kafka, Pirandello, Joyce e, pode-se acrescentar Virginia Woolf, como uma dificuldade em “descobrir a coerência e a unidade dos seres” que, muitas vezes vem refletida em uma forma de incomunicabilidade nas relações.

A técnica realizada por esses escritores modernos e, indicada por Pasolini no contexto do cinema, busca, segundo Cândido (2011, p.59), tentar recriar e amplificar “cada vez mais esse sentimento de *dificuldade* do ser fictício, diminuir a idéia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista.”

O cinema, em seu caráter épico-dramático tem a possibilidade de, através da articulação da forma, narrar estados e reproduzir a dificuldade dos seres fictícios, mimetizando a iconicidade da qual Pasolini comenta em relação a própria realidade. As personagens, portanto, são construídas como se fossem seres autônomos, tentando simular a ausência de um esquema narrativo.

Entendemos aqui, os modos com que Lucrecia Martel utiliza da articulação formal para criar essa abertura, rompendo com os esquemas fixos ao mesmo tempo que se utiliza das convenções narrativas já estabelecidas. Nesse sentido, foi possível identificar as passagens dos estados das três personagens poéticas para a forma do filme, que busca o espectador como co-criador da obra, através das zonas de indeterminação que são criadas para serem preenchidas.

O filme acaba após a morte de Luchi e a câmera abandona as personagens, que procuram seguir seu fluxo na vivência pós-sala comentada por Barrenha (2011), pois a obra se encerra de forma aberta, como se fosse interrompida, sem que se saiba o que exatamente vai acontecer naquele universo.

5.2 OS FILMES SUBTERRÂNEOS DENTRO DO PÂNTANO

Pasolini (1981, p.149), ao resumir as características do cinema de poesia, aponta para a presença de um outro filme dentro do filme, gerada principalmente pela expressividade da forma operada pelo realizador, que “serve-se do estado de alma psiquicamente dominante

do filme – que é um protagonista doente, anormal, a partir do qual opera uma *mímese* contínua – o que lhe permite uma grande liberdade estilística, anómada e provocatória.”

Através disso, o autor argumenta que por baixo do expressionismo criado pelo estado da personagem, existe um outro filme, que o realizador teria feito mesmo sem o pretexto da psicologia ou neurose da protagonista. O filme subterrâneo, portanto, se manifesta como um desejo do realizador em abandonar a personagem principal para seguir as outras histórias que emergem no filme. É um desvio, uma:

[...]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)

A exploração de narrativas secundárias à principal também acontece no cinema narrativo clássico, a diferença presente no cinema de poesia é que se apresenta também de maneira ambígua e fragmentária, insinuando apenas um arco dramático mínimo.

Esse aspecto se expressa pelos pormenores, pelos detalhes, pelo desejo de dar mais atenção a determinada história. Com isso, como se apontou anteriormente, Lucrecia Martel trabalha com uma quantidade grande de personagens que se entrecruzam constantemente. A câmara não as acompanha por muito tempo, mas é possível destacar duas personagens planas em que o filme parece avançar mais, quase a abandonar momentaneamente as outras para centrar-se nos seus dramas que são subterrâneos às personagens poéticas. Esse é o caso da personagem Isabel e de Tali.

Isabel tem um relacionamento com Perro, que trabalha na cidade de *La ciénaga* e vive indo buscá-la na fazenda onde trabalha. A garota precisa criar distrações para Momi deixá-la sair com facilidade da casa.

A sua narrativa encerra-se no momento em que pede demissão do emprego. Antes disso, o filme centra-se na personagem para além de Momi, em seu relacionamento com Perro. Com isso, o filme dá indícios visuais de que a garota acaba engravidando e por isso não pode ficar no trabalho.

O filme, em determinada sequência foca-se na sua narrativa de maneira independente. José, que havia tentado dançar com a garota no carnaval, segura uma cartela de remédios, a sacode e a observa, como esperando ver alguma coisa. Na cena seguinte, Momi se oferece para dirigir (mesmo tendo 15 anos) até a cidade e levar Isabel, que se comporta de maneira agitada. Ao chegarem em um bar, Isabel procura Perro e Momi fica aguardando. Em

meio à ambientação sonora, ouve-se um choro de bebê que se sobrepõe a música diegética e falas que se embaralham. Momi observa de longe a conversa dos dois, que parecem preocupados e, nisso, ao fundo, há o que seria a metáfora audiovisual da possível gravidez da garota pois, assim que o plano retorna para enquadrar Momi, ao fundo vê-se uma mulher segurando um bebê no centro do quadro (Figura 12).



Figura 12 – Momi e a mulher que segura um bebê no centro do quadro

Ao colocar o som do bebê em primeiro plano, há a aproximação com o assíncronismo em contraponto destacado por Pudovkin (1985) pois, no momento em que o som aparece, articulado ao plano de Momi observando o casal, há o indício do ponto de escuta de Momi, que em seguida é revelado ao espectador como diegético.

Junto a isso, Isabel pede demissão avisando que a irmã pediu para que ela volte a morar em casa. Anteriormente, a garota havia distraído Momi avisando que iria visitar a irmã, quando, na realidade, foi ao carnaval dançar com Perro. Após pedir demissão, é Perro quem a busca. Mecha, na tentativa de humilhá-la, diz: “Fazemos tudo por elas, damos casa, comida e depois ainda temos que cuidar dos seus bebês”.

O filme cria, através desses pormenores, uma outra narrativa própria para a garota, alheia causalmente aos acontecimentos das outras personagens. Criando quase um pequeno filme dentro da narrativa principal.

Como mencionado anteriormente, Tali também possui sua trajetória dentro do filme, que centra-se na sua vida doméstica ao cuidar do filho Luchi, mas também se fixa em

cenar que a personagem tenta viajar para a Bolívia. Esse desejo de Tali perpassa todo o filme até a não-consecução de seu objetivo. Através disso, Tali é apresentada já falando ao telefone sobre como os materiais escolares são mais baratos na Bolívia e, aparece em diversas cenas tentando negociar com o marido Rafael os papéis para atravessar a fronteira, além de estar sempre falando sobre isso.

Outra história que se desenrola no filme é feita através das inserções de cenas de TV, nas quais mostra-se a aparição de uma santa em um telhado. Vários fiéis aparecem dando seu depoimento sobre a visão que tiveram. Tali em algumas conversas cita a amiga que viu a Virgem Maria e a arrebatção que esse momento a inspirou. Esses fragmentos da TV se desenrolam até que a santa para de aparecer e uma das fiéis avisa que se deve rezar pois tempos difíceis virão.

Cumprido ressaltar, mesmo não sendo o foco do trabalho, a intertextualidade entre as obras de Martel que essa aparição da santa cria. Em uma das últimas cenas do filme, Momi, que após perder Isabel e ficar deprimida, aparece voltando para a casa com uma mochila na mão e quando questionada pela irmã Vero, diz que foi ver a santa e não viu nada. Nesse sentido, o filme encerra-se com o questionamento religioso, em que a figura divina aparece para uns e não para outros. É justamente o tema relacionado ao chamado divino que será explorado pelo filme seguinte de Lucrecia, “A menina Santa”.

Através das observações apontadas neste capítulo, foi possível delinear a relação entre as características propostas por Pasolini em relação ao cinema de poesia para o filme “O pântano”, entendendo uma complexificação daquilo explorado pelo autor no contexto dos anos 1960 para o contemporâneo, em que há um adensamento, nesse filme, devido as três subjetividades que se expressam, transformando-se em uma atmosfera própria à apreensão que vem dos estados de Momi, Luchi e Mecha.

6 CONCLUSÃO

Percebe-se a partir do diálogo entre os autores trabalhados nesta monografia, a aproximação em termos de estilo entre o que ficou demarcado como cinema moderno na Europa e o desenvolvimento da linguagem cinematográfica na América Latina. Nesse sentido, foi possível trazer as reflexões de Pasolini do contexto Europeu de meados dos anos 1960 para a Argentina contemporânea, entendendo os modos de endereçamento do filme “O pântano” como diálogos poéticos.

Dessa forma, entendendo que o cinema de poesia implica em “uma retomada do formalismo” (SAVERNINI, 2004, p.110), Lucrecia Martel enquanto parte da primeira geração dessa onda de cineastas, serve como um caso interessante para abrir portas para se compreender o retorno à exploração poética da forma fílmica depois de um período de transparência, marcadamente através dos filmes de memória dos anos 1980 até metade da década de 1990.

Entende-se o filme de Lucrecia em um movimento de adensamento do que foi teorizado por Pasolini, em que os modos estilísticos pensados pelo autor se complexificam no cenário contemporâneo, fazendo parte de uma renovação da língua de poesia no cinema. Complexificação que se relaciona com a própria evolução acelerada da linguagem cinematográfica, que abre novas possibilidades tanto para cineastas quanto para espectadores que se alfabetizam e respondem a essa evolução formal-narrativa.

De acordo com Bordwell (1997, p.268, tradução nossa⁴⁰), entender a história do estilo no cinema a partir da ideia de continuidade, mais do que rompimento, é importante para “reabilitar a ideia de progresso”. O autor propõe o modelo de pensamento em termos de história do estilo que denomina “problema/solução”, que visa entender a dimensão histórica como complexa, com retornos e adensamentos. Com isso, esse modelo “simplesmente propõe que ao longo do tempo, uma dimensão ou outros artistas podem enriquecer o corpo de técnicas que herdaram” (BORDWELL, 1997, p.268). Através disso, pode-se perceber a relação formal do filme de Martel como uma permanência do cinema de poesia no cenário contemporâneo e não simplesmente como um rompimento proposto pelos cineastas dessa geração em relação ao passado.

Também é importante destacar um movimento de diálogo com a narrativa clássica, principalmente através do gênero narrativo do horror como dispositivo de engajamento do espectador nos estados das personagens poéticas. Diálogo com a

40 “One suprising consequence of an emphasis on continuity is to rehabilitate the idea of progress.”

convencionalização presente também nos textos de Pasolini como estratégia para articular o metafórico, o ambíguo e o poético no cinema.

O uso que Martel faz de estratégias do cinema dito “popular” é elemento fundamental para que se reproduza no espectador o convite ao engajamento com os estados das personagens, aproximando seu filme com os chamados gêneros do corpo, pensados por Linda Williams (2004), como estratégicos para uma reação visceral e, principalmente, corporal nos espectadores.

Entendendo os modos de endereçamento do filme como passagens do estado de alma dominante das personagens que, no filme de Martel, pressupõem dispositivos de engajamento com a obra e a indeterminação gerada por esse modo de estruturação narrativa, abre-se a possibilidade de relacionar o outro tipo de relação com o espectador pensado no contexto do cinema de poesia enquanto potencialidade de afeto teorizada por Deleuze (1992).

Nesse sentido, sinaliza-se a possibilidade de relação entre Pasolini (1981) com Deleuze e o contexto da virada afetiva identificado por Patricia Clough (2007) e autores que expandem o pensamento de Deleuze como: Brain Massumi, Elena Del Río, Thomas Elsaesser, entre outros. Compreende-se dessa maneira, que o filme de Martel pode suscitar uma forma de relação que se volta para a experiência no corpo.

Com isso, entende-se através da identificação da permanência do cinema de poesia no filme de Lucrecia Martel, uma outra possibilidade para se ampliar o pensamento do cineasta italiano para teorizações relacionadas ao cinema contemporâneo e suas implicações.

Conclui-se através disso, que o cinema de poesia oferece pistas para se explorar outras obras contemporâneas a Lucrecia Martel, entendendo que o arcabouço do cinema de poesia fornece pistas para se analisar (sem a pretensão de unificá-las) as diferentes obras e explorações formais propostas pelo *Nuevo Cine Argentino* para além da ideia de rompimento e superação das estéticas de seus antecessores.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. **Other Worlds: New Argentine Film**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2008.
- AUMONT, Jacques. **Moderno?: Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas: Papirus, 2008.
- BARRENHA, Natalia Christofolletti. **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.
- BASTOS, Thalita Cruz. **Eventos de afeto: A expressão pós-colonial no cinema europeu contemporâneo**. 2016. 205 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.
- BIRRI, Fernando. Cinema and underdevelopment. In: MARTIN, Michael T. (Org.). **New Latin American Cinema: Vol. I Theory, Practices, and Transcontinental articulations**. Detroit: Wayne State University Press, 1997. p. 86-95.
- BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John. **Film Sound: Theory and Practice**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985. p. 181-198.
- BORDWELL, David. **On the history of film style**. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- 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.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; ALMEIDA, Décio de. **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.
- CHION, Michel. **A audiovisual**. Lisboa: Editora Texto & Grafia, 2011.
- CLOUGH, Patricia Ticineto. Introduction. In: _____. (edited). **The affective turn**. Theorizing the social. Durham and London: Duke University Press, 2007. P.1-33.
- DACYNGER, Ken. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo: História, Teoria e Prática**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. Percepto, Afecto e Conceito. In: _____. _____. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 211-255.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

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.

FURHAMMAR, Leif, ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GETINO, Octavio. As cinematografias da América Latina e Caribe: indústria, produção e mercado. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 23-64.

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

LAGNY, Michèle. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Org.). **Cinematógrafo: Um olhar sobre a História**. Salvador: Edufba/editora Unesp, 2009. 494 p.

OPOLSKI, Débora. **Introdução ao desenho de som: uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio sobre a cegueira**. João Pessoa: Ufpb, 2013.

O TEMPO e o modo: Lucrecia Martel. Lisboa: Rtp, 2015. Color. Legendado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EkLof4HicZ8>>. Acesso em: 20 abr. 20

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. Asynchronism as a Principle of Sound Film. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John. **Film Sound: Theory and Practice**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985. p. 86-92.

ROCHA, Glauber. An Esthetic of Hunger. In: MARTIN, Michael T.(Org.). **New Latin American Cinema: Vol. I Theory, Practices, and Transcontinental articulations**. Detroit: Wayne State University Press, 1997. p. 59-62.

RODRÍGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Senac São Paulo, 2006.

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

SINGER, Ben. Modernidade, Hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo et al (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001. Cap. 3. p. 95-123.

SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio. Towards a Third Cinema:: notes na experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World. In: MARTIN, Michael T.

(Org.). **New Latin American Cinema: Vol. I Theory, Practices, and Transcontinental articulations**. Detroit: Wayne State University Press, 1997. p. 33-57.

SONNENSCHNEIN, David. **Sound Design: The expressive power of music, voice, and sound effects in cinema**. Saline: Michael Wiese Productions, 2001.

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

XAVIER, Ismail. O cinema moderno segundo Pasolini. **Revista de Italisnística**, São Paulo, 1 (1), p.108, jul. 1993.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: gender, genre and excess. In: BAUDRY, Leo. COHEN, Marshall. (Org.). **Film theory and criticism**. Introductory Readings. New York: Oxford University Press, 2004.