



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA  
CONTEMPORÂNEAS – POSCOM**

**VIOLÊNCIA E SUBALTERNIDADE NA TRILOGIA DE SALTA DE  
LUCRECIA MARTEL: CONTRIBUIÇÕES ESTÉTICAS PARA O  
CINEMA LATINO-AMERICANO CONTEMPORÂNEO**

**DIEGO MARTIN HAASE**

**SALVADOR**

**2020**

**DIEGO MARTIN HAASE**

**VIOLÊNCIA E SUBALTERNIDADE NA TRILOGIA DE SALTA DE  
LUCRECIA MARTEL: CONTRIBUIÇÕES ESTÉTICAS PARA O  
CINEMA LATINO-AMERICANO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação  
em Cultura e Comunicação Contemporâneas,  
Universidade Federal da Bahia para obtenção do título de  
Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Maia de Jesus

**SALVADOR  
2020**

**Diego Martin Haase**

**VIOLÊNCIA E SUBALTERNIDADE NA TRILOGIA DE SALTA DE  
LUCRECIA MARTEL: CONTRIBUIÇÕES ESTÉTICAS PARA O  
CINEMA LATINO-AMERICANO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Cultura e Comunicação Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia para obtenção do título de Mestre.

Aprovada em: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Orientador: Prof. Dr. Guilherme Maia de Jesus (PósCom/Universidade Federal da Bahia)

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. José Umbelino de Sousa Pinheiro Brasil (Universidade Federal da Bahia)

\_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosângela Fachel de Medeiros (Universidade Federal de Pelotas)

\_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Denise Tavares da Silva (Universidade Federal Fluminense)

\_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Lúcia Gomes Souza e Silva (Universidade Federal da Bahia)

## **DEDICATÓRIA**

Esta dissertação é dedicada a meus pais, Seguis e Janine, e a minha filha Olívia.

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Guilherme Maia, pela orientação atenciosa e a leitura cuidadosa, e por ter despertado em mim o interesse pela relação entre o cinema e a música.

A todos os professores e professoras que contribuíram no meu percurso durante a graduação em cinema pelo Bacharelado Interdisciplinar de Artes da UFBA, em especial ao Prof. Umbelino Brasil, por tantos papos sobre a vida e sobre o cinema, e ao Prof. Dr. Francisco Serafim pelas experimentações com a linguagem audiovisual e as discussões sobre as diversas formas de se fazer cinema.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa do Laboratório de Análise Fílmica, pelas discussões e pesquisas sobre o cinema latino-americano e os cinemas africanos. Suas sugestões e críticas foram inestimável para este trabalho.

A minha família, pelo apoio incondicional, o afeto e a cumplicidade cotidiana.

A Viviane Hermida, pelo amor, os caminhos percorridos e os sonhos construídos.

Aos amigos e amigas (irmãos e irmãs) Santiago Contepomi, Federico Vázquez, Marcela Menezes, Daniela Martins, Ivan Faria, Bruno Saphira, Rodrigo Araújo, Rodrigo Sutter, Ivana Chastinet, por tudo o que vivemos juntos até chegar aqui.

A minha filha Olívia, pelas férias perdidas, pela compreensão da minha ausência em tardes e noites de escrita, por tanto amor e tanta amizade.

Haase, Diego Martin. **Violência e subaturnidade na trilogia de Salta de Lucrecia Martel: contribuições estéticas para o cinema latino-americano contemporâneo [dissertação]**. Salvador: POSCOM, Universidade Federal da Bahia; 2020.

## RESUMO

Este estudo teve como objetivo analisar o modo como os traços estilísticos da trilogia de Salta da diretora argentina Lucrecia Martel a situam no contexto do cinema latino-americano contemporâneo, extrapolando as convenções em torno do *nuevo cine argentino*. Para isso, foram analisadas criticamente as convenções acerca do novo cinema argentino em relação ao neorealismo italiano e o giro estético do realismo no cinema latino-americano contemporâneo em relação ao cinema político latino-americano da década de 1960. Foram discutidos os traços e aspectos estilísticos que permitem situar a trilogia de Salta de Lucrecia Martel em um contexto mais amplo que corresponde ao cinema latino-americano contemporâneo. Foi também analisado o projeto de canções da trilogia de Salta e seus aportes para a estética regional de Lucrecia Martel. Foram utilizadas como referências centrais os estudos teóricos sobre o cinema latino-americano contemporâneo, em particular as elaborações recentes de teóricos(as) de diferentes países da região e contribuições do campo dos estudos decoloniais. A abordagem metodológica utilizada está inserida em uma perspectiva interdisciplinar, incluindo análise fílmica, análise das relações entre as obras estudadas e seu contexto histórico e político, além de informações de outras fontes, tais como entrevistas, conferências, críticas, ensaios e matérias jornalísticas. O *corpus* de análise foi composto por três longas-metragens de Lucrecia Martel: *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) e *La mujer sin cabeza* (2008), conhecidos em seu conjunto como trilogia de Salta.

**PALAVRAS-CHAVE:** Novo cinema argentino, cinema latino-americano contemporâneo Lucrecia Martel, música

Haase, Diego Martin. **Violência e subatnidade na trilogia de Salta de Lucrecia Martel: contribuições estéticas para o cinema latino-americano contemporâneo [dissertação]**. Salvador: POSCOM, Universidade Federal da Bahia; 2020.

#### ABSTRACT

The aim of this study was to analyse how the style aspects of the Salta trilogy of the Argentine film director Lucrecia Martel place it in the context of the contemporary Latin American cinema, going beyond the conventions on the new Argentine cinema. In order to achieve that, conventions on the new Argentine cinema in relation to the Italian neorealism and the aesthetic turn of realism in the contemporary Latin American cinema in relation to the political Latin American cinema of the 1960s were critically analysed. Style aspects which allow to consider the Salta trilogy of Lucrecia Martel in the broader context of the Latin American contemporary cinema were discussed. The music project of the trilogy and its contributions to the regional aesthetics of Lucrecia Martel were also analysed. References included theoretical studies on the Latin American contemporary cinema, particularly recent elaborations by authors from the region and contributions of the decolonial studies. The methodological approach was interdisciplinary, including film analysis and analysis of the relationship between the films and their political and historical context, including also relevant information from other types of sources, such as interviews, conferences, reviews, and journal articles. The *corpus* included three films directed by Lucrecia Martel: *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) and *La mujer sin cabeza* (2008), known as the Salta trilogy.

**KEYWORDS:** New Argentine cinema, contemporary Latin American cinema, Lucrecia Martel, music

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	–	Apartamento de José em Buenos Aires	p.35
Figura 2	–	José fica sabendo do acidente de Mecha	p.36
Figura 3	–	Luciano em <i>La ciénaga</i>	p.39
Figura 4	–	Marca da mão na janela do carro de Vero, em <i>La Mujer sin Cabeza</i>	p.39
Figura 5	–	Ponto de vista do retrovisor do carro de Vero	p.43
Figura 6	–	Criança que Vero teme ter atropelado	p.43
Figura 7	–	Tali examina os dentes de Luciano	p.44
Figura 8	–	Luciano cai do muro ao tentar ver o cão	p.45
Figura 9	–	Perro enfrenta José	p.46
Figura 10	–	José depois de ser atingido por Perro	p.46
Figura 11	–	Ano de safra do vinho em <i>La ciénaga</i>	p.50
Figura 12	–	Radiografia dos dentes de Luciano em <i>La ciénaga</i>	p.50
Figura 13	–	Isabel conversa com Perro	p.52
Figura 14	–	Constrangido, Perro tira a camisa	p.52
Figura 15	–	Ami segura a mão de Dr. Jano	p.53
Figura 16	–	Ami encara o abusador	p.53



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>p.10</b>
<b>2</b>	<b>NOVO CINEMA ARGENTINO: CRÍTICAS E INOVAÇÕES.....</b>	<b>p.17</b>
<b>2.1</b>	<b>Contexto e historicidade.....</b>	<b>p.17</b>
<b>2.2</b>	<b>O giro estético do realismo no cinema latino-americano contemporâneo.....</b>	<b>p.25</b>
<b>3</b>	<b>ESTÉTICA REGIONAL DA TRILOGIA DE SALTA DE LUCRECIA MARTEL.....</b>	<b>p.31</b>
<b>3.1</b>	<b>A trilogia de Salta no contexto do cinema latino-americano contemporâneo .....</b>	<b>p.31</b>
<b>3.2</b>	<b>A estética regional da trilogia Salta.....</b>	<b>p.38</b>
<b>4</b>	<b>A MÚSICA NA ESTÉTICAS REGIONAL DA TRILOGIA DE SALTA .....</b>	<b>p.55</b>
<b>4.1</b>	<b>Subalternidade e música, <i>La Ciénaga</i>.....</b>	<b>p.60</b>
<b>4.2</b>	<b>Uma escuta feminina, <i>La niña santa e La mujer sin cabeza</i>.....</b>	<b>p.69</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>p.76</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>p.79</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Com uma trajetória um tanto tortuosa, chego ao final desta etapa da minha formação acadêmica, olhando para meu país e para o cinema argentino a partir da Bahia, onde moro há 16 anos. Como milhares de argentinos, com a crise econômica que impactou o país em 2001, precisei migrar com minha família em busca da sobrevivência. Depois de poucos anos em Londres, onde meus pais e duas das minhas irmãs vivem até hoje, por razões pessoais, me mudei para Salvador. Aos 24 anos, já tinha acumulado duas formações interrompidas – a primeira em História, na Universidade de Buenos Aires, e a segunda na área de cinema, em Londres, de onde saí com meu primeiro documentário produzido. Em *A place for Siegmund* (2003), abordei a dupla experiência de migração de meu pai, primeiro como alemão judeu fugindo do nazismo para a Argentina, na década de 1930, e depois escapando da crise econômica da Argentina rumo a Londres, dessa vez com minha mãe, também judia de origem europeia que se estabeleceu desde a infância em Buenos Aires.

Somente anos depois, no desenvolvimento da minha pesquisa de mestrado, compreendi que desde esse primeiro trabalho venho refletindo, através do cinema, sobre como as singularidades e os contextos sócio-históricos mais amplos se atravessam. Ou seja, pensar, no documentário, a respeito de meu pai como uma criança que bem poderia ser uma personagem de um filme do neorealismo italiano e como um trabalhador autônomo impactado pelos reveses do neoliberalismo na América Latina, foi o início de uma reflexão que se estende até hoje em minha trajetória, seja como realizador audiovisual ou como iniciante na vida acadêmica, agora aos 40 anos de idade.

Nos primeiros anos fora da Argentina, os contatos com os amigos e os filmes do chamado novo cinema argentino foram as minhas principais fontes para acompanhar e refletir sobre os desdobramentos sociais, políticos e culturais do meu país. Assistir a essas obras estando em outro país da América Latina, e em conjunto com outros filmes da região, realizados no período em que governos progressistas obtiveram êxito eleitoral em vários países latino-americanos, permitiu que eu tivesse um olhar abrangente sobre eles. Em 2008, retornei a Buenos Aires, com apoio da FLACSO<sup>1</sup>, para realizar um documentário sobre o país que emergiu após a crise de 2001, através do reencontro com meus amigos e amigas mais próximos. Em *Otras Pampas* (2008), mais uma vez, as histórias de vida expressam os impactos da história política e econômica do país e da região.

---

<sup>1</sup> Programa de bolsas do Colectivo Latinoamericano de Jóvenes de FLACSO – Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

Em Salvador, atuei como realizador e educador na área de audiovisual desde a minha chegada e, tardiamente, em 2014, ingressei no Bacharelado Interdisciplinar em Artes com ênfase em cinema e audiovisual, na Universidade Federal da Bahia. No final da graduação, iniciei minha participação no Laboratório de Análise Fílmica, do PósCom/UFBA, o que me abriu a possibilidade de dar forma a um projeto de pesquisa de mestrado. A escolha da obra de Lucrecia Martel para a pesquisa, diretora que sempre admirei, foi motivada também pela relação que ela estabeleceu com Salta, província ao norte da Argentina onde nasceu e viveu até os 19 anos e para onde retornou para filmar a trilogia de Salta – composta pelos filmes *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) e *La mujer sin cabeza* (2008) -, após concluir sua formação em cinema e atuar profissionalmente na área por alguns anos em Buenos Aires. Lucrecia Martel foi capaz de mostrar em seus filmes uma Argentina muito particular, fora da centralidade de Buenos Aires, analisando fenômenos de longa duração e relações sociais profundas que permaneciam invisibilizadas nas críticas sociais e na produção cinematográfica do período, muito atreladas à crise de 2001 na perspectiva da classe média portenha. Outros aspectos de sua obra também me interessaram fortemente: a abordagem intimista, perpassada por memórias afetivas, temporalidades anacrônicas, o uso de repetições e continuidades que criam um espaço diegético comum para toda a trilogia.

A obra de estréia de Martel, *La ciénaga* (2001), alcançou uma repercussão internacional por sua potência autoral e sua originalidade. O filme inovou em sua abordagem do cotidiano, perpassado por relações de conflito, violência e subalternidade e envolvendo as dimensões de classe, raça, classe e sexualidade.

Quando *La ciénaga* estreou no cinema, a senhora da padaria me disse, “me falaram que nesse filme dá para ver como nos tratam”. E eu digo, isso acontece em Salta há séculos, por que você só consegue ver isso em um filme? Se é igual ao que acontece na sua casa, sem exagero algum, porque quando você o vê na tela fica chocada? Esse é o poder do cinema: o que você não vê a sua volta, de repente, você vê em uma história reproduzida na tela.” (MARTEL, 2015).<sup>2</sup>

Em seus filmes posteriores, o tema da violência e da subalternidade retorna, com diferentes elementos, como o machismo e a repressão moral operada pela religião (*La Niña*

---

<sup>2</sup> Do original: “Cuando se estrenó en el cine *La ciénaga*, una señora de la panadería a la vuelta de la casa me dijo: “me dijeron que en esa película se ve bien cómo nos tratan”. Y yo digo, eso pasa en Salta hace siglos, ¿por qué uno lo logra ver en una película? Si es igual a lo que pasa en tu casa, no es más subrayado, ¿por qué cuando lo ves en la pantalla te choca? Eso es la fuerza del cine: lo que no ves a la vuelta tuya, de golpe sí lo ves en una historia reproducida en la pantalla.”

*Santa*, 2004); a hierarquização do valor dos corpos, a partir de marcadores de classe e raça, e o poder de controle da história e da memória (*La mujer sin cabeza*, 2008).<sup>3</sup>

Iniciei a pesquisa investigando as aproximações e distanciamentos entre o neorrealismo italiano e o novo cinema argentino e as estreitas relações entre as convenções atribuídas a este *corpus* de filmes que, mesmo sendo heterogêneo, parecia se encaixar em um mesmo movimento, ao qual Lucrecia Martel aparecia associada pela crítica. Com o aprofundamento das leituras e a ampliação do olhar para a história do cinema latino-americano, começaram a surgir possibilidades de situar a obra de Martel nesse contexto mais amplo, dialogando não só com a estética italiana, mas também com o cinema político da América Latina. Essas possibilidades se confirmaram com a análise fílmica realizada sobre os filmes que compõem a trilogia de Salta, que têm traços comuns com um conjunto de filmes realizados por diretores(as) latino-americanos(as) do período pós-retomada democrática dos anos 80, que fazem um cinema em primeira pessoa, com atenção a dimensões étnico-raciais e de gênero, além da classe, e com abordagens locais, que desestabilizam narrativas hegemônicas sobre as histórias nacionais.

O **objetivo geral** da pesquisa foi analisar o modo como os traços estilísticos da trilogia de Salta da diretora argentina Lucrecia Martel a situam no contexto do cinema latino-americano contemporâneo, extrapolando as convenções em torno do novo cinema argentino. Para realizar essa análise, foram estabelecidos alguns **objetivos específicos**. Inicialmente, busquei analisar criticamente as convenções acerca do novo cinema argentino em relação ao neorrealismo italiano e o giro estético do realismo no cinema latino-americano contemporâneo em relação ao cinema político latino-americano da década de 1960. Outro objetivo colocado foi discutir os traços e aspectos estilísticos que permitem situar a trilogia de Salta de Lucrecia Martel em um contexto mais amplo que corresponde ao cinema latino-americano contemporâneo. Por fim, me propus a analisar o projeto de canções da trilogia de Salta e seus aportes para a estética regional de Lucrecia Martel.

Para alcance dos objetivos propostos, foram utilizadas como referências centrais os estudos teóricos sobre o cinema latino-americano contemporâneo, em particular as elaborações recentes de teóricos(as) de diferentes países da região (AGUILAR, 2010; 2015; ANDERMANN, 2015; PRYSTHON, 2005; FLORES, 2013) e aportes teóricos do campo dos estudos decoloniais (MIGNOLO, 2003; QUIJANO, 1992). De forma articulada, os estudos

---

<sup>3</sup> O tema da violência e subalternidade também é abordado pela diretora em seu último filme, *Zama* (2017), que está fora do *corpus* de análise dessa dissertação, dessa vez como a impossibilidade de escapar do sistema colonial e suas violências.

desses dois campos questionam as teorias modernas sobre o cinema contemporâneo, como projeto universal, e permitem identificar as inovações, traços estilísticos e contribuições do cinema latino-americano contemporâneo.

A abordagem metodológica utilizada está inserida em uma perspectiva interdisciplinar, incluindo análise fílmica e análise das relações entre as obras estudadas e seu contexto histórico e político. Como defendem Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2004), a análise de um filme vai além da decomposição dos elementos que o constituem, mas também implica situá-lo num contexto e numa história.

Mônica Brincalpe Campo (2010) sugere três linhas historiográficas para descrever a relação entre história e cinema. A primeira trata da história do cinema, na qual propõe interpretar e estudar os avanços do cinema desde o final do século XIX. A segunda linha, cuja possibilidade foi aberta pela Nova História, seria pensar o filme como novo objeto a ser analisado pela História, ou seja, o filme passaria a ser observado como um documento histórico para complementar e produzir análise histórica. A terceira linha proposta pela autora estaria definida principalmente por uma historiografia americana, onde “o filme é percebido em si mesmo e pode ser elencado como um veículo para se pensar o passado” (CAMPO, 2010, p.8). Nesse sentido, não seria um documento para ser decifrado para descobrir (ou confirmar) a história; ele em si, é História, uma vez que é um produto cultural que veicula uma visão da sociedade sobre si mesma. Nessa relação entre História e Cinema, a autora acredita que as obras fílmicas devem ser compreendidas em seus espaços sociais de produção, de exibição e circulação. E, sendo as obras fílmicas representações que as sociedades realizam de si mesmas ou, em suas palavras, “partes integrantes de nossa percepção como ser no mundo”, indaga como pensá-las a partir do ponto de vista do(a) historiador(a) (CAMPO, 2010, p. 9).

A autora afirma ainda que

A história com cinema deve perceber a maneira como esta inter-relação estabelece tensões e provoca sentidos a proporcionar a reflexão do perceber-se ser no tempo. Seguimos assombrados pelo passado, cumprindo as obrigações imediatas do presente, e portanto, seres históricos a partir desta nova *Ordem do Tempo* (CAMPO, 2013, p. 20-21).

Nesse sentido, pode-se observar a consonância dessa abordagem analítica com a hipótese sócio-histórica sugerida por Vanoye e Goliot-Lété (1994), de que “um filme sempre ‘fala’ do presente (ou sempre ‘diz’ algo do presente, do aqui e do agora do seu contexto de produção)” (p.54-55) e, desse modo, não podem ser vistos de maneira isolada de outros setores de atividade da sociedade. Nessa perspectiva, faz parte do ofício do analista interrogar

o filme na medida em que este oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve.

A visão de Campo coincide com a abordagem de Vanoye e Goliot-Lété, ao considerarem que em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente mostrada, é encenada. O filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, analisando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc.). Reflexo ou recusa, um filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama, e é essa estruturação que é objeto do analista. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994).

A interpelação entre cinema e história pressupõe certos riscos para o analista como apontam Vanoye e Goliot-Lété<sup>4</sup>, assim como para o crítico, como sustenta Gonzalo Aguilar: “haveria que tentar não reduzir a forma aos procedimentos nem o contextual aos componentes: ao contrário, construir a articulação crítica que potencialize a dimensão cultural, social e cinematográfica do filme no seu conjunto.” (AGUILAR, 2010, p.8). O autor ressalva que está ciente dos riscos de uma crítica na qual o temático tenha um papel tão preponderante. Já que, com essa perspectiva, não é difícil que o singular de cada obra seja suprimido em função de uma unidade que só existe nas reduções do método antes do que nos próprios objetos. Ou, pior, que os filmes sejam convocados como documentos ou alegorias que se atravessam rapidamente para chegar ao estado das sociedades. Mesmo assim, ele prefere assumir esse risco porque, em compensação, frente a uma crítica que sempre tende a pensar em autores, um olhar mais sociológico ajuda a construir um *corpus* maior para pensar o estatuto da imagem (e o da narração com imagens) na sociedade.<sup>5</sup>

Essa abordagem está em sintonia com a compreensão de estilo adotada nesse estudo, como o resultado de escolhas técnicas características feitas por cineastas em circunstâncias

---

<sup>4</sup> “Qualquer arte de representação (o cinema é uma arte da representação) gera produções simbólicas que exprimem mais ou menos diretamente, mais ou menos explicitamente, mais ou menos conscientemente, um (ou vários) ponto(s) de vista sobre o mundo real. De que tipo(s) de pontos de vista se trata (ideológico, moral, espiritual, estéticos)? Como se manifestam? Tais são as questões colocadas pelo analista sobre o filme, este sabendo que as respostas não se ofereceram necessariamente com toda evidência.” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.61)

<sup>5</sup> Pode-se pensar que a crítica hegemônica sobre o novo cinema argentino não levou em consideração esses riscos apontados por Aguilar, levando-a, por exemplo, a situar a obra de Lucrecia Martel no âmbito do novo cinema argentino, sem atenção às peculiaridades de seus filmes. Esse ponto será desenvolvido no segundo capítulo desta dissertação.

históricas específicas, podendo abarcar a obra de um diretor, de uma região ou um momento histórico, por exemplo (BORDWEL, 2008). Propomos também que os filmes sejam lidos como mapas de traços estilísticos expressos por elementos verbais, visuais e sonoros. Utilizamos a noção de mapa conforme proposto por Dudley Andrew, que tomou a terminologia de Jameson para examinar os filmes como mapas cognitivos e, ao mesmo tempo, colocando os filmes sobre o mapa (ANDERMANN, 2015).

O *corpus* de análise será composto por três longas-metragens de Lucrecia Martel: *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) e *La mujer sin cabeza* (2008), conhecidos em seu conjunto como trilogia de Salta. Ao longo do texto, os filmes serão referidos pelos títulos originais, em espanhol, e não por seus títulos de estreia no Brasil. Além disso, vale a pena mencionar que a análise fílmica realizada para esse estudo foi, em certa medida, complementada com informações de outras fontes, tais como entrevistas, conferências, críticas, ensaios e matérias jornalísticas.

No **segundo capítulo**, após a introdução, serão examinadas as convenções sobre o novo cinema argentino em relação ao neorealismo italiano, buscando situar essas duas cinematografias em seus contextos históricos específicos. Além disso, será analisado o giro estético do realismo no cinema latino-americano contemporâneo, no qual Glauber Rocha teve papel preponderante, em relação ao cinema político latino-americano da década de 1960, particularmente a transição da categoria povo para as singularidades e o cinema em primeira pessoa, após a retomada dos anos 1980. Com essa abordagem, é possível identificar peculiaridades, inovações estéticas e contribuições do cinema latino-americano contemporâneo e da obra de Lucrecia Martel, especificamente.

No **terceiro capítulo**, a trilogia de Salta será situada no contexto mais amplo do cinema latino-americano contemporâneo, partindo de uma breve caracterização do contexto geopolítico latino-americano e da análise de traços e aspectos estilísticos encontrados nos três filmes. Esse percurso permite considerar a existência de uma estética regional na obra de Lucrecia Martel, marcada por elementos como o questionamento a versões oficiais da história nacional, uma abordagem às relações de violência e subalternidade com múltiplas relações de poder e sem rupturas entre o passado e o presente ou entre o rural e o urbano, e ainda, trazendo a experiência local como elemento de disputa. Nesse sentido, as contribuições de pesquisadores(as) latino-americanos(as) no campo dos estudos decoloniais foram relevantes para a elaboração deste capítulo, visto que propõem a percepção do contemporâneo como rastros de um passado que permanece no presente, desconsiderando rupturas ontológicas entre clássico e moderno, no caso do cinema, e entre colonial e moderno, na percepção sensível dos

filmes. Propõem ainda que uma reflexão histórica, a partir do conhecimento local, permite estabelecer uma relação visual e dialógica com o pensamento eurocêntrico, seu imaginário hegemônico e formas de representação clássica e identificar especificidades e inovações trazidas pelo cinema latino-americano contemporâneo.

O **quarto capítulo** concentra-se na análise fílmica da trilogia de Salta, com foco no seu projeto de canções, que permite identificar contribuições estéticas particulares da obra de Martel. Aspectos como a relação das canções com a fábula e com a narrativa; os gêneros musicais; e artistas escolhidos e as canções em relação à diegese corroboram a estética regional refletida nos traços estilísticos da trilogia. As análises realizadas ao longo do capítulo são feitas também em diálogo com autores contemporâneos com produções relevantes sobre a relação entre música e cinema (MIRANDA, 2011; CHION, 2008; MAIA, 2007; DUFAYS, 2018) e mais especificamente, sobre a música na obra de Lucrecia Martel (BARRENHA, 2011; RAPAN; COSTANTINI, 2016).

Durante o desenvolvimento desse estudo, foram muito importantes os diálogos estabelecidos com o grupo de pesquisa PEPA LAF – Laboratório de Análise Fílmica, do PósCom/UFBA. As discussões sobre cinematografias africanas e cinemas do Sul global ofereceram sinalizações teóricas e metodológicas e me deram ferramentas fundamentais para a análise que empreendi sobre obra de Lucrecia Martel e do cinema latino-americano contemporâneo. As contribuições do orientador da minha pesquisa, Prof. Dr. Guilherme Maia de Jesus, foram determinantes para que eu pudesse vislumbrar não só a importância da música na obra de Lucrecia Martel, mas também perceber a potencialidade do projeto de canções para a linguagem audiovisual.

Ao fim dessa etapa da minha formação acadêmica, ficam várias questões em aberto, mas também a confirmação da relevância de estudos sobre o cinema latino-americano contemporâneo que apóiem referenciais adequados para contemplar as especificidades dessa cinematografia. Espero que essa dissertação represente uma modesta contribuição para a valorização da produção cinematográfica latino-americana recente, somando-se a um campo que busca construir caminhos para uma interpretação mais autônoma sobre suas diversas vertentes e de afirmação de uma historiografia e de uma teoria da linguagem cinematográfica em que os aportes estéticos destas cinematografias sejam de fato levadas em conta. Finalmente, ao tematizar a abordagem das relações de violência e subalternidade nos filmes da trilogia de Salta, esse estudo reforça a necessidade de nos situarmos como sujeitos históricos em uma região que atravessa um momento de aprofundamento do projeto colonial e de acirramento de conflitos de classe, étnico-raciais e de gênero.



## 2 NOVO CINEMA ARGENTINO: CRÍTICAS E INOVAÇÕES

Nesse capítulo, será feita uma análise crítica das convenções acerca do novo cinema argentino em relação ao neorealismo italiano, situando-as nos diferentes contextos históricos em que surgem essas cinematografias. Para uma efetiva compreensão do novo cinema argentino, é necessário também abordar o giro estético do realismo no cinema latino-americano contemporâneo, em relação ao cinema político latino-americano da década de 1960. Em particular, é relevante analisar a transição da categoria povo para as singularidades e o cinema em primeira pessoa, abarcando reflexões sobre o lugar dos(as) realizadores(as) nas relações sociais de poder em seus contextos, após a retomada dos anos 1980. Esse percurso permite identificar peculiaridades, inovações estéticas e contribuições do cinema latino-americano contemporâneo, em particular, da obra de Lucrecia Martel. Ao longo do capítulo, serão feitas referências aos filmes da chamada “trilogia de Salta” - *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) e *La mujer sin cabeza* (2008) - para avançar nas discussões propostas.

### 2.1 Contexto e historicidade

Nos estudos e críticas sobre o chamado novo cinema argentino, normalmente são apontadas as influências do neorealismo italiano sobre esta cinematografia, com ênfase nas suas similaridades (CAMPO, 2010; ANDERMANN, 2015). Esta abordagem precisa ser problematizada para dar espaço à compreensão das especificidades do novo cinema argentino, que oferece contribuições próprias, a partir do contexto sócio-histórico no qual surgiram as obras que o integram. Este exercício de problematização significa um contraponto às narrativas hegemônicas sobre o cinema, marcadamente eurocêtricas, que acabam por enquadrar, de acordo com seus próprios parâmetros, cinematografias diversas com características próprias.

Tanto o novo cinema argentino como o neorealismo italiano surgiram de uma intensa transformação social que propiciou a origem das suas expressões cinematográficas, através das quais os cineastas buscavam se reconhecer ante o desamparo e a desolação da sua própria realidade: a Itália, destruída pelo fascismo e pela guerra, e a Argentina, abalada pela ditadura militar e pelas consequências das políticas neoliberais que a levaram a passar por uma das crises econômicas e políticas mais profundas da sua história.

Os filmes destas vertentes estéticas afloraram das ruínas do seu tempo criando um

espaço de distanciamento cultural em relação às representações do passado. Precisaram conceber suas experimentações simbólicas na emancipação do presente e narrar suas adversidades de forma realista para contribuir com a reconciliação de uma identidade nacional que precisava avançar sobre a sua tragédia, ou ao menos compreendê-la.

Um dos pontos fortes do neo-realismo [sic] foi a capacidade de assimilar e adaptar à realidade italiana modelos cinematográficos e literários dos mais diferentes, em um clima de frenética atualização vivida como reação ao fechamento da cultura oficial fascista. (COSTA, 1987, p.107)

A revolução estética do neorealismo italiano influenciou as mais diversas cinematografias do mundo e reapareceria com força na era digital dos anos 90 para inspirar a jovem geração de diretores(as) que, para alguns críticos, fundamentam o nascimento de um “novo cinema argentino”. Entre estes diretores, podemos mencionar Adrian Caetano (*Pizza, Birra, Faso, 1998*), Pablo Trapero (*Mundo Grúa, 1999*) e Lucrecia Martel (*La ciénaga, 2001*). Estes cineastas não só tinham em comum a experimentação dentro de um cenário cheio de similaridades com o cenário vivenciado pelos seus pares italianos, vinham das periferias de Buenos Aires e do interior do país e traziam suas vozes, suas lembranças, filmavam seus próprios mundos, mostravam o país oculto pelos cartões postais da época com seus próprios pontos de vista, ao tempo em que desenvolviam suas técnicas aliadas às novas tecnologias.

Embora não se possa enquadrar os filmes do neorealismo italiano sob uma mesma mirada, algo como uma escola com princípios bem definidos, dadas as peculiaridades que cada autor e obra encerra, costuma-se atribuir certa unidade estética ao conjunto de filmes neorealistas italianos. De maneira geral, pode-se identificar nestas obras uma preocupação com o recente passado fascista, o pós-guerra, uso recorrente de tomadas externas, utilização de atrizes e atores amadores, e valorização do uso de situações cotidianas. No novo cinema argentino, no entanto, não nos parece sequer ser possível mencionar algo próximo à ideia de um movimento consolidado, dotado de convenções criadas entre os cineastas que fizeram parte do mesmo. No entanto, é possível considerar que, mesmo não adotando o que historicamente tem-se convencido como sendo o modelo neorealista como uma “unidade estética” - mas apenas retomando suas características para “filmar a realidade” com personagens interpretados por não-atores e as histórias de gente comum frente às consequências de um cenário desolador -, os jovens cineastas argentinos tenham aproximado um mesmo cinema de dois mundos. Não deixa de ser relevante observar que a Argentina foi um país com grande fluxo de imigrantes italianos no período do pós-guerra, fazendo com que muito da história e da cultura de um país se reflita na expressão artística e cultural do outro.

No novo cinema argentino parece se repetir uma ideia do neorealismo italiano que é fundamental para a compreensão da linguagem cinematográfica que o caracterizou desde seu surgimento. Tal linguagem vem atrelada a um contexto técnico e político, no qual uma ruptura histórica com o modelo dominante leva a uma revolução estética da tecnologia e da libertação humana. Para ambas as cinematografias, esse paradigma se deve ao surgimento de um cinema feito na rua, com a emancipação em relação a uma cultura dominante.

Tais similitudes neorrealistas, presentes em cinematografias tão distantes no espaço-tempo dos acontecimentos que as desencadearam, têm levado a interpretações reducionistas sobre a influência do neorealismo italiano sobre o novo cinema argentino, ou ainda o “neorealismo argentino”, assim chamado pelos críticos que mais evidenciaram essa relação (ANDERMANN, 2015; CAMPO, 2010; TOUBIANA, 2004). O novo cinema argentino nunca contou com a presença de uma figura que alimentasse uma fundamentação teórica, como foi o caso de André Bazin no neorealismo italiano, e desenvolveu uma diversidade autônoma de modos de produção sem enquadramentos que o determinassem como um movimento ou grupo. Por conta de sua diversidade, alguns críticos e diretores chegam a questionar a própria existência desta definição. No entanto, os filmes dessa geração jovem de diretores argentinos configuraram um *corpus*. E, a partir deste *corpus*, essa geração soube aceitar a existência e a convivência de um lugar comum de pertença para a sua cinematografia, reconhecida em qualquer lugar do mundo.

De fato, se alguns filmes que marcaram o novo cinema argentino alcançaram repercussão internacional foi porque, ao tempo em que mostravam uma história particular, o faziam de forma universal. Para o crítico Leonardo M. De Espósito

Muitos dos melhores filmes já feitos neste país são menos argentinos do que universais no sentido estrito da *mise-en-scène*, mesmo que suas imagens sejam argentinas. *Mundo Grúa* e *La Libertad*, dois filmes onde a Argentina é algo vago, misterioso, fantástico, até mesmo aterrorizante, em um dos casos. Onde o reconhecível pelo público de ambientes deste país vai desapropriar quaisquer raízes vernáculas para retornar às ficções universais. Algo semelhante acontece com *La Araña Vampiro* e todo o trabalho de Lucrecia Martel e até mesmo com o grande pioneiro e fundador do ‘Novo Cinema Argentino’, Martin Rejtman. Eles são tão argentinos como Kiarostami é iraniano ou James Cameron é norte-americano. (ESPÓSITO, 2010).

O novo cinema argentino não apenas se identifica com certos traços do neorealismo italiano, que procurava um lugar possível para o homem em um mundo cheio de adversidades, como também dialoga com o cinema político da América Latina, que enfrentou o exílio, a perseguição, a tortura e a morte e teve muitos de seus filmes desaparecidos e outros tantos censurados. Diante dessas constatações, talvez seja mais adequado pensar, como

afirmou o crítico do *Cahiers de Cinema*, Serge Toubiana, que “*O cinema argentino é uma forma neo-realista [sic] reinventada*”. Se é assim, resta ainda o trabalho de examinar a natureza de tal reinvenção. Ou seja: para avançar na compreensão das relações entre as duas cinematografias, é necessário identificar e analisar as especificidades da primeira e as atualizações do realismo cinematográfico realizadas no âmbito do novo cinema argentino.

Nas duas cinematografias, a condição de ruptura da ordem social influenciou suas concepções poéticas, ao surgirem de experiências sociais que proporcionaram um elo entre o tempo e a narrativa de um “puro presente” inerente à expressão transcendental de uma experiência socialmente interpretada que se reescreve na recepção destas obras. No entanto, a partir de uma abordagem sócio-histórica, proposta por Voyone e Goliot-Lété (1994), é possível localizar os aportes do novo cinema argentino dentro de um novo regime de historicidade que situa os realizadores como sujeitos históricos, ou seja, que perceberam seu tempo como pensadores e pensadoras da arte contemporânea. Ao analisar os filmes da cineasta argentina Lucrecia Martel, a historiadora Mônica Campo cita Sergio Wolf para defender que as obras da diretora saltenha estariam inseridas em uma nova ordem do tempo: “O tempo estaria sempre referido ao imediato; assim, o tempo do ‘puro presente’ e o ‘tempo do pensamento’ seriam definidores das representações ali elaboradas” (WOLF, 2007 apud CAMPO, 2013, p. 2).

É preciso compreender como estas obras nos afetam desde uma perspectiva sociológica, entendendo que o contexto histórico é a condição da sua emergência, como uma resposta poética sobre o olhar de mundo de uma determinada época. Assim, a análise fílmica que procura nestas obras sua relação histórica com o tempo pode levar a compreender o novo cinema argentino como um realismo do fracasso do projeto da modernidade, diferente e distante do pós-guerra que contingencia o neorealismo da escola italiana. No caso argentino, trata-se de um intervalo de uma transformação histórica que, ao contrário da crença no progresso, no humanismo e o foco no indivíduo - predominantemente homens - como sujeito histórico, encontra a crise da realidade como uma desestabilização e não como uma nova verdade.

Como apontam Vanoye e Goliot-Lété (1994), a modernidade cinematográfica encontra suas origens na Europa do pós-guerra, com o neorealismo italiano.

Desastres da guerra, ausência total de recursos financeiros, crises política e ideológica: trata-se de testemunhar, de mostrar o mundo contemporâneo em sua verdade. A intriga importa menos do que a descrição da sociedade (subdesenvolvimento econômico, desemprego, problema nos campos, condição dos velhos, as mulheres, as crianças). O neo-realismo [sic] vincula-se com o documentário: filmagens externas em cenários naturais, recusa dos efeitos visuais ou

os efeitos da montagem, imagens pouco contrastadas, recurso a atores não profissionais, temas sociais, intrigas frouxas, sem ações espetaculares (os personagens centrais não são heróis, mas crianças, velhos, desempregados, gente do povo). (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.34-35)

O que acontece quando as certezas são postas em questão e as realidades mudam de forma radical? Como reconhecer os outros mundos que começam a se anunciar não menos intensos, mas sem dúvida de contornos não tão precisos? São algumas das questões que Aguilar se coloca sobre os anos 90. Ele sustenta que também na Argentina, nesses anos, foi vivenciada uma virada histórica. Tal como na experiência europeia, tratada por François Hartog (2013), houve mudanças profundas que chegaram a balançar os pilares dos costumes e da vida cotidiana. Em seu livro *Otros Mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2010), Aguilar aponta que a categoria de mundo começou a se redefinir, como lugar real e imaginário para proporcionar códigos e afetos. Em *La ciénaga* (2001), filme de Martel, ele observa que “o mundo que se desintegra é o da família” (AGUILAR, 2010, p.7).

Assim, o cinema se transformou, nos últimos anos, no lugar onde se sedimentaram as marcas do presente e é por isso que se pode recorrer aos filmes para responder por que, mesmo com grandes transformações, algo se conserva, ainda que, para ele, essa marca do presente nunca se exhiba de maneira pura e evidente. Como afirma Campo (2013), com mais entusiasmo, ao refletir sobre Lucrecia Martel:

Sua obra é *representação* concebida *com historicidade*, apesar de suas tramas aparentemente estarem atadas ao *tempo do puro presente*. A emergência da nova *Ordem do Tempo*, proposta por Hartog, é perceptível ao adentrarmos nos filmes elaborados pela diretora. A maneira como não se projeta futuro, se vivencia o presente carregando os fantasmas do passado, que são resgatados em memórias e por vezes em rastros reencontrados, vestígios e indícios a serem retomados. (CAMPO, 2013, p. 20)

Ainda no horizonte do novo cinema argentino, outro aspecto a ser analisado é a transição da linguagem cinematográfica clássica para a moderna. Vanoye e Goliot-Lété sugerem algumas características que devem ser consideradas ao analisar o cinema moderno, como narrativas mais frouxas, menos ligadas organicamente, menos dramatizadas, comportando momentos de vazio, lacunas, questões não resolvidas, finais às vezes abertos ou ambíguos. Também personagens desenhados com menor nitidez, e muitas vezes em crise, pouco dados à ação, norteados por procedimentos visuais e sonoros que confundem as fronteiras entre subjetividade (do personagem, do autor) e objetividade (do que é mostrado): sonhos, alucinações, fantasias, lembranças mostradas sem transição com imagens do “presente objetivo”.

O diálogo que Aguilar (2015) estabelece com Deleuze oferece caminhos interessantes para entender essa transição, no campo da percepção, entre duas épocas da cinematografia, ao analisar as relações do tempo histórico com a imagem. Entre esses momentos existe uma descontinuidade e uma progressividade homogênea que convocam questões históricas, autorais, territoriais e estéticas. A ideia fundadora de um cinema clássico aponta que cada imagem age e reage sobre a outra; a era da imagem-tempo, observa Aguilar, emerge uma vez que os laços de ação e reação da imagem-movimento entram em crise. Assim, enquanto Hitchcock fica ancorado no primeiro período, como o último representante do cinema clássico, baseado no esquema da ação-reação, Roberto Rossellini inaugura o segundo período e funda o cinema moderno ao qual Hitchcock não pertencerá.

O que Deleuze faz ao extrair, pensar com os filmes, debelar seus mecanismos de construção é não sair da caverna, mas sim tentar compreender a lógica que guarda suas sombras projetadas. Para Deleuze, o realizador cinematográfico assina as imagens, mas sua “vontade de arte” não está radicada no sujeito; é um poder que se direciona rumo a uma encruzilhada do fora (as forças do impensado) e o automatismo da imagem (o autômato é a lógica imanente da imagem cinematográfica). Assim, a vontade de arte é poderosa, mas não se expressa sem obstáculos, posto que se encontra, sucessivamente, como seu oposto, o automatismo da imagem cinematográfica, o qual não deve anular, mas sim levar em novas direções.

Para Aguilar, o autor que Deleuze propõe em *Escritos sobre cinema* é uma categoria bem diferente da que atravessou o debate do cinema de autor dos anos 70. O autor se mantém, é claro, sob a unidade da assinatura, mas já não é a origem, e sim a força que trata da relação entre o automatismo da imagem e a irredutibilidade do fora. É ainda importante observar que, paradoxalmente, esta vontade encontra no autômato seu limite, mas também sua potência: os grandes diretores não são aqueles que impõem uma subjetividade, mas sim os que sabem juntar singularidade e automatismo, perseverança e contingência, destino e acidente.

No cinema “clássico” a imagem, através da montagem, não nos dá uma ideia do movimento; ela mesma é movimento que encadeia percepções, ações e aflições. A relação entre os diferentes planos remete a um todo, mas a um todo que não está dado em nenhum momento e que muda sem cessar: é o Aberto. (DELEUZE 1984 apud AGUILAR, 2015, p.29, tradução nossa).<sup>6</sup>

Para Aguilar, a imagem ótica-sonora pura encontra sua concretização mais dramática na personagem da criança testemunha, presente nos filmes de Vittorio De Sica e de Roberto

<sup>6</sup> Do original: “En el cine “clásico” la imagen, a través del montaje, no nos da una idea del movimiento, sino que es ella misma movimiento que encadena percepciones, acciones y afecciones. La relación entre los diferentes planos remete a un todo, pero un todo que no está dado ningún momento y que cambia sin cesar: es lo Abierto.”

Rossellini, que assiste espantada a tudo o que passa: se testemunha algo para o qual não há reação possível. A crise da imagem-movimento é também o ocaso do povo e esse ocaso marcará, para Deleuze, uma nova era do cinema. A promessa do cinema clássico, inclusive do americano que havia trabalhado pelo “nascimento de uma nação”, dá sinais de esgotamento com a Segunda Guerra: há uma perda do mundo ou, para falar parafraseando Adorno, com sugere Aguilar, de uma maneira ainda radical, não pode haver cinema clássico (da imagem-movimento) depois de Auschwitz.

Aguilar identifica uma separação taxativa entre duas épocas do cinema, utilizando um critério que denomina de estético-epocal. O termo estético-epocal é utilizado pelo autor também para fundamentar o corpus heterogêneo do novo cinema argentino, que começa a se desenhar após a publicação do livro *Imagem-movimento*, nos anos 80. O que resta é saber se essa cinematografia tem a sustentação necessária para clamar por uma nova era do cinema, analisando sua relação com o aberto e o automatismo da imagem, convocando e reinventando o neorrealismo e se relacionando em uma sociedade midiática.

Diante da dificuldade de traçar um panorama estético comum entre os filmes que compõem o novo cinema argentino, entendemos que é possível identificar um *corpus* relativamente unificado que surge quando se consideram estes problemas estéticos como traços de uma época que oferecem leituras com diferentes configurações, em diversos filmes do período.

Não é possível afirmar uma nova época do cinema, mas, no caso do novo cinema argentino, é inegável que existe uma renovação que muda tanto a ideia de autor – já que esses cineastas, além de autores também se tornaram produtores – como a forma, que propõe uma inversão do modelo do cinema moderno, desestabilizando suas convenções.

Se a existência de um novo cinema argentino é posta em dúvida, a ruptura com o modelo cinematográfico anterior à retomada que se inicia na metade dos anos 90 é um consenso. Isto se expressa principalmente em um novo modelo de produção, em que as dificuldades inéditas demandaram uma produção mais elástica, com diretores e diretoras assumindo, em muitos casos, a produção executiva dos seus filmes: “o fenômeno do novo cinema argentino não teria acontecido se vários realizadores não tivessem se transformado também em produtores executivos dos seus próprios filmes” (AGUILAR, 2010, p.14, tradução nossa). Quanto ao estilo do conjunto de filmes produzidos, ao tempo em que é inovador e com potencial para contestar as críticas e teorias convencionais, só pode ser analisado nos filmes em si mesmos, e a partir destes reelaborar leituras sobre o próprio cinema, a arte e a história.

Ler o cinema argentino é também interpretar as transformações sociais dos anos 90. O ponto de partida de Aguilar nos interessa aqui de perto: “O que é o que fizeram estes filmes com o tempo que lhes tocou viver?” (AGUILAR, 2010, p.9). Esta questão insinua-nos uma pista, qual seja a de questionar o neorealismo italiano e entender de que modo os regimes de historicidade aparecem no cinema com as transformações do tempo histórico convocado por estas obras, não apenas para interpretar um contexto cultural ou uma determinada forma de sociedade, que seria principalmente um interesse do(a) historiador(a), mas considerando a possibilidade de que nelas esteja representada a evolução da forma do cinema como arte de representação do real.

As obras devem ser analisadas a partir do lugar que elas ocupam como referência nas sociedades que as produzem, mas também como produtos de transformações sociais pelas quais estas passaram para serem realizadas. Assim como a guerra está sempre presentificada na obra de Rosselini, sugerimos que a crise dos anos 90 - que aponta a crise da modernidade e da ideia de progresso, frustrada com a nova ordem do tempo -, também esteja presente na obra de Martel. Para alguns autores, isso anunciaria o início de uma nova época para a linguagem cinematográfica do puro presente com o seu olhar histórico sobre o presentismo, tal como proposto por Hartog.

No que respeita à historiografia, a expressão *moderno regime* significa um período em que o ponto de vista do futuro domina. A palavra-chave é Progresso, História é entendida como processo e Tempo como se direcionando a um fim (progressão). O fim deste regime moderno significaria que não é mais possível escrever história do ponto de vista do futuro e que o passado mesmo, não apenas o futuro, se torna imprevisível ou mesmo opaco. Deve ser reaberto (...) (HARTOG, 2003 apud CAMPO, 2013, p. 8).

No entanto, essa análise pode ser questionada, pois está baseada em pressupostos eurocêntricos sobre a história do cinema mundial e da crise da modernidade. Isso parece se associar a um exercício comum da crítica de tentar enquadrar filmografias diversas em convenções pré-estabelecidas. Nessa perspectiva, são desconsiderados o tempo histórico latino-americano e a abordagem do presente encontrada em muitos dos filmes produzidos na região no novo milênio, em que o presente traz as marcas do passado, como continuidade e não como ruptura.

Vê-se também que, em certos aspectos, a modernidade dos anos 60-70 extrai seus temas também da história do cinema. Para Vanoye e Gailot-Lètè (1994), isso tem como objetivo “sensibilizar os analistas para a necessidade de situar o filme na evolução das formas. (...) Os cineastas herdaram, observam, impregnam-se, citam, parodiam, plagam, desviam, integram as obras que precedem as suas. Alguns dos elementos fílmicos que se acreditava



ultrapassados, desaparecidos, foram retomados”, ainda que em contextos diferentes, as formas e as significações sejam “automaticamente renovadas”. (p.36)

## 2.2 O giro estético do realismo no cinema latino-americano contemporâneo

Para compreender o novo cinema argentino é igualmente importante analisar o giro estético produzido pelo cinema latino-americano contemporâneo em relação ao cinema político dos anos 60.

No cinema político da década de 60, observa-se um estilo de alegorias e representações de estereótipos épicos, que expressam a “voz do povo” como um discurso soberano, enquanto que para o cinema latino-americano da retomada pós-ditaduras, percebe-se um cinema das singularidades, caracterizado pelo encontro de diversos olhares, vozes e posicionamentos que diferem entre si. Ou seja, o cinema já não é um dispositivo na invenção do povo, mas a reflexão sobre o político.

Segundo Aguilar (2015), o projeto cinematográfico continental do cinema político dos anos 60 na América Latina se articulou ao redor de uma figura onipresente, que assumiu para a imagem, o papel do real: o povo. Nessa época, assim como no início da sua história, o cinema estava mais uma vez relacionado com a massa e o povo. No entanto, não era o povo melodramático retratado na “idade de ouro”, nem o povo do cinema documentarista de Fernando Birri, em *Tire dié* (1960), pois:

Não havia no cinema militante, nem um retrato piedoso dos setores populares nem uma apelação à consciência do espectador; o que se procurava era algo muito mais ambicioso porque chegava a questionar o cinema mesmo como instituição: o cinema político se propunha a ligar a imagem à ação.<sup>7</sup> (AGUILAR, 2015, p.181, tradução nossa)<sup>8</sup>

Deste modo, o povo nunca é um espectador passivo, porque o cinema não quer representar nem conscientizar o povo, mas “produzi-lo” para transformar a realidade. Vale lembrar a cartela com a frase de Franz Fanon em *La hora de los hornos*, do cineasta argentino Fernando Solanas: “todo espectador é um covarde ou um traidor”. O povo não é o destinatário

<sup>7</sup> Do original: “No había, en el cine militante, ni un retrato piadoso de los sectores populares ni una apelación a la conciencia del espectador; lo que se buscaba era algo mucho más ambicioso porque llegaba a cuestionar el cine mismo como institución: lo que se proponía el cine político era ligar imagen y acción.”

<sup>8</sup> Do original: “No había en el cine militante, ni un retrato piadoso de los sectores populares, ni una apelación a la conciencia del espectador, lo que se buscaba era algo mucho más ambicioso porque llegaba a cuestionar el cine mismo como institución: lo que se proponía el cine político era ligar a imagen y acción.”

do filme, mas sim um realizador que participa de todas as suas etapas. Um exemplo disso é trazido por Aguilar (2015), quando lembra que os planos-sequências do diretor boliviano Jorge Sanjinés - uma marca estilística deste diretor nessa época -, foram adotados em *Sangre de Cóndor* (1969) como resultado de um diálogo que Sanjinés teve com a comunidade indígena que participou do filme. Nesse sentido, o povo se tornava coautor da cena.

O autor atribui três traços específicos ao cinema militante desta época. Primeiro, a figuração dos muitos corpos com uma grande dificuldade para nomeá-los: povo, massa, multidão, comunidade. Segundo, uma coreografia dos corpos com movimentos orgânicos. E terceiro, um enunciado majestático, isto é, uma primeira pessoa que inclui o outro e fala em nome do povo como uma voz soberana, que combina a imagem com a fala. O uso de uma primeira pessoa que se coloca no lugar do outro supera a representação pela lógica do compartilhado, da coesão dos atores sociais.

Esse movimento, que transformou o cinema em prática social, como essência da sua própria vontade de arte, teve em Glauber Rocha uma fissura genealógica quando este proferiu a célebre sentença: “O povo é um mito burguês”.

Paradoxalmente, ao contrário de quase todos os diretores como Solanas ou Gleyzer, que tentavam impulsionar uma racionalidade, inclusive do mais extremo, como a violência, Glauber encontra uma saída em coreografias que se realizam não segundo uma lógica dialética, mas no excesso do êxtase, o misticismo e a entrega. Uma impugnação dessa racionalidade<sup>9</sup>. (AGUILAR, 2015, p.184, tradução nossa)

Assim como na obra de Glauber, os filmes do que se denominou como o “novo cinema argentino” não apresentam o povo como a representação do real; encaram o tema dos muitos com uma heterogeneidade que deixou de lado a herança densa do imperativo do povo do cinema político. Esses filmes acabaram rejeitando a categoria povo, por um lado por sua homogeneidade, organicidade e unicidade, por sua dependência da categoria de líder (soberano) e do Estado. Por outro lado, por ser excludente para situações como as dos refugiados, imigrantes, e certas minorias, que não aceitam ser incluídas nessa categoria, sobretudo

(...) quando a presença dos meios audiovisuais e as estatísticas parecem haver despojado o conceito de “povo” do seu caráter de subalterno e contestatório. Surgido da década neoliberal e midiática dos anos noventa, resultou lógico que, no novo cinema argentino, a conjuntura e a pesquisa substituíssem as afirmações e o chamado para a ação<sup>10</sup>. (AGUILAR, 2015, p. 189-190, tradução nossa)

<sup>9</sup> Do original: “Paradójicamente, a diferencia de casi todos los directores como Solanas o Gleyzer, que trataban de impulsar una racionalidad aun de lo más extremo, como la violencia, Glauber encuentra una salida en unas coreografias que se realizan no según una lógica dialéctica sino en el exceso del éxtasis el misticismo y la entrega. Una impugnación de esa racionalidad.”

<sup>10</sup> Do original: “Cuando la presencia de los medios audiovisuales y de las estadísticas parece haber despojado el concepto de “pueblo” de su carácter subalterno y contestatario. Surgido de la década neoliberal y mediática de

Assim, a crítica deve pensar como funciona essa nova lógica na qual o povo é o que falta. Do povo masculino à multidão feminina; das demandas sociais às demandas da vida; da demasia do grito popular que preenche toda a tela ao vazio à espoliação como pontos de partida; do épico ao cômico. Assim, segundo o autor, o esvaziamento da imagem pode adquirir outras dimensões que, ao negar a categoria que dominou o cinema latino-americano dos anos 60, introduz o político na imagem como força e como questionamento.

Esse giro estético pode ser interpretado a partir de estudos teóricos sobre o cinema latino-americano contemporâneo, em particular as elaborações recentes de autores(as) de diferentes países da região e aportes teóricos do campo dos estudos decoloniais. De forma articulada, os estudos desses dois campos questionam as teorias modernas sobre o cinema contemporâneo, como projeto universal, e permitem identificar as inovações, traços estilísticos e contribuições do cinema latino-americano contemporâneo.

Os aspectos mais importantes que permitem compreender a transição do cinema político dos anos 60 para o cinema contemporâneo na América Latina giram em torno das discussões sobre o retorno do real e as relações com a arte contemporânea. Segundo Aguilar (2015), os usos que a crítica tem feito nos últimos anos dos termos “contemporâneo” e “real” fazem parte da insistência em falar do “retorno do real”. Para ele, o consenso não está tanto no real, mas no fato de que o real retornou, uma certeza que é ao mesmo tempo uma ignorância, porque a frase coloca em evidência uma angústia que parece ter se apoderado da crítica e uma necessidade de ter acesso ao imediato, ao que está ao redor, ao contemporâneo, ao real, como se a própria definição do real fosse uma tautologia. De fato, na crítica recente, nenhum sintagma tem sido mais poderoso que “o retorno do real”.

Nos debates dos últimos anos o termo *real* expressou o final ou corte com a disseminação de conceitos como *construção*, *artifícios*, o *social*, isto é, de todos os conceitos que o pós-estruturalismo forjou para acabar de uma vez por todas com a ideia de natureza humana e suas ilusões metafísicas (‘o natural’ ou o naturalizado associado ao conservador ou reacionário)<sup>11</sup>. (AGUILAR, 2015, p.73, tradução nossa)

O realismo, ou o que chamamos de realismo cinematográfico, não é simbólico, mas sim indicial; não é uma construção de semelhança e sim uma superfície de rastros. É a partir destes rastros que os filmes reelaboram, em sua *mise-en-scène*, sua relação com o real. Essa

---

los años noventa, resultó lógico que, en el nuevo cine, la conjetura y la investigación, sustituyeran a las aseveraciones y al llamado a la acción.”

<sup>11</sup> Do original: “En los debates de los últimos años, el uso del término *real* expresó el final o el corte a la diseminación que en la teoría existió de conceptos como *construcción*, *artificio*, lo *social*, es decir, de todos los conceptos que forjó el postestructuralismo para acabar de una vez por todas con la idea de naturaleza humana y sus ilusiones metafísicas (“lo natural” o lo naturalizado asociado a lo conservador o reaccionario.”

mesma concepção de uma superfície que traz marcas do passado é utilizada por Aguilar ao analisar o novo cinema argentino. O autor defende uma ideia política do real, como uma categoria construída em antagonismo com a produção do real que fazem os meios, o espetáculo e, particularmente, a televisão.

Para Jens Andermann (2015), ao se aproximar do novo milênio, o cinema na Argentina foi mais sensível do que qualquer outro meio, ao “retorno da história”. Pela sua materialidade e modos de produção, se tornou contemporâneo da crise que a economia especulativa do menemismo experimentou, ao mesmo tempo em que se desviou do imediatismo dos meios de comunicação televisivos e digitais que se converteram em um canal direto entre a economia e a política. Como representação da história e simultaneamente marcado pela história, o cinema se viu obrigado a achar soluções formais para sua paradoxal não simultaneidade a respeito do presente nacional, trazendo crônicas sociais da vida cotidiana, imagens em preto e branco, a exemplo dos filmes *Mundo Grua* (Pablo Trapero, 1999) e *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002).

Diante de toda a proliferação da ideia do “retorno do real”, Aguilar questiona se não haveria outro caminho possível para pensar a imagem contemporânea, nonexo barthesiano entre imagem e retorno do morto e vê-la a partir da sua ligação com o vivente. Ou seja, uma perspectiva em que o retorno do real não é o retorno do realismo, mas sim do vivo, uma expressão do vivente que faz a imagem que é, ao mesmo tempo, máscara mortuária. O real retorna porque ficou de fora do núcleo do vivente. As invenções tecnológicas também se posicionam para dar conta desse fenômeno: viver e registrar tornam-se frequentemente a mesma coisa.

Esta guinada faz com que presenciemos um aspecto atual do cinema, ou da produção de imagens (televisões ao vivo em *La ciénaga*) que é muito diferente do cinema feito anteriormente, seja o cinema clássico ou o cinema moderno. Isso porque se as origens do cinema são a construção de um ponto de vista impessoal, e isso se manteve com bastante integridade ao longo de todo o século XX, o fenômeno ao qual assistimos hoje é o da inscrição da primeira pessoa na imagem.

À primeira vista, na virada do milênio na Argentina, o novo cinema argentino foi enxergado como “um fenômeno peculiar e radicalmente inovador, pela sua resposta heróica, cheia de astúcias dialéticas, a uma crise nacional registrada e incorporada dentro da própria forma dos filmes.” (ANDERMANN, 2015, p.13, tradução nossa)<sup>12</sup>. Parece se antecipar nessa

---

<sup>12</sup> Do original: “Fenómeno peculiar y radicalmente innovador, caracterizado por su respuesta heroica, llena de astucias dialécticas, a una crisis nacional registrada e incorporada dentro de la forma misma de las películas”

primeira impressão a vontade imediata, por parte da crítica, de reduzir toda a diversidade e heterogeneidade de um conjunto de filmes e expressões a uma resposta cinematográfica a um fenômeno social, político e econômico que desconsidera o pensamento e a trajetória dos realizadores e realizadoras, assim como suas vontades de arte e seus laços com os seus antecessores. Como se Lucrecia Martel em Salta e Pablo Trapero na Matanza, ou Adrian Caetano e Pablo Riejman na cidade de Buenos Aires, com suas distâncias e vontades, fizessem parte de uma “autêntica *nouvelle vague* de neorrealismo, transplantado da Cinecittà e a Rive Gauche para a beira do Rio da Prata” (ANDERMANN, 2015, p.13, tradução nossa)<sup>13</sup>

O eurocentrismo que marca a historiografia do cinema leva a uma interpretação de que a história do cinema, sua forma e sua existência estão amarradas a uma linguagem universal; como se fosse preciso passar necessariamente pelo cinema europeu para descobrir outros estilos e estéticas que questionem o estatuto da imagem do cinema moderno. Essa visão eurocêntrica sobre a história do cinema está em crise, sendo questionada e subvertida na visão de mundo de uma geração de jovens realizadores e realizadoras e suas diversas formas e experiências de fazer cinema.

Assim, o estilo da obra de Martel não pode ser analisado apenas com base nas críticas e convenções que tentaram condensar a diversidade de uma cinematografia, pelo risco de reduzi-la a uma resposta a um fenômeno histórico particular, neste caso, a crise de 2001 na Argentina. Tais convenções estiveram, em sua maior parte, ligadas a uma crise da modernidade, neoliberal, do portenho e urbano, da classe média ou setores marginalizados, vinculadas ao imediato do puro presente como uma ruptura radical com o passado. Em meio a um cenário de efervescência política e estética, Lucrecia Martel decide retornar a Salta, sua terra natal, para filmar não a crise, mas suas memórias familiares, processadas como sintomas da doença de uma experiência histórica de longo alcance, remontando às relações coloniais e sua permanência na contemporaneidade.

Essas perspectivas tão distantes quanto a um mesmo fenômeno levam a pensar que, por sua territorialidade, experiência empática e inovação narrativa, Lucrecia Martel tem contribuições relevantes para um cinema independente, autoral, em primeira pessoa, intimista (ao entregar os segredos da própria vida) e com olhar crítico e auto-reflexivo, atento às relações de poder perpassadas por dimensões de gênero, raça/etnia e classe. Essas características se adaptam melhor a um momento em que as histórias locais deslocam uma suposta história universal, propondo um realismo decolonial que expõe a imagem ocultada

---

<sup>13</sup> Do original: “Auténtica *nouvelle vague* de neorrealismo, trasplantado de Cinecittà y la Rive Gauche a las orillas del Río de la Plata”

das relações de violência e subalternidade da vida cotidiana, reflexo das permanências coloniais na América Latina.

O fato de filmar no contexto saltenho, apesar de ter feito seus estudos de cinema e morar em Buenos Aires desde os 19 anos de idade, já marca uma importante diferença territorial, cultural, política e histórica, com significativas implicações estéticas, privilegiando um olhar local e feminino, em relação a seus pares portenhos, em sua maioria homens.

Alguns dos traços que distinguem a obra de Martel em relação ao novo cinema argentino são a narrativa do “pôr em intriga” (RICOUER, 2012) e a temporalidade do anacronismo da imagem-sintoma (DIDI-HUBERMAN, 2015) de Martel em contraste com o puro presente e o imediatismo da crítica social trazida nos filmes do novo cinema argentino. Em uma perspectiva diferente, Martel traz uma crítica direcionada às relações de violência e subalternidade em Salta, sustentando um olhar empático sobre os povos subalternizados da sua terra, que sofrem há séculos a opressão do sistema colonial/moderno e que, de certa forma, as pessoas da classe média de em Buenos Aires também experimentaram com a precarização do Estado e a crise social, política e econômica que explodiu em dezembro de 2001. Além disso, a cineasta tece uma crítica à posição das mulheres de classes privilegiadas de Salta, representadas por mães limitadas por relações sociais conservadoras e patriarcais, que se reproduzem e perpetuam através das gerações.

É sintomático, como observa Andermann, que uma vez controlados os efeitos mais devastadores da crise social e política na Argentina, acabe se evaporando também o entusiasmo dos críticos em relação ao novo cinema argentino. Esses mesmos críticos não puderam sustentar suas teorias como sinal de um provável “esgotamento” do movimento que estes tinham anunciado alguns anos antes.

A recepção reservada, senão abertamente hostil, de *La mujer sin cabeza*, de Lucrecia Martel (2007), no Festival de Cine de Cannes em 2008 – mesmo sendo o mais belo, o mais complexo e o mais politicamente devastador dos seus filmes - foi tão só um dos sintomas mais óbvios de que sopravam novos ventos para a fortuna crítica do cine argentino<sup>14</sup>. (ANDERMANN, 2015, p.13, tradução nossa)

---

<sup>14</sup> Do original: “La recepción reservada, sino abiertamente hostil, de *La mujer sin cabeza*, de Lucrecia Martel (2007), en el Festival de Cine de Cannes en 2008 –a pesar de ser la más bella, más compleja y más políticamente devastadora de sus películas- fue tan solo uno de los síntomas más obvios de que soplaban nuevos vientos para la fortuna crítica del cine argentino.”

### 3 ESTÉTICA REGIONAL DA TRILOGIA DE SALTA DE LUCRECIA MARTEL

Neste capítulo, serão discutidos traços e aspectos estilísticos que permitem situar a trilogia de Salta de Lucrecia Martel em um contexto mais amplo que corresponde ao cinema latino-americano contemporâneo do século XXI. Para isso, inicialmente são delineados elementos marcantes do contexto geopolítico latino-americano contemporâneo. Em seguida, são apresentados e discutidos elementos que constituem uma estética regional na obra de Lucrecia Martel – o questionamento à história nacional e hegemônica, as relações de violência e subalternidade atravessadas por dimensões de classe, étnico-raciais e de gênero, as repetições e continuidades entre os filmes – compondo um território diegético.

#### 3.1 A trilogia de Salta no contexto do cinema latino-americano contemporâneo

Embora muitos filmes do período pós-retomada democrática na América Latina tenham se voltado para os fenômenos do presente ou do passado recente, como crises econômicas ou ditaduras, muitos outros procuraram acertar suas contas com o passado não tão recente, com a nossa contínua dependência e violência do sistema colonial e sua permanência na era pós-colonial. Presume-se uma tendência de cineastas pós-nacionalistas que voltam a olhar para o continente, para suas origens, para o enfrentamento do mito clássico e do olhar moderno, contrastando a história oral e as versões da televisão, criando conversas paralelas, que podem ser lidas em temporalidades anacrônicas.

A nova geração de realizadores e realizadoras latino-americanos que tinha acesso ao financiamento público era formada, na sua grande maioria, por indivíduos pertencentes às classes médias e altas da sociedade, brancos, educados em universidades públicas e privadas, mas que usavam o cinema como modo de denúncia de suas próprias origens privilegiadas para desestabilizar os mitos da história oficial, expressando as fissuras familiares e suas relações de violência.

Se os cineastas do cinema político latino-americano dos anos 60 e 70 enfrentavam o sistema como um inimigo externo, a geração dos anos 90 definitivamente preferia apontar as câmeras para dentro de casa<sup>15</sup>, onde conviviam com o inimigo interno. Essa inversão fala das relações coloniais nas fronteiras internas e suas articulações cotidianas, sua propagação

---

<sup>15</sup> Mariana Souto (2016), em seu estudo sobre o cinema brasileiro contemporâneo, aponta uma diferença entre “invasores” e “infiltrados”, em uma análise fundamentada principalmente nas relações de classe.

mimética através da manutenção do *status quo* de uma elite que se olha no espelho como europeia e precisa permanentemente diminuir, segregar e violentar o outro do qual precisa para se considerar diferente.

Na década posterior, essa tendência foi aprofundada. Observamos que, quando os realizadores se colocam como narradores do incômodo da sua própria experiência – no lugar de intelectuais da classe média –, surge um cinema na primeira pessoa inserida nas relações de violência e subalternidade que, para além da experiência dialética da diferença cultural e de classe, fazem parte de uma experiência contemporânea de interseção de singularidades (MIRANDA, 2011; ANDERMANN, 2015). Estas singularidades transitam para além das relações econômicas do mundo do trabalho, sendo atravessadas por questões de gênero, raça e sexualidade, que expõem sujeitos em conflito com padrões e imaginários hegemônicos.

O que identificamos no plano da inovação nestes filmes é principalmente apontar, nas relações e desestabilizações do cotidiano, a presença e a permanência da colonialidade do poder, aproximando-se das teorias decoloniais que questionam a história oficial, não como um niilismo, ou o fim da história, mas como uma revisão do nosso ponto de vista do legado ocidental. Um novo locus de enunciação para as epistemologias do sul global. O conceito de colonialidade do poder introduzido por Anibal Quijano (1992) permite um deslocamento de “mundo moderno” para “mundo colonial/moderno”, visto que a “colonialidade” é o lado reverso e inevitável da “modernidade”. Quijano utilizou esse conceito para referir-se a uma estrutura de dominação e exploração, cujas bases residem na racialização e desumanização de africanos(as) e indígenas, entendidos como categorias construídas, coloniais. Esse processo de racialização foi fundamental no período da colonização, estendendo-se até as atuais relações de poder no âmbito do capitalismo global, configurando a organização internacional do trabalho. O autor ressalta que, ao contrário do que pode parecer à primeira vista, não há contradição entre este processo e o projeto moderno: a modernidade e a racionalidade europeias foram construídas simultaneamente à experiência da colonização, com seu regime escravocrata, constituindo-se mutuamente.

Isso pode ser observado na forma como as relações de subalternidade e violência aparecem em filmes que compõem o cinema latino-americano contemporâneo, mostrando o mal-estar de uma subjetividade própria, em que diretores(as) criam narrativas com um olhar contemporâneo, operando um retorno crítico e auto-reflexivo sobre suas histórias locais, que passam por processos contínuos de racialização, subordinação das mulheres e imposição cultural e religiosa. É o que ocorre, por exemplo, com a peruana Claudia Llosa em *La teta asustada* (2009), o brasileiro Kleber Mendonça Filho em *O som ao redor* (2012), a argentina



Celina Murga em *Ana y los otros* (2003), e o mexicano Carlos Reygadas em *Japón* (2002), entre outros.

É possível considerar esse conjunto de diretores(as) como latinos, no sentido político do termo, ou seja, não são negros nem indígenas, mas também não são brancos no âmbito global (embora sejam brancos dentro das fronteiras nacionais). Quanto mais em risco estão seus privilégios, mais se evidencia sua condição de subalternos, como aconteceu na crise do neoliberalismo dos anos 90, que teve fortes impactos na América Latina.

Para Ella Shohat e Robert Stam (2002), as artes narrativas e miméticas, por representarem *ethos* (personagem) e *ethnos* (povo), são consideradas representativas da figura humana e, em outro nível, a representação também é política, considerando que o exercício político geralmente não é direto, mas representativo. Nos campos de batalha simbólicos dos meios de comunicação de massas, a luta por representação tem correspondência com a esfera política, problematizando quem fala em nome do outro.

Os autores ressaltam que como as marcas do plural projetam os povos colonizados como todos iguais, qualquer comportamento negativo de um membro da comunidade subalternizada é generalizado como típico e essencial. As representações tornam-se alegóricas; “no discurso hegemônico, todo papel subalterno é visto como uma sinédoque que resume uma comunidade vasta, mas homogênea”. (SHOHAT; STAM, 2002, p.269)

Para Walter Mignolo (2003), o “ponto de vista nativo” também inclui os intelectuais. O Terceiro Mundo produz não apenas “culturas” a serem estudadas por antropólogos e etno-historiadores, mas também intelectuais que geram teorias e refletem sobre sua própria história e cultura. O longo processo de subalternização está sendo radicalmente transformado por novas formas de conhecimento para as quais o que foi subalternizado e considerado interessante apenas como objeto de estudo passa a ser articulado como novos *loci* de enunciação.

Além disso, o autor chama a atenção para o fato de que as “autenticidades” e padrões identitários do projeto global são questionados pelas histórias locais, restando as marcas deixadas pela diferença colonial e a colonialidade do poder, articulando tanto a luta por novas formas de dominação quanto as lutas por novas formas de libertação. Para Mignolo, portanto, a semiose colonial não suporta uma descrição unilateral, considerando o conflito e as fissuras de onde o conflito se origina.

Lucrecia Martel nasceu em 1966, na província de Salta, ao norte da Argentina, uma região fronteiriça com forte presença indígena. Desde criança, ela costumava filmar sua família, mas não pensava em ser cineasta, apenas estava interessada nas formas do discurso

oral dos adultos. Ela conta que o gosto pelas narrativas surgiu através de sua avó, que contava histórias, muitas delas assustadoras, para manter as crianças em silêncio durante “*la hora de la siesta*” dos adultos, depois do almoço (BARRENHA, 2011; MARTEL, 2015).

A diretora morou até os 19 anos na província de Salta, mudando-se para Buenos Aires, onde se formou em Ciências das Comunicações pela Universidade de Buenos Aires (UBA), além de fazer um curso de animação, realizando seus primeiros curtas-metragens já nos anos 1980: *El 56* (1988), *Piso 24* (1989) e *Besos rojos* (1991). Poucos anos mais tarde, realizou o curta-metragem *Rey Muerto* (1994), selecionado para o lançamento de jovens diretores argentinos, promovido pelo INCAA – Instituto Nacional de Cine e Artes Audiovisuales. Também dirigiu programas de televisão na década de 90, tendo filmado seu primeiro longa-metragem apenas em 2001 (CAMPO, 2010).

Nos filmes da trilogia de Salta, também se expressam os incômodos do conjunto de realizadores(as) contemporâneos do cinema latino-americano, já que Martel lança um olhar crítico sobre as famílias da elite branca saltenha, colocando-se como partícipe das relações de poder. Outro ponto importante em comum nesse conjunto de realizadores(as) é que não pretendem representar o outro, ou dar voz ao outro, mas produzir uma reflexão a partir do seu apagamento histórico de violência e subalternidade. Como observa Campo (2010),

Martel não fala por todos: a estes indígenas, sua câmera volta uma atenção curiosa, uma observação à distância, faz com que cruzem suas lentes, mas não finge dar a eles voz. Portanto, não permite que assumam a voz da narrativa, pois não pretende assumir seus olhares, não quer falar em seus nomes; o que faz é constatar que lá existem e permanecem, são essenciais na cadeia produtiva da região, imprescindíveis nas tarefas mais banais do cotidiano, mas não pretende ser porta-voz deles. (p.107)

Lucrecia Martel filma suas próprias experiências que, em tempos de crise, expõem contradições familiares, raciais, políticas, sexuais e de identidade, desestabilizando com seus filmes o imaginário hegemônico da mídia, o espetáculo e a religião (o simbólico, o econômico e o sagrado), produzindo autoretratos sem deixar de esculpir na superfície da imagem as marcas da diferença colonial. Desse modo, contribui para avançar sobre as possibilidades de novas epistemologias cinematográficas, que passam pelo reconhecimento de si e de suas próprias singularidades. Nesse sentido, Ângela Prysthon (2005) observa que a teoria contemporânea gera um ponto de observação privilegiado, no sentido da multiplicidade de um espaço intermediário.

Ainda que tantos outros enfoques e estéticas já houvessem problematizado conceitos como representação, identidade, alteridade, hibridismo, colonização, Ocidente, Oriente; com os Estudos Culturais e com o pós-colonialismo esses elementos são colocados num marco de referências que, ao invés de simplesmente inverter ou descartar termos e hierarquias, vai questioná-los na sua essência e na sua malha de

interrelações, vai pensar as condições de possibilidade, continuidade e utilidade da sua construção (PRYSTHON, 2005, p.5).

A falta de imagens de Buenos Aires na trilogia de Salta é um aspecto que enfatiza o deslocamento pretendido por Martel com relação às narrativas hegemônicas sobre a Argentina presentes no novo cinema argentino.

Embora o contexto dos anos 90 apareça como um universo desestabilizador, a cidade não alcança o protagonismo que outros filmes argentinos trazem, tais como *Rapado* (1992), de Martín Reijman, *Mundo Grúa* (1999), de Pablo Trapero e *Pizza birra y faso* (1998), de Adrián Caetano e Bruno Stagnaro. Embora Buenos Aires seja uma cidade conhecida por Martel, onde mora e fez seus estudos de cinema, ela opta por tornar essa cidade invisível, no interior de um apartamento excessivamente branco de José, em *La ciénaga*. É como se a ausência de imagens icônicas de Buenos Aires acionasse as lembranças mais estereotipadas da cidade, que é tão diferente e tão distante que não cabe nas histórias que ela narra (figuras 1 e 2). Como observa Campo (2010), “Lucrecia Martel expõe uma sociedade distante do centro político projetado de maneira idealizada a partir das imagens várias de Buenos Aires.” (p.133). É a este universo e contexto que está no norte da Argentina, mais próxima da Bolívia, do Peru e do cinema latino-americano contemporâneo do século XXI do que de Buenos Aires e o novo cinema argentino, que nos referimos para pensar novas cartografias para o cinema.



Figura 1 - Apartamento de José em Buenos Aires



Figura 2 - José fica sabendo do acidente de Mecha

A escolha estética da diretora gera um estado permanente de perseguição das imagens antológicas do imaginário da opressão simbólica que associa os corpos subalternizados e racializados ao perigo, buscando problematizar os efeitos da colonialidade do poder na construção de um universo cultural hegemônico da subalternidade e da violência. As relações humanas nos filmes trabalhados não são apenas o resultado das lutas de classe que são parte da modernidade eurocêntrica do cinema europeu e suas influências, mas principalmente das relações do poder colonial que, de forma ininterrupta, se expressam nas ações do cotidiano, em uma disputa permanente de subalternidade e resistência mediadas pelo discurso, pela cultura e pela violência.

Na trilogia de Salta, certos traços estilísticos e narrativos que invertem os padrões clássicos e modernos, usam as estratégias narratológicas de um melodrama transgressor como um anti-melodrama. Em seu artigo *Melodrama, ou sedução da moral negociada*, Ismail Xavier (2000) vislumbra um movimento de cineastas e críticos que revalorizou o diálogo com os produtos da indústria como estratégia de sobrevivência de um novo cinema político que buscava estabelecer uma maior comunicação com o público, reduzindo o ataque ao cinema narrativo de gênero.

Assim, no toque moderno de não inocência nas relações entre câmera e cena, música e emoção, explora-se o potencial energético do gênero, mas inverte-se o jogo, pondo em xeque a ordem patriarcal ou buscando, ao contrário de enlevos românticos, uma anatomia das lutas de poder na vida amorosa e no cenário doméstico. (XAVIER, 2000, p.83)

Segundo Xavier, o "espírito de época" também se expressa no ataque à ideia do melodrama e na especificação dos traços que vinculam sua estrutura e sentido à modernidade, historicamente utilizado pela burguesia para reproduzir seus valores universais. Mais tarde, a burguesia passaria a se sentir ameaçada pela suposta barbárie das classes trabalhadoras, elegendo um novo inimigo de classe, estigmatizando pobres e povos colonizados, onde se percebem as relações de violência e subalternidade como estratégias narrativas do cinema contemporâneo. Assim, o autor afirma que “O regime da visualidade da mídia e o melodrama têm se mostrado duas faces de uma mesma liberação ou perda de decoro que é ambígua em sua significação política” (XAVIER, 2000, p.89).

Ao analisar os filmes do mexicano Carlos Reygadas e da argentina Celina Murga, Sophie Dufays (2018) destaca algumas características pelas quais esses diretores podem ser definidos como austeramente anti-melodramáticos e que nos parecem instigantes para analisar a estética de Lucrecia Martel. Ela aponta como aqueles cineastas criam situações potencialmente melodramáticas, mas dão a essa situação um tratamento inverso ao praticado no melodrama: escassez dramática em vez de excessos; opacidade radical das personagens e da narrativa no lugar da transparência; e um sentido amoral, a partir da infância e de um olhar melancólico que é projetado a partir desta. Trata-se de uma melancolia que se distingue da nostalgia conservadora produzida em muitos melodramas. Nesse sentido,

Os filmes transmitem o sentimento melancólico de que *algo* indefinível está perdido: o acesso aos segredos da infância, a sua inocência, mas também a certo modo cinematográfico de narrar e provocar emoções no espectador. (DUFAYS, 2018, p.113, tradução nossa)<sup>16</sup>

Lucrecia Martel mostrou as filmagens que costumava fazer de sua família com uma câmera VHS para seu diretor de fotografia, Hugo Colace, o que o fez optar por uma câmera Aton pequena que ficasse a maior parte do tempo na sua mão. Essa percepção da passagem de uma estética de *home vídeo* para a tela do cinema produz uma imagem contemporânea da intimidade humana, presente e referenciada pelo cinema contemporâneo latino-americano do qual Martel é uma das suas precursoras, ao registrar o comportamento familiar frente a sua possibilidade de se registrar. Produzir imagens em casa permite um retorno temporal sempre confuso que por vezes engana a memória. Uma referência interessante a esse respeito aparece em *La mujer sin cabeza*, quando a protagonista Vero assiste com sua tia-avó uma fita do seu casamento na qual, segundo a idosa, aparece um parente que na época estava morto.

---

<sup>16</sup> Do original: “Las películas transmiten el sentimiento melancólico de que algo indefinible está perdido: el acceso a los secretos de la infancia, a su inocencia, tal vez, pero también cierto modo cinematográfico de narrar y de provocar las emociones del espectador.”

Para Andermann (2015), o fenômeno das imagens midiáticas invadindo o cotidiano poderia ser chamado de “cinema de disponibilidade” no qual não se trata, ou já não só se trata, de corpos subalternos cuja exclusão constitui ou reproduz as relações hegemônicas do discurso; o corpo em disponibilidade aparece melhor perante a eclosão do discurso, a retirada de qualquer instância para tramar esse corpo que, em sua disponibilidade, funda a imagem-sintoma.

### 3.2 A estética regional da trilogia Salta

Na trilogia de Salta<sup>17</sup>, Martel constrói um olhar regional na fragmentação de diferentes espaços, que vão se repetindo ao longo dos filmes. Assim, propomo-nos a adentrar a trilogia como um território diegético<sup>18</sup>, analisando de forma transversal as oralidades, as fábulas macabras e a *mise-en-scène* nos filmes em seu conjunto. Nesse sentido, os filmes são lidos como mapas de traços estilísticos que nos levam a conhecer uma região com história, através das relações de violência e subalternidade, expressas por elementos verbais, visuais e sonoros. Fazemos referência a mapas no sentido proposto por Dudley Andrew, tomando a terminologia de Jameson para examinar os filmes como mapas cognitivos e, ao mesmo tempo, colocando os filmes sobre o mapa. Ou seja, Lucrecia Martel atravessa com os traços do seu estilo todos os filmes da trilogia de Salta, compondo uma estética regional sobre um mapa cinematográfico que perpassa os filmes por canais de transição de memórias afetivas, oralidades e experiências que passam de um filme a outro, articuladas entre a repetição das imagens e as continuidades das histórias.

As crianças presas dentro dos carros se repetem em *La ciénaga* e em *La mujer sin cabeza*, configurando um mapa para interpretar os acidentes de Luciano e de Vero. Em uma cena de *La ciénaga*, Luciano fica dentro do carro e a chuva cai sobre o vidro da janela (figura3). Ele persegue, com o olhar fascinado, um cão que anda agitado ao redor do carro. Mais adiante, a curiosidade em relação ao cão que late do outro lado do muro no quintal da sua casa, o conduz a subir o muro e se acidentar fatalmente. Em *La mujer sin cabeza*, a criança brinca dentro do carro de Vero e não quer destravar a porta do carro, enquanto as

<sup>17</sup> A diretora não faz referência explícita a Salta, porém os filmes foram rodados nessa província e contêm elementos que permitem situá-los nesta região da Argentina.

<sup>18</sup> Do original: “En el cine argentino tanto como en el de otros países, el paisaje está investido de un repertorio de significados culturales, históricos y políticos mucho antes de que se convierta en espacio filmico – y esta dimensión iconográfica inevitablemente permea tanto el escenario diegético como el paisaje que lo envuelve y lo excede”

mães se agitam em volta dele. Em uma cena posterior, a marca da mão de uma criança no vidro da janela do carro aparece como um elemento narrativo que reforça a ambiguidade da experiência de Vero (figura 4), a dúvida que a atormenta sobre, afinal, quem ou o que ela teria atropelado – uma criança ou um cão. As personagens aparecem enclausuradas pelos fenômenos que as cercam cotidianamente sem poder decidir, transformar ou confrontar o ambiente do qual não podem se desviar.



Figura 3 - Luciano em *La ciénaga*



Figura 4 - Marca da mão na janela do carro de Vero, em *La Mujer sin Cabeza*

Com um olhar contemporâneo acerca dos povos originários, neste caso os Kollas, as relações cotidianas estabelecidas entre estes e membros da elite provinciana podem ser

identificadas como sintomas da permanência colonial, e por esta razão aparecem também subalternizados nos planos, ocupando e atravessando as bordas dos enquadramentos da trilogia como parte da paisagem, mas não como protagonistas de uma progressão dramática. Esse aspecto das relações, atravessado de maneira contundente pela dimensão étnico-racial e que se constitui como elemento central da trama construída por Martel, parece ter sido negligenciado em algumas análises sobre os filmes que compõem a trilogia, seja marginalizando essa dimensão, abordando a presença dos Kollas apenas em termos de tensões de classe ou, ainda, concentrando as atenções na família como unidade de análise<sup>19</sup>, invisibilizando os Kollas, sempre presentes no ambiente doméstico, como uma comunidade “incorporada” e invisibilizada de forma violenta. Com essas abordagens, realiza-se mais uma operação de apagamento dos sujeitos históricos subalternizados. (AGUILAR, 2010; ANDERMANN, 2015).

Ao analisar a cena de *La ciénaga*, em que o irmão mais velho de Luciano passa o dia no mato com seu primo Joaquín, filho caolho de Mecha, disparando contra animais, Andermann observa uma “pulsão mórbida” nas brincadeiras das crianças:

Essa escuridão está interpretada com maior clareza na desfiguração, na violência e nos preconceitos de Joaquín (Diego Baenas), que aparece a maior parte do tempo brincando com armas, abusando dos meninos de classe baixa e maltratando cães na serra, uma “animalização” ressaltada por uma câmera na mão que o segue pelas suas aventuras na serra<sup>20</sup>. (ANDERMANN, 2015, p.139, tradução nossa)

O autor não observa que não se trata meramente de crianças de classe baixa, mas sim crianças Kollas, a quem se dirige uma hostilidade autorizada pelos discursos de ódio e racismo que Martel costura com a história. Há inúmeras menções a supostos hábitos animais e desviantes dos Kollas, como “cojer” (transar) com cães, comer barro, roubar toalhas, agir de forma promíscua em tempos de carnaval. Esses sujeitos meio apagados, incorporados como invisíveis, estão aí para entender que as relações de subalternidade não são uma questão de classe, mas de raça/etnia, em uma região como Salta.

É importante notar que a região norte da Argentina, onde se situa a província de Salta, foi importante na independência e configuração territorial do país, a partir de uma aliança - um tanto problemática - entre povos indígenas e a elite local, que passa a falar da sua própria história e de seus heróis, buscando diferenciar-se da República cuja identidade nacional se

<sup>19</sup> A crítica à limitação dessa abordagem não significa negar o lugar de referência da família na obra de Martel. No entanto, ela é representada como um tecido social em processo de desintegração, e que tem como elementos constitutivos a violência e a subalternidade.

<sup>20</sup> Do original: Esta oscuridad está encarnada con mayor claridad en la desfiguración, la violencia y los prejuicios de Joaquín (Diego Baenas), que aparece la mayor parte del tiempo jugando con armas, abusando de los niños de clase baja y maltratando perros en el monte, una “animalización” subrayada además por una cámara en mano que lo sigue por sus aventuras en el cerro.



reduziu à Cidade de Buenos Aires e sua visão eurocêntrica e nostálgica dos portenhos. No entanto, essa versão criada pela elite saltenha se dá através da imposição de um mito fundacional que tenta permanentemente apagar as origens dos povos originários, deformando suas histórias e perpetuando as relações estabelecidas no período colonial

Como afirma Martín Caparrós (2006), entre os anos 1930 e 1950, foi construído em Salta um “falso estilo colonial”, em que a recuperação da presença hispânica foi uma forma de procurar por uma tradição que não fosse aquela de um nacionalismo popular, plebeu e peronista. O autor chega a dizer que Salta “sintetizou melhor do que ninguém um hispanismo aristocratizante”. (p.341).

A trilogia de Salta questiona a história difundida sobre aquela região, ainda que não seja explicitada a intenção de realizar uma obra de conteúdo histórico. Trata-se de “uma possibilidade de memória a ser historiada”, como coloca Campo (2010,p.108). Pode-se dizer que os filmes da trilogia analisada compõem uma história das relações sociais e da cultura local de Salta, na Argentina, com presença marcante dos Kollas e de famílias descendentes de imigrantes europeus, em posições hierarquizadas de prestígio e poder.

Conforme proposto por Marcelo Daniel Marchionni (2015), a categoria “região” é tomada da geografia social para historicizar um determinado espaço, ou seja, realizar a história de uma região, compreendendo um recorte espacial e temporal. O autor também ressalta as conotações identitárias que dão sentido ao “regional”, em oposição à história nacional que, no caso argentino tende a ser pensada como sinônimo da história de Buenos Aires. É possível situar a obra de Martel na tendência observada por Andermann (2015) de ressurgimento do regionalismo rural no cinema argentino, não como refúgio da alienação capitalista, mas como um lugar em que a exploração hipercapitalista esvaziou os últimos traços de identidades e tradições locais, considerando os impactos sociais dos ajustes estruturais sentidos no interior da Argentina bem antes da crise econômica de 2001.

O que marca o estilo de Martel é uma montagem de eventos de uma memória regional habitada por repetições e continuidades narrativas entre o real e a oralidade fabulatória que é constituída pelo olhar feminino que passa das avós para as netas. Tais repetições correspondem ao mundo conservador, dentro do qual as personagens estão aprisionadas, imersas em relações de violência e subalternidade, na tradição conservadora do obedecer e aceitar. Essas marcas do comportamento regional repetem-se de forma espacial e mimética nos três filmes.

As histórias - que aparecem predominantemente em um mundo infantil e racista em *La ciénaga*, considerando que a história que Vero, a filha de Mecha, conta sobre o cão-rato é

intolerante com o diferente - formam um recurso narrativo que se repete no olhar adolescente de Amália em *La niña santa*. Amália e sua melhor amiga, Josefina, estão em um ônibus escolar ouvindo uma colega contar a história de um acidente, em que um homem que dirige à noite na estrada é surpreendido, ao se aproximar de uma ponte, por uma mulher desesperada pedindo ajuda. A mulher diz que um carro caiu na vala e tem um casal morto, mas o bebê está vivo. Quando os bombeiros retiram o carro, o homem repara que a mulher morta que segura o bebê no colo é a mesma que lhe pediu ajuda. As meninas passam perto da ponte com o ônibus e decidem descer para retornar ao lugar do acidente, onde no meio do mato os medos da fantasia de terem achado uma mão se intensificam com tiros de caçadores que passam por ali. Martel usa a ambiguidade espaço-temporal entre a realidade e a oralidade para retornar aos medos dessas histórias conservadoras ouvidas e repetidas até a vida adulta. Interessante notar que, em *La mujer sin cabeza*, a protagonista Vero passa por uma confusão de memória após se acidentar também próxima a uma ponte. Essa perturbação que as protagonistas de Martel carregam se coloca novamente na disputa territorial em uma dominação “natural” da raça subalterna e a memória vai sendo apagada para manter o mito de fundação vivo. Através de Vero, protagonista de *La mujer sin cabeza*, Martel retorna à ideia, presente em *La Niña Santa*, de mulheres que não pensam de maneira autônoma e que, por isso, são dominadas e participam da subalternização, inclusive como cúmplices.

Esse é um prazer infantil. Algumas vezes nesses contos se escondem os medos mais básicos... e às vezes, são horríveis, racistas, são contos conservadores. E às vezes, muito transgressores. Por exemplo, o conto do cachorro-rato de *La Ciénaga*, é um conto que põe em dúvida a natureza de algo. Alguém se relaciona bem com um animal, esse animal se relaciona bem com você, mas quando você descobre que não é o que você achava, o mata. Então, é estranho: você está se relacionando bem com esse animal, mas quando descobre que não é o que você achava, o mata. São essas ideias estranhíssimas. Nos relatos populares sempre estão presentes essas deformidades. (MARTEL, 2015).<sup>21</sup>

No último filme da trilogia de Salta, se completa uma das histórias mais perturbadoras narradas pela cineasta, iniciada em *La ciénaga*, tendo cães como elementos de conexão. A história começa com a cena ao redor da piscina em *La ciénaga*, quando os filhos das duas famílias, deitados sobre pneus de caminhão, ouvem Verónica contar uma lenda sobre o cachorro-rato, que é assassinado por se revelar diferente. Luciano, o filho mais novo de Tali,

<sup>21</sup> Do original: “Eso es un placer infantil. Algunas veces, en esos cuentos se esconden los miedos más básicos... y a veces, son horribles, racistas, son cuentos conservadores. Y a veces, muy transgresores. Por ejemplo, el del perro rata en *La ciénaga*, es un cuento que pone en duda la naturaleza de algo. Alguien se relaciona bien con un animal, ese animal se relaciona bien con uno, pero cuando descubris que no es lo que creías, lo matas. Entonces, qué raro: te estás relacionando bien con ese animal, pero cuando te enterás que no es lo que creías, ¿lo matás? Son esas ideas rarísimas. En los relatos populares están siempre esas deformidades.”

ouve com atenção a história ao ponto de se identificar com ela, pois em sua boca também está nascendo uma segunda fileira de dentes, o que o aproxima mais do seu desejo de conhecer o cão furioso que late do outro lado do muro da sua casa.

Em *La mujer sin cabeza*, Vero, a protagonista, que tem o mesmo nome da filha de Mecha que conta a história do cachorro-rato na beira da piscina em *La ciénaga*, comete um atropelamento na estrada, mas a dúvida se se tratava de um cão ou de uma criança a persegue até que a alta sociedade em torno dela se organiza e apaga a lembrança que a perturba limpando as marcas do acidente (figuras 5 e 6). A ideia do cão, costurada entre *La ciénaga* e *La mujer sin cabeza* sugere que os diferentes e os subalternos são excluídos a ponto de serem apagados da história e da memória. De certa forma, essas histórias deformadas, conservadoras e racistas, vão fazendo parte do mito provinciano e se tornando realistas nas narrativas de Martel.



Figura 5 - Ponto de vista do retrovisor do carro de Vero



Figura 6 - Criança que Vero teme ter atropelado

Luciano morre pela negligência dos adultos imersos em sua distração conservadora, que o empurra rumo a uma curiosidade mórbida pelo cão (figura 8), com o qual pode ser identificado. Uma tragédia que inicia uma mudança drástica, assim como no caso de Perro, que se rebela, se nega a ser apagado como um cão e reage frente ao abuso sexual do homem branco contra sua namorada. Em toda a trilogia, o único enfrentamento direto que aparece na trama frente aos abusos nas relações raciais vem deste personagem que, na cena da noite de carnaval em *La ciénaga*, desafia os limites impostos e parte para o ataque. Em outros momentos a resistência é forjada de modo dissimulado ou irônico, como em *La ciénaga*, quando Joaquín, o filho de Mecha, joga fora os peixes que lhe foram dados por um Kolla, na frente de Isabel, empregada da família, também Kolla, que o ouve dizer para seu primo: “estos Kollas comen barro”. Isabel, então, pega os peixes e os oferece no jantar sob elogios da família reunida na mesa. Também há transgressões no campo da sexualidade, com diversas referências a mulheres que namoram mulheres, como o caso de Momi que se apaixona pela empregada Isabel em *La ciénaga*, ou o beijo de língua entre as amigas Amália e Jose em *La niña santa* ou, ainda um amor tolerado entre a sobrinha de Vero e sua namorada, que sempre as acompanha de moto em *La mujer sin cabeza*.



Figura 7 - Tali examina os dentes de Luciano



Figura 8 - Luciano cai do muro ao tentar ver o cão

A cena do conflito direto se inicia quando Isabel sai em direção ao balcão do bar para pegar uma cerveja e encontra José e seus amigos no meio do caminho. José veste uma camisa parecida com a que Perro experimentou na loja. Ao ver Isabel, ele se lança sobre ela, a corteja enquanto dança bem colado, mas ela cordialmente se esquivava e continua seu caminho. Ao voltar com a cerveja na mão, os amigos de José cercam e abraçam Isabel. José se aproxima mais uma vez dela, que o afasta, empurrando-o com seu braço, e segue andando. Perro fica nervoso, conversa com um amigo e parte para cima de José, acertando-o com uma cabeçada no rosto (figuras 9 e 10).

Perro é contido por seus amigos e expulso da festa e José é levado desmaiado nos braços dos amigos com sua blusa nova manchada de sangue. José foi brincar do outro lado da fronteira, onde ele não manda. Wolfgang Bongers (2011) salienta que as estruturas de poder se invertem e a classe média nesse espaço não tem valor. No entanto, essa inversão carnavalesca seria demasiado óbvia se não fosse parte do que ele denomina “contra-cena”, que prefiro chamar de desenvolvimento de uma progressão dramática do conflito de classe iniciado na loja de roupas, descrita mais adiante, neste capítulo.



Figura 9 - Perro enfrenta José



Figura 10 - José depois de ser atingido por Perro

Como nas histórias orais, a cineasta se utiliza de espacialidades e temporalidades anacrônicas que permitem desenvolver uma montagem de eventos que surgem e desaparecem sempre de forma elíptica, evitando trajetos e fachadas para elaborar um mosaico da vida íntima.

A trilogia de Salta se inicia no espaço rural na região que dá nome ao filme, *La Ciénaga*, passa pelo destino turístico de um hotel cuja fachada de estilo colonial é suprimida em *La niña santa*; e culmina em um clube aristocrático, novamente na região de *La Ciénaga*, ao qual Vero retorna depois de passar por uma confusão mental em *La mujer sin cabeza*.



Como observa Barrenha (2011), Martel “inventou uma geografia” para seus filmes (p. 102), deixando os espaços povoados pelos personagens sem indicações precisas, de modo que não se sabe onde as coisas acontecem ou quais as distâncias entre os lugares; repetindo nomes de locais em diferentes filmes e algumas vezes passando a impressão de que os personagens estão presos em determinados lugares.<sup>22</sup>

Os três filmes analisados foram rodados em Salta, terra natal de Martel e uma das regiões com maior presença indígena no país<sup>23</sup>, como ela lembra em um encontro com a diretora peruana Claudia Llosa, no qual fala sobre um novo projeto de documentário. Neste documentário, ela investiga um conflito que está sendo julgado em um tribunal de Salta, que resultou na morte de um grupo de indígenas e a imposição de uma versão da história que nega a presença indígena na região.

*La ciénaga* (2001), o primeiro filme da trilogia, acontece entre a fazenda *La Mandrágora* onde mora Mecha com sua família e a casa da sua prima Tali, uma casa pequena cheia de crianças e que fica na cidade que tem o mesmo nome do filme. Sabemos que estamos em uma região argentina de fronteira com a Bolívia pelo desejo de Tali de atravessar para o outro país para comprar o material escolar das crianças mais barato. Sua tentativa é frustrada pelo aprisionamento ao qual os homens submetem as mulheres em cotidianos domésticos sem horizontes nem expectativas, sem muitas possibilidades de mudança.<sup>24</sup> As estradas e inserções entre espaços públicos e privados nas quais as mulheres podem circular são separadas por cancelas, vitrines, carros e vidros, organizados nos três filmes que compõem a trilogia de modo a apresentar também o domínio da elite em uma extensão territorial que se repete para dar a ideia do regional. Em *La niña santa*, o hotel onde moram Helena e sua filha Amália fica próximo de uma loja de instrumentos musicais, em frente à qual acontece o abuso praticado pelo Dr. Jano. Essa rua é um dos poucos espaços públicos retratados no filme. Também no filme que conclui a trilogia, *La mujer sin cabeza*, a piscina de um clube e a casa de Vero apresentam cenários privados. No entanto, pela primeira vez na trilogia, a personagem da elite saltenha visita uma comunidade popular à beira da estrada, revelando as sobras de território destinadas aos serviços racializados.

---

<sup>22</sup> “A omissão dos nomes dos lugares<sup>22</sup> foi uma decisão deliberada de Martel em busca de uma liberdade de criação, já que Salta é uma cidade pequena e ela se sentia comprometida com muita gente” (BARRENHA, 2011, p.70)

<sup>23</sup> Os Kollas são a segunda maior comunidade indígena da Argentina (WEINBERG; ROMANO, 2016).

<sup>24</sup> Os conflitos em torno das questões de gênero na obra de Martel também são observados por Campo (2010), vistos por ela como “embates no interior da própria classe” (p.133).

Como observa Campo (2010) em sua análise de *La mujer sin cabeza*, “prevalecem os espaços domésticos (estariamos diante de uma história da vida privada, com seus hábitos, costumes, lares, regimes de verdades) em contraste a uma quase total ausência de espaço público” (p.109), observação válida para o conjunto dos filmes da trilogia.

Desta forma, o território de Martel é de uma disputa secular que está na própria forma de existência das suas personagens e organiza as relações humanas. Nas “cruzadas” de Martel, podemos dizer que o ponto de partida é um desejo de fuga do cotidiano sufocante (rumo à Bolívia, no caso de *La ciénaga* ou rumo à periferia, no caso de *La mujer sin cabeza*), que é também um desejo de retorno às origens, um distanciamento das delimitações fronteiriças do cotidiano que segregam e invisibilizam os Kollas e as mulheres. No entanto, esse desejo de fuga é frustrado e a personagem sempre acaba novamente aprisionada, em um cenário privado, sob domínio masculino, seja no carro lotado de material escolar comprado pelo marido de Tali em *La ciénaga* ou em clube privado, com a memória apagada, substituída por uma “história deformada”, inventada por homens, capaz de manter Vero no lugar em que sempre esteve, marcado pela subordinação das mulheres e dos Kollas.

Martel, no entanto, não poupa críticas a modelos hegemônicos de masculinidade. Ela deforma os heróis da aristocracia local no presente ou as figuras dominantes nas hierarquias de gênero. Os homens brancos são retratados ora como egocêntricos narcisistas que só enxergam a si mesmos, como Gregorio, marido de Mecha em *La ciénaga*, pintando o cabelo para disfarçar a velhice, ora como maridos opressores, como o marido de Tali em *La ciénaga* e o marido de Vero em *La mujer sin cabeza*; ou ainda como seres infantilizados, a exemplo do irmão de Helena, em *La niña santa*, um homem inseguro, afastado da sua família que mora no Chile e que dorme na cama de sua irmã; ou o marido de Vero que, em *La mujer sin cabeza* brinca de caçada, trazendo animais abatidos para casa, assim como as crianças de *La ciénaga*.

Para compreender a estética regional de Lucrecia Martel traçamos um mapa cognitivo pela região da sua memória afetiva em uma relação geopolítica que permita traçar cartografias deformadas de Salta como experiência de vida da cineasta e como um mundo ocupado, por um lado, pelos Kollas, considerados “índios estrangeiros” (WEINBERG; ROMERO, 2016) porque vinham da Bolívia, e as famílias brancas da elite provinciana que se reuniam em clubes, onde só entravam os mais renomados da cidade.

Os corpos nos filmes de Martel são predominantemente não nativos, de traços portenhos ou europeus, que contrastam com os não atores de traços indígenas, que representam a si mesmos. Estes estão em toda parte, mas aparecem pouco, quase não falam, nem são ouvidos, e estão sempre trabalhando para pagar dívidas contraídas pelas regras



impostas pelo sistema colonial (MARCHIONNI, 2016). De fato, o *casting* para o primeiro filme da trilogia foi realizado em Salta, com ampla divulgação, tendo contado com a participação de mais de 2.400 candidatos(as) de 6 a 80 anos. No entanto, ao final, a maior parte do elenco foi escolhida entre atores profissionais de Buenos Aires, o que foi possível pelo fato de que Martel não definiu Salta como o cenário dos filmes. Isso a permitiu trabalhar com atores e atrizes de outros lugares da Argentina sem precisar representar sotaques e vestimentas locais (BARRENHA, 2008). Ainda assim, defendemos que os Kollas subalternizados, oriundos de Salta, que aparecem na trilogia, são tão protagonistas quanto os atores e atrizes brancos(as), pois sem a presença destes seria impossível para Martel retratar as elites, Salta, sua casa e sua família.

Para Andermann, em *La ciénaga*, assim como em outros filmes argentinos contemporâneos, se observa uma atenção minuciosa aos corpos e sua relação com o espaço, o que representa, segundo Oubiña, uma forma de história social: “o que sabe um corpo? Nele se fala o que as vozes calam ou dissimulam” (Oubiña 2007 apud ANDERMANN, 2015, p.137). O tempo também se faz notar nos corpos dos personagens:

O tempo se inscreve no corpo (como as cicatrizes, as rugas e outros signos de violência e decomposição que várias das personagens carregam), mas também é, sobretudo, o modo que o corpo tem de ocupar e organizar seu entorno espacial<sup>25</sup>. (ANDERMANN, 2015, p.137, tradução nossa)

Essa relação temporal se expressa na imagem-sintoma de um olhar contemporâneo que Martel explora cheio de anacronismos, colocando em questão até o próprio “ruralismo gótico” do conservador e sua opacidade, sendo que as marcas temporais entre a fazenda e *La Ciénaga*, aparentemente temporalidades diferentes, que podem estar expressas no figurino, em especial nas roupas de banho das crianças e dos adolescentes, e modernidades urbanas em metalúrgicas, mas de forma simultânea acontecem nos anos 90, como demonstra o rótulo do vinho de Mecha e a radiografia dos dentes de Luciano.

---

<sup>25</sup> Do original: “El tiempo se inscribe en el cuerpo (como las cicatrices, las arrugas y otros signos de violencia y descomposición que portan varios de los personajes), pero también es, sobre todo, el modo que tiene el cuerpo de ocupar y organizar su entorno espacial.”



Figura 11 - Ano de safra do vinho em *La ciénaga*



Figura 12 - Radiografia dos dentes de Luciano em *La ciénaga*

Os rastros da contemporaneidade dos filmes de Martel são ocultados pela narrativa e, desta forma, compõem modelos temporais anacrônicos que se repetem e continuam como marcas da permanência do passado no tempo contemporâneo.

Lucrecia sente que faz um cinema que deveria ser visto entre os anos 1970 e 1980, pois este período determinou muitas coisas na sua vida, mas ela não renuncia à liberdade e mantém-se num tempo indistinto onde convivem celulares e atmosfera retro (BARRENHA, 2011, p.70).

A montagem da primeira cena da mão de Mecha servindo vinho numa taça na introdução de *La ciénaga* permite ver a safra “1996” no rótulo da garrafa (figura 11) que ela apoia na mesa para colocar gelo. Isso confirma a época do filme de uma forma muito sutil, desprovida de relevância narrativa quanto à ação e ao enquadramento dentro do plano, mas que produz uma marca temporal concreta, mesmo que no filme isso apareça mais como documento histórico do que como elemento narrativo, já que o olhar é rapidamente dirigido de volta para a taça de vinho pelo barulho das pedras de gelo girando na taça.

Outra marca de temporalidade concreta está na radiografia dos dentes de Luciano, sobre a qual no contraluz das faíscas de soldas da fábrica do marido de Tali, se vê a data de 16 de abril de 1997 (figura 12). Essa radiografia que apresenta uma mutação parece estar associada à ideia de miscigenação, já que o marido de Tali tem traços Kollas. Mesmo com a diferença de cor, ele não deixa de ser incorporado, por fazer parte da classe média progressista saltenha, como empresário da indústria local, que propõe colocar uma piscina em sua casa para seus filhos não irem para a fazenda, ao que Tali responde: “*es muy chica tu casa para una pileta*”. Os problemas fundiários e a recuperação pelo próprio mérito oferecida pela modernidade mostram estas mutações sociais do sonho de ser como o inimigo.

Outro ponto importante é a progressão narrativa que centraliza o filme e se caracteriza pela construção da personagem Isabel, a jovem servente da fazenda de pimentões “La Mandragora”, um lugar assombrado por traições matrimoniais e frustrações econômicas, onde os adultos se entregam à bebida ou se prostram em suas camas, na frente da televisão. As meninas também se deitam nas camas, especialmente Momi, a filha mais nova de Mecha, que passa quase todo o tempo com Isabel, por quem está apaixonada. O problema é que sua mãe criou uma história de que as toalhas e os lençóis desaparecem e suspeita de Isabel, que é permanentemente ameaçada de demissão. Isabel está sendo policiada, está grávida, e pretende largar a fazenda para morar com seu namorado Perro. Essa tensão leva Momi a praticar seu primeiro ato de violência motivado por ciúme, subalternizando alguém para um fim pessoal. A cena acontece em uma loja de roupas em *La ciénaga*. Momi, Isabel e Verônica olham camisas para presentear José, o irmão que está vindo de Buenos Aires para visitar a mãe acidentada. Enquanto isso, Isabel sai da loja para conversar com Perro, o namorado que está lá fora (figura 13). Momi observa Isabel, que passa a mão na cabeça do rapaz e troca sorrisos com ele. Quando sua irmã a interrompe perguntando o tamanho da camisa para José, Momi indica Perro e sua irmã pede para chamá-lo para servir de modelo para decidir o tamanho.



Figura 13 - Isabel conversa com Perro



Figura 14 - Constrangido, Perro tira a camisa

Perro veste a blusa, Momi confere a etiqueta que indica o tamanho médio. Ele fica sem graça e aguarda autorização para tirar a camisa (figura 14). Verónica fala: “Está bom” e ele então tira a camisa e se despede, saindo sem camisa da loja. Isabel, envergonhada, prefere não olhar para ele; Momi o acompanha com seu olhar. Talvez se sinta de certa forma recompensada com a humilhação de Perro, já que sente ciúme de Isabel. Sua irmã mais velha cheira a camisa que Perro experimentou com expressão de nojo e a joga sobre o balcão. Como será discutido no próximo capítulo, a música cumpre um papel importante para marcar os conflitos de raça e classe que permeiam as relações.



Figura 15 - Ami segura a mão de Dr. Jano



Figura 16 - Ami encara o abusador

Em *La niña santa*, o corpo que está no centro da cena é o feminino. O filme já não opera na chave da raça como o anterior, mas trazendo a mulher para a centralidade da diferença colonial, uma construção moderna de dominação. Martel mostra como as mulheres são ao mesmo tempo submissas e controladoras, atuando pela manutenção do sistema. Elas aceitam não viajar, ficar sempre fora, e até apagar (ou deformar) suas próprias memórias. Em alguns momentos, há tentativas de romper com esse lugar destinado a elas. Em *La niña santa*, enquanto a mãe se interessa pelo cirurgião Dr. Jano, este abusa sexualmente de sua filha, que toma isso para si como uma missão divina, conforme orientação das suas aulas de catequese e,

em vez de fugir, segura a mão do abusador e o encara e persegue, em uma tentativa de inversão de papéis (figuras 15 e 16). Em *La ciénaga*, Tali quebra um cadeado para mostrar para seu marido que ela precisa e pode seguir em frente, apesar das barreiras colocadas pelos homens.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> A escolha da mesma atriz, Mercedes Morán, para interpretar Tali (*La ciénagi*) e Helena (*La niña santa*) é mais uma marca de continuidade, entrelaçando os filmes da trilogia.

#### 4 A MÚSICA NA ESTÉTICA REGIONAL DA TRILOGIA DE SALTA

Nesse capítulo, são analisados alguns elementos que permitem identificar as contribuições estéticas particulares da obra de Lucrecia Martel. Particularmente, será analisado o projeto de canções da trilogia de Salta, compreendendo que este é determinante para o estilo da estética regional da diretora. Ao analisar a trilogia de Martel, é possível passar de uma intuição artística do modo como a diretora percebe sua poética musical para um pensamento teórico-crítico, dialogando com estudos de autores/as como Natalia Christofolletti Barrenha (2011), Jens Andermann (2015), Eleanora Rapan e Gustavo Costantini (2016). Serão abordados aspectos como a relação das canções com a fábula e com a narrativa; os gêneros musicais; e artistas escolhidos e as canções em relação à diegese.

O conceito de estilo é entendido aqui, conforme proposto por David Bordwell (2008), como um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas. Podemos falar no estilo de um(a) diretor(a), de um período histórico, de um movimento estético ou político, da cinematografia de um país ou de uma região etc., mas, em todos os casos, estaremos falando de escolhas técnicas características, na medida em que estas se mostram recorrentes.

A música na trilogia de Salta constitui-se como um traço estético que aparece sempre de forma diegética, com a maioria das canções oriundas da região de Salta, ou que foram grandes sucessos que tocaram no rádio naquela província. Martel usa as canções para delimitar fronteiras culturais, de violência e subalternidade, entre diferentes gerações de uma mesma família, ou entre a elite e os subalternos. As aparições das canções são sempre curtas, mas acontecem em momentos determinantes para a progressão da narrativa. Todos os acidentes na trilogia de Salta são acompanhados de música; os momentos de fechamento e desencadeamento das cenas são impulsionados com músicas, algumas com letras ambíguas, mas que como as histórias, alimentam a fábula e seu poder de induzir o real poeticamente.

O caminho analítico até agora percorrido nos autoriza a defender que o projeto musical de Martel revela-se um sofisticado sistema de coerências (RICOEUR, 1997),

construído por meio de escolhas que contribuem para a essência realista das obras, aderem expressivamente à fábula e à narrativa audiovisual, e mobiliza memórias e afetos. O projeto musical da trilogia tem muito mais aderência às ideias de Bazin sobre a estética neorrealista (o mascaramento da *mise-en-scène* e do artifício) do que os próprios filmes-chave do neorrealismo nos quais segundo Guilherme Maia (2007) “uma orquestra chora no fosso reivindicando para si os direitos próprios da encenação melodramática”, estes permanecem reverentes ao modelo Romântico do cinema clássico estadunidense, que “não hesita em recorrer à música de pós-produção para comover o seu espectador”. (p.73-74).

O que Lucrecia Martel propõe com as canções escolhidas é, de certa forma, problematizar as decepções dos zumbis deixados pelas expectativas da indústria cultural, as identidades massacradas dos anos 90, frente à emergência do mundo global e mercantil do projeto da modernidade. Aspectos da cultura regional são inerentes às canções utilizadas por Martel, mas o que prevalece nos filmes é uma forma poética desmidiada que cria uma experiência nova, como se estivéssemos ouvindo a música pela primeira vez. Nesse sentido, as canções não têm como principal função de expressar um estado emocional, nem ilustrar sonoramente o mundo de uma personagem ou região.

As canções se dispõem de modo entrelaçado com sons ambientes e vozes (diálogos), criando um efeito de *playlist* no qual a música aparece diegeticamente nos filmes mais como uma paisagem sonora do que como uma escolha musical da personagem que a ouve. Esse efeito de objetividade do som produz uma voz interior, como um estado de consciência auditivo que se torna uma experiência cinematográfica no plano discursivo, um diálogo entre a personagem e a canção da qual estamos distantes na alteridade narrativa dessa escuta fílmica. A música é utilizada de forma “observacional” com a intenção de revelar como esta se relaciona com a personagem e seu mundo como experiência sensível.

Não há trilha musical que não faça parte da diegese em nenhum dos três filmes: todas as músicas que aparecem estão tocando em um rádio ou animam uma festa. Ela opta por não usar música porque se sente incapacitada para empregá-la como algo que contribua fortemente com a narração, já que a considera muito complexa, e cujo entendimento foge de si. (BARRENHA, 2011, p.74)

Ou seja, para Barrenha, Martel manifestava não ter uma cultura musical (só em 1996 adquiriu seu primeiro toca-discos), mas disso deriva sua maior atenção aos outros sons que a cercam. Suas limitações nesse campo converteu-se em estética, em sintonia com tendências anti-melodramáticas do cinema contemporâneo. Nesse sentido, entendemos que a diretora utiliza a música como um aspecto relevante para sua proposta estética.



Segundo Dufays (2018), a pertinência diegética de canções provenientes da cultura popular tem sido reconhecida como uma característica ao mesmo tempo específica e transnacional do melodrama latino-americano clássico definido por Sadler como “melodrama musical”. Dufays observa que as letras destas canções extremamente sentimentais desenvolviam um papel tanto afetivo quanto dramático, para ilustrar ou comentar as situações das personagens e expor sua interioridade, às vezes como monólogo interior, potencializando a identificação e a progressão da intriga.

A música na trilogia de Salta de Lucrecia Martel recusa a proposta estética do melodrama, passando a fazer parte de uma tendência de filmes com inclinação para uma estética anti-melodramática que Dufays apresenta como uma inversão do modelo musical melodramático dentro de uma tendência minimalista do cinema de autor ou “de festival”. A autora dialoga com Marianne Bloch-Robim, que vislumbra um novo gênero pela quantidade de traços comuns a estes filmes: um relato infra-narrativo com um conflito soterrado, interiorizado; protagonistas solitários, comuns, não belos (até feios) e/ou opacos; um ritmo lento, com planos de longa duração, na maioria das vezes fixos, e a escassez de diálogos, movimentos de câmera e de música. Como coloca Bloch-Robim, a música nesses filmes “embora seja escassa, quando intervém, não atua só para ressaltar os sentimentos da protagonista; irrompe tornando-se um elemento importantíssimo do filme”. (BLOCH-ROBIM, 2014 apud DUFAYS, 2018, p.110) Assim, a música na trilogia de Martel não permanece transparente e imperceptível para o espectador, como ocorre no cinema narrativo clássico (MIRANDA, 2011).

Essa inversão da transparência para a opacidade, apontada por Dufays ajuda a compreender como essa ambigüidade de sentimentos e identidades, espaciais e emocionais, acompanham as personagens em seus próprios mundos, onde as melodias que ouvem são anúncios das suas relações locais. Tanto as canções da tradição folclórica como a invasão iminente da cultura popular nas casas da alta sociedade de Salta, através da cumbia regional, anunciam uma dialética melódica que não esconde suas melodias nem as torna transparentes, porque sua escassez dramática não permite tensões muito elásticas.

Martel não provoca, de forma consciente, uma fusão do sujeito com a diegese ao estilo clássico nem pretende que a música transmita prazer. Ela não precisa da música para elaborar um campo semiótico reforçando a imagem para auxiliar o espectador, nem no campo psicológico para desviar a atenção do dispositivo técnico cinematográfico amenizando descontinuidades.

A proposta estética da trilogia de Martel, portanto, se insere nessa tendência acompanhando a teoria de Bloch-Robim de que o anti-gênero é um novo gênero e o anti-melodrama como apresentado por Dufays parece ser um ponto de partida para analisar estes filmes e suas canções.

Em termos dessa inversão do cinema melodramático para o cinema minimalista de festivais, analisamos o programa de canções a partir de uma percepção anti-melodramática na escolha poética e rítmica dos filmes: *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004), *La mujer sin cabeza* (2007) como obras originais de uma proposta autoral de um cinema contemporâneo em ruptura com os cânones do cinema moderno do pós-guerra.

No seu estilo anti-melodramático, Martel desvia as canções da sua intenção poética original, flutuando pela contradição fabulatória que, ao contrário de complementar a narrativa, busca criar enigmas. As canções assumem uma função diegética, elaboram fronteiras sociais, conflitos de classe e identidades. Tocam agora, desprezando a memória afetiva de canções consagradas no imaginário argentino, contrariando assim a vocação dominante do projeto de canções da trilogia de Salta. Um exemplo bastante ilustrativo é o uso feito da música de Jorge Cafrune, em *La ciénaga* e em *La mujer sin cabeza*:

Jorge Cafrune, músico famoso na região de Salta e Tucumán nos anos 1970, foi “resgatado” ao fazer parte da trilha sonora realizada para o filme. Cafrune morreu em um acidente em uma das estradas vicinais de Salta (um atropelamento), em 1978. Crítico ao regime militar na Argentina, suas manifestações e popularidade incomodavam a muitos, o que faz sua causa mortis ser questionada, fato reavivado em meio ao filme de Lucrecia Martel. Sua morte, cujo impacto foi apagado nos rastros da história, ao ser retomada no filme, readquiriu sentido, sendo o artista e o acontecimento recuperados da memória desta sociedade, e talvez, a partir deste momento, da própria história escrita a partir daqui. (CAMPO, 2010, p.70)

Ao longo da trilogia, percebemos uma ambiguidade emocional que emana da sua condição narratológica e da sua compilação semântica ao anunciar o comportamento humano de identidades em conflito. A música é o encontro entre gerações, em que a mais velha simula conservar o mundo e seus costumes tradicionais enquanto a nova geração a observa quase sem fé nem interação. Assim, a relação simbólica da tradição da família que Jorge Cafrune evoca opera no design musical de *La ciénaga* (2001) como uma emoção que abaixa as defesas dessa simulação e leva as personagens a atuar de uma forma “patética”.

É como quando o filho de Mecha que vem de Buenos Aires se prepara para sair com seus amigos para uma noite de carnaval em Salta. Enquanto se arruma na frente do espelho, simula cantar apontando o secador de cabelo em direção à boca para provocar sorrisos de suas irmãs, que o observam admiradas. Todas as personagens femininas do filme dançam com ele, menos sua mãe. O erotismo que se insinua ingênuo questiona a separação e os desafios dos

corpos, alternando as relações em passos de dança, que seguem a voz melancólica de Cafrune, apagando as intenções poéticas originalmente contidas nas músicas para lançar semânticas de um tempo morto que já não é nem soa da mesma forma.

A intenção, ao utilizar grandes *hits* musicais da cultura popular como Jorge Cafrune, Daniel Magal e Daniela Romo, é oferecer uma terceira margem para o olhar dividido entre os mundos adulto e jovem, que fabulam em paralelo entre a modernização regional da cumbia colombiana, em *La ciénaga*, e a chegada do Theremin a Salta nos anos 90, em *La niña santa*.

Nesse diálogo musical entre gerações desamparadas em um lugar comum de tradição e modernidade em conflito, Martel não recupera o sucesso dessas músicas para abrihantear seus filmes nem para pôr em intriga sua narrativa; o faz para confirmar como as emoções destas músicas não conseguem mais nos abstrair da tragédia.

No seu programa de canções, Martel não procura conferir um sentimento melodramático às personagens com o fim de emocionar, mesmo que a intenção das canções inicialmente aponte nessa direção. O anti-melodrama do filme é um cantar nervoso e perturbador; a música sempre está no meio do conflito, expressando nostalgia ou frustração, mas sempre presente no momento dos acidentes, evocando outro plano, o da consciência que funciona como uma voz interior das personagens que não pode ser ouvida claramente. O som da música se reproduz desde dentro (ponto de escuta), enquanto o som dos filmes se decompõe lá fora do plano (acusmáticamente).

Em vez de canções inteiras, surgem nos filmes de Martel aquilo que Marcos Vieytes (2009) chama de “faíscas musicais” (tradução nossa), fragmentos que se dispõem de forma sensível na recepção melancólica. Tais fragmentos provocam uma importante inversão poética em relação à origem das músicas, ao serem ouvidas a partir de um ponto de escuta em função de um estilo que busca gerar uma ambiguidade emotiva; desacelerar a narrativa, mas permitindo avançar diegeticamente no enredo.

Reconhecer algumas das fontes originais é um valor agregado para o espectador do filme, porém relativo, pois não existem em estado puro, e nunca uma condição para seu gozo, pois sua primeira função reside em contribuir para o desenvolvimento de uma atmosfera emotiva mais ampla, de um clima estranho e que vai se impondo gradualmente a nossa sensibilidade sem maior necessidade de referências já conhecidas nem racionalizações elaboradas para surtir efeito<sup>27</sup>. (VIEYTES, 2009, p.131, tradução nossa)

---

<sup>27</sup>Do original: “Reconocer alguna de las fuentes originales es un valor agregado para el espectador del filme [sic] aunque relativo porque no existen en estado puro, y jamás una condición para su goce, pues su primera función estriba en contribuir al desarrollo de una atmósfera emotiva más amplia, de un clima enrarecido que se le va imponiendo gradualmente a nuestra sensibilidad sin mayor necesidad de referentes conocidos de antemano o elaboradas racionalizaciones para que surta efecto.”

#### 4.1 Subalternidade e música, *La Ciénaga*

No longa-metragem de estreia de Martel, *La ciénaga* (2001) coexistem em favor da narrativa duas tradições musicais, cujos estilos e poéticas fazem parte de um projeto de canções que Martel organiza para revelar, temporal e semanticamente, dois submundos ou campos sensoriais que dão sentido a conceitos-chaves que aparecem como formas de representação antagônicas no filme. O primeiro é a tradição, a família conservadora que se desmorona na estagnação da repetição do tempo. O folclore, interpretado na voz do grande cantor Jorge Cafrune, tenta resgatar o passado afetivo de uma tragédia familiar. Por outro lado, o carnaval, como contraponto do apego conservador, coloca a juventude em contato com a urbanidade, os desejos mundanos e a interseção de camadas sociais que se misturam, ainda que sem superar suas diferenças históricas.

Entre esses universos e sua construção narrativa, os gêneros musicais das canções escolhidas consolidam um ambiente de transição entre o mundo tradicional do folclore e o mundo popular da cumbia, esta interpretada no filme por *Luis y sus Colombianos*, banda idealizada pelo cantor e professor de música popular Luis Guatay, que transitou do folclore à cumbia, cujo estilo passou por um processo de regionalização que a consagrou como música popular na Argentina dos anos 90.

Isso se relaciona com a discussão sobre o uso da música popular no cinema, como discutido por Miranda (2011):

Smith irá aprofundar a reflexão sobre questões de mercado no livro *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*, publicado dois anos após, em 1998. Nele, porém, rumo em direção ao uso da música popular no cinema, seja como idioma estilístico de composições originais ou em trilhas musicais formadas por compilações de canções (ou músicas) pré-existentes. Para tanto, foca sua análise nas décadas seguintes, especificamente na pressão do mercado e da indústria na conformação do estilo musical dos compositores hollywoodianos dos anos 1950 e 1960 que, notadamente, acoplaram elementos da música popular em suas composições. (p.167)

O jornalista Luis Borelli publicou uma matéria no jornal “*El Tribuno*” de Salta, Argentina, na qual pode se inferir, no panorama histórico traçado pelo autor, que a trajetória da cumbia como música popular na Argentina fez com que esta tivesse um lugar importante na experiência musical de Martel. Segundo Borelli, a partir de 1960 a cumbia se espalhou por todo o território nacional dando lugar ao surgimento de “variações regionais” e em Salta, terra natal de Martel, consolidando-se rapidamente nos setores populares, principalmente nas tendas de carnaval, onde adquiriu sua força e afinidade (BORELLI, 2013).

Em geral, as músicas utilizadas por Lucrecia foram hits que tocavam no rádio, e que a marcaram muito, principalmente durante a infância. A cumbia, ritmo bem popular na Argentina, está bastante presente, assim como as canções de Jorge Cafrune - Martel era vizinha da família Cafrune, e um tio seu costumava tocar as músicas do cantor no violão. (BARRENHA, 2011, p.75)

Segundo Borelli, *Luis y sus colombianos* foi um dos grupos pioneiros desse estilo em Salta. Seu criador, Luis Guatay, que nunca abandonou o folclore, gravou em 1993 seu segundo trabalho discográfico. Nele estão, da sua autoria, *Mala mujer* e *Salud Amigos*, duas canções que foram incluídas no curta-metragem *Rey Muerto* (1995) e no filme *La ciénaga*, ambos filmes de Martel.

Entre a tradição do folclore como manifestação cultural e a cumbia como manifestação popular há uma encruzilhada estética onde épocas e gerações se atravessam com seus valores e crenças. O projeto de canções do filme está também voltado a transmitir a sensação de uma temporalidade ambígua e presente. Essa característica de trabalhar o tempo de forma dialética pode ser observada como uma característica do cinema de Martel e a escolha das canções está fortemente orientada a contribuir com essa ideia. Segundo Campo (2013), a representação na obra de Martel pode ser concebida com historicidade, apesar de suas tramas aparentemente estarem atadas ao tempo do puro presente.

O projeto de canções de *La ciénaga* está estruturado e dividido em dois campos e estilos que buscam representar duas gerações com escutas emotivas distintas, mas não distantes, que conflitam com os valores da cultura, as diferenças de classe, étnico-raciais e de gênero e o sentido da tradição como mera forma de repetição. Como observa Barrenha (2011),

em Salta, repetir a vida dos outros é uma meta. A repetição – isto é, o conservadorismo, o que é diferente da tradição – é conformar-se que passe contigo o mesmo que passou a outros, estabelecendo uma continuidade da segurança e do prestígio. Essa é uma (má) característica vital de certas classes sociais (BARRENHA, 2011, p.85).

O folclore, a música que se escuta em família ao redor do leito materno com dor e resignação, um lugar de pertença a um passado como tempo; a cumbia como uma modernização regional que toma as ruas, toca nos carros, e principalmente se consagra como música de carnaval, ao que só vão os jovens, sem os adultos.

Essas forças em disputa entre o conservadorismo e a juventude marcam o ritmo entre a expectativa do novo e o inesperado, outorgando à cumbia a narrativa da juventude e do carnaval, onde os mundos se atravessam e a música toca em todo lado e o tempo todo,

enquanto o folclore é a experiência do que se repete, trazendo lembranças profundas, que raramente aparecem, mas preenchem o tempo todo com uma certa resignação e nostalgia. Esses sentimentos são evocados pela música interpretada por Jorge Cafrune, *El niño y el canario*, que resgata o tempo da narrativa da tradição e da família, utilizando o folclore como lugar de pertença, mas também de aprisionamento a uma tradição.

Não é só o sentido que a música outorga ao filme, mas também uma geografia sonora entre o rural e o urbano, entre o tradicional e o popular, entre a elite e o povo, que se apartam nas suas relações sociais de classe e consumos culturais.

A noção de interdependência de Kalinak não se pauta em uma abordagem ideológica, ou seja, não pretende dar conta de temas como mascarar o aparato fílmico, acalmar os ouvintes ou evocar lembranças de um mundo mais integrado. Ao contrário, acredita que o poder da música está mais nas convenções que existem e circulam na cultura e que este poder também depende de uma coexistência com a imagem. (MIRANDA, 2011, p. 39).

A primeira aparição de uma canção em *La ciénaga* acontece como uma explosão inusitada de carnaval que invade a fazenda no final da famosa cena do acidente de Mecha na beira da piscina. Quando sua filha Momi chega, os amigos de Mecha avançam como lesmas debaixo da chuva arrastando suas cadeiras, sem se importar com ela. Seu marido serve mais uma taça de vinho e vai embora, parece que só Momi vê que sua mãe está ferida no chão com os cacos de vidro ainda no peito, depois de ter caído em cima das taças de vinho vazias que levava em suas mãos.

Isabel, a empregada, traz as toalhas, enquanto Momi tira alguns cacos de vidro do peito ensanguentado da sua mãe, que ainda reclama “agora aparecem todas as toalhas?”. Ao ouvir isso, Momi confirma o que já sabe: sua mãe tem a intenção de demitir Isabel, de quem ela não quer se separar.

Do ponto de vista de Momi, parece se abrir uma ambiguidade emocional, que se prolonga ao longo de todo o filme, na qual prevalece uma relação simbiótica que representa a fragilidade dos tecidos sociais aos olhos de uma criança que Martel coloca no seio da elite em decadência, entre o amor incondicional ancorado na figura materna, a família tradicional sustentada por relações de poder conservadoras e o amor por “Isa”. Esse amor é concebido como um sentimento de empatia e intimidade, no olhar de Momi, que cuida da sua mãe e está se apaixonando por Isa, a quem sua mãe está sempre maltratando. Para Barrenha, essa cena pode ser entendida a partir do que define Michel Chion:

as músicas empáticas reforçam o sentimento transmitido pela cena, enquanto as músicas anempáticas mostram indiferença ante a situação, progredindo de maneira impávida independente do que vemos – por exemplo, a animada cumbia *Mala mujer* (também de Luis y sus colombianos), que toca no rádio do carro quando Momi tenta

estacioná-lo para levar Mecha ao hospital. Existem também músicas que não são empáticas nem anempáticas, que têm um sentido abstrato ou uma simples função de presença, sem ressonância emocional precisa. (BARRENHA, 2011, p.119)

A cumbia invade a fazenda, em alto volume, vem diegeticamente do som do carro que Momi manobra em marcha ré, como uma principiante desajeitada ao volante. O carro passa por cima das hortênsias da sua mãe que grita desesperada para Isabel “*pará-la, pará-la*”. Momi para o carro na frente da sua mãe, mas a música continua, a cumbia *Mala Mujer* interpretada por *Luis y sus Colombianos* toca na frente de Mecha enquanto Momi tenta, sem êxito, desligar o som do carro batendo nos botões. O ponto de escuta de dentro do carro aumenta ainda mais nossa percepção sonora da música e sua intensidade acompanha o desespero de Momi para tentar desligá-la.

Para defender que nessa cena acontece o que Chion denomina efeito anempático, Rapan e Constantini argumentam que “A música que provém do carro, parece burlar do que acontece e, ao mesmo tempo, faz um comentário sutil a partir da letra da canção, que fala “en esta vida todo se paga”<sup>28</sup> (2016, p.7, tradução nossa)

No entanto, se colocamos o ponto de escuta em Momi, alternando do exterior para o interior do carro, não podemos definir a música como acidental ou aleatória, porque sua manifestação compreende um universo semântico que se prolonga ao longo do filme e acompanha uma parte da trama. Nesse sentido, a canção antecipa um espaço narrativo que está fora de campo, mas que se antecipa com a música que traz a urbanidade, a juventude, o carnaval e o popular para dentro da fazenda. E ainda passa uma mensagem, mais emblemática no meu entendimento, que é o próprio título da música – *Mala Mujer*, mulher má.

Quando Momi posiciona o carro na frente da sua mãe, Mecha está forçando os braços de Isabel para que ela a solte, e as palavras da canção *Mala Mujer* nesse instante parecem estar saindo da boca de Momi, que olha para sua mãe pela janela do carro. Com a escolha da música, Martel produz uma antecipação, além de transmitir uma mensagem clara, que não passa só pelo textual da letra, mas também pelo que o estilo musical carrega com sua carga simbólica. Ou seja, confirma-se que o carnaval, com seu desejo popular e mundano, está invadindo a fazenda e passando por cima da decadência de uma tradição ferida como um pneu amassando hortênsias. Isabel surge pela janela e desliga o som do carro. Momi respira.

Acabamos de saber que José, o irmão mais velho de Momi que mora em Buenos Aires, virá visitar sua mãe acidentada. O conflito com sua companheira pelo tamanho da mala antecipa a vontade de José de passar o carnaval na sua cidade natal. Percebe-se o clima de

---

<sup>28</sup> Do original: “La música que proviene del auto parece burlarse de lo que acontece y, a la vez, se constituye en sutil comentario a partir de la letra de la canción, que señala que “en esta vida todo se paga”

carnaval nos centros urbanos da cena que prossegue, onde no meio de uma feira de camelôs a cumbia soa mais como um ruído entre muitos outros da paisagem sonora. Momi está com Isa e Verónica, sua irmã mais velha, correndo para escapar de um bando de meninos que as perseguem com bexigas de água, que estouram na porta de vidro de uma loja de roupas onde elas se refugiam. Elas olham camisas para presentear José. Enquanto isso, Isa sai da loja para conversar com Perro, um rapaz que está lá fora. Os ruídos do entorno e a cumbia invadem a loja quando Isa abre a porta. No próximo plano, a paisagem sonora volta a soar abafada pela porta de vidro sobre a qual ainda escorre a água das bexigas estouradas. Momi observa Isa, que passa a mão na cabeça do rapaz e troca sorrisos com ele. Quando sua irmã a interrompe perguntando o tamanho da camisa para José, ela indica Perro e sua irmã pede para chamá-lo para servir de modelo para decidir o tamanho.

Novamente, a cumbia invade a loja quando Perro entra acompanhado de Isa e de Momi. O ponto de escuta em alternância aproximando e afastando a música parece novamente operar como um dispositivo de fronteira entre espaços conflitantes na relação e os abusos de classe que a irmã mais velha de Momi reproduz – ao modo de sua mãe - ao se relacionar com pessoas de camadas populares. Perro, sem graça, obedece e tira a camisa frente aos olhares das meninas. Isa desaprova a atitude de Verónica e olha para baixo. Os amigos de Perro lá fora se aproximam da porta para observar o que acontece dentro da loja. Em momento algum a cumbia para de preencher o ambiente e dar um clima contraditório, chegando a deixar de ser uma música alegre, como se o que acontecesse na tela tirasse da música sua potência e a aprisionasse em mais um momento patético.

Segundo Bongers (2016), em *La ciénaga*, a estrutura do desejo é muito evidente na sequência da festa de carnaval na cidade: “o carnaval está presente em muitos momentos e funciona quase como uma estrutura genérica do desenvolvimento da diegese”. A cumbia toca mais uma vez em volume muito alto, reproduzindo a voz de Luis Guatay que fala “Isto é Luis e seus colombianos para todo mundo”. Perro dança com um amigo no meio da festa e cruza olhares com Isa, que está ao seu lado. Nesse momento, acontece um embate físico entre José e Perro. O barulho da cabeçada de Perro em José aparece em primeiro plano, chegando a deixar a cumbia em um plano de fundo por apenas um segundo.

A cena começa com uma música de volume altíssimo, a qual impossibilita a audição de qualquer coisa que não seja a massa de ruídos que provoca a algazarra do local, e um plano carregado pela movimentação e o colorido da multidão. É impossível ouvir a conversa dos personagens. Pouco antes da confusão que envolve José e Perro, um imperceptível ruído dissonante surge por debaixo da cumbia que pragueja contra as mulheres de *Luis y sus colombianos*. Esse ruído desagradável adianta a



situação hostil que se desenrolará, intensificando a excitação da cena (o que Chion chama antecipação).(BARRENHA, 2011, p. 9)

A inversão social observada na cena, conforme já descrito no capítulo 3, pode também ser percebida no projeto das canções, no uso do som no espaço, com o ponto de escuta que se alterna espacialmente em ambas as cenas. As fontes sonoras (ruídos, vozerio, cumbia) estão do lado de fora e invadem levemente o ambiente interno da loja, permitindo entender com perfeição os diálogos e o universo é dominado pelo feminino. Já na festa, opera um projeto que é inverso, a música alta, os diálogos inalcançáveis e o universo predominantemente masculino, com o foco na letra da música que, como afirma Barrenha (2011), “pragueja contra as mulheres” (p.99). O uso da música preenchendo o campo sonoro em alta potência sugere um espaço caótico, sem diálogo, onde qualquer coisa pode acontecer a qualquer instante. Opera na direção de criar um contraste sonoro com outra cena, mas também para ressaltar o que Chion chama de *audiovision*, o barulho do golpe que se destaca na narrativa, e isto acontece porque nessa ação violenta está a resposta a anos de opressão e humilhação do “branco” sobre os povos originários da região.

Ao provocar a fúria de Perro, José não só repete a atitude da sua família, que vemos já em sua mãe, com suas suspeitas de que a empregada roube seus lençóis e toalhas, ou na atitude de sua irmã Verónica na loja, que pede para o namorado de Isa tirar a camisa na sua frente. José, ao voltar ao lar e à família se torna novamente aquilo que deixou ali e que todos reproduzem como uma tradição familiar.

Antes de ir à festa de carnaval, ele está se arrumando no banheiro do quarto de sua mãe, que recebe visitas depois do acidente. Mecha está na cama e ao redor dela temos apenas a presença feminina das duas famílias: Tali, que visita Mecha, está com sua empregada Agustina e sua filha pequena, todas sentadas ao redor do leito materno. Tali fala da aparição da virgem, ressaltando os aspectos do catolicismo e da religião que também se observam na decoração do quarto de Mecha. Momi e Verónica, que está com um toca-fitas, dividem sua atenção entre o relato de Tali e as brincadeiras que José faz com o secador de cabelo enquanto se arruma. Verónica dá *play* e diegeticamente o folclore invade o quarto, no instante que Tali faz uma declaração de fé - “cada um vê o que pode” - então a cena parece se entregar ao som que recupera o sentimento do que não mais podemos observar, mas a cultura resgata.

A tradição também está contemplada no projeto de canções do filme, e como antecipamos, o folclore aparece como um contra-campo musical da alta cultura, que antecipa novamente as diferenças entre as tensões da tradição de uma família da elite nortenha e a

classe popular que surge da urbanização das comunidades indígenas. O fato de José voltar de Buenos Aires é um acontecimento celebrado pela família e sua presença traz um ar de renovação e alegria, embora ele seque o cabelo do jeito que seu pai fazia, adentra no quarto dançando enquanto a voz grave e profunda de Cafrune interpreta *El niño y el canario*. Ao contrário da cumbia, o volume é moderado, permite ouvir ainda os diálogos. Verónica levanta da cama e vai dançar com seu irmão, despertando um sentimento de reunião e conforto. José pega a filha pequena de Tali no colo e dançam, Verónica dança então com Agustina, e Tali também levanta para dançar com José. A dança é delicada, com movimentos leves, e lembra ares de aristocracia nos passos. Mecha ri na cama com o peito cheio de alegria, mesmo ainda ferido. Minutos antes, quando Tali elogiou a beleza do seu filho, ela replicou “contanto que não se pareça com o pai”, quase antecipando novamente a repetição do que parece inevitável e não queremos ver. Para Martel, “Essa canção é um exemplo do trabalho que me interessa fazer desde o sonoro. Nessa cena, o som vai se modificando espacialmente, e se consegue o efeito de um deslocamento ambiental”. (OUBIÑA, 2004)

Para Oubiña, esse “instante”, no quarto de Mecha “recupera uma intensidade esquecida”, mas também há uma duração que vai para além do instante, sintetizada na execução de *El niño y el Canario*, quando a música oferece um valor agregado<sup>29</sup>, com uma voz que enaltece a beleza de uma história triste, evocando o sofrimento e a compaixão, colocado na perspectiva de jovens em conflito com esse lugar de pertença com o qual ainda se identificam.

Por um instante deu a sensação de que algo se insinuava. Mas logo volta a ficar fora de todo alcance. O peso das tradições familiares se impõe com horrorosa circularidade. Como se o vetor da repetição acabasse arrastando tudo para baixo. Submetendo-lo a um efeito gravitacional irresistível. (OUBIÑA, 2007, p. 46)

Também podemos pensar no efeito dessa música como um “símbolo de ambição utópica”, nas palavras de Flinn, via um desejo de reconstruir o cotidiano através de uma harmonia ilusória, ativando a nostalgia por um mundo perdido e idealizado. (MIRANDA, 2011).

Como uma metalinguagem semântica da repetição, Martel opta por usar essa canção novamente no final do filme. Segundo ela, não era essa a intenção da cena, mas por força da

---

<sup>29</sup> “Uma informação sensorial, informacional, semântica, narrativa, estrutural ou expressiva valor que um som ouvido em uma cena nos leva a projetar sobre a imagem, de modo a criar a impressão de que vemos na imagem o que, na realidade, estamos visualizando em áudio. O valor adicionado é um fenômeno comum; seu efeito tende a passar despercebido.” (CHION, 2008)

narrativa, ela voltou como uma solução, como ela explica em entrevista publicada por Oubiña:

Por exemplo, na cena anterior à morte de Luciano, quando Tali ouve a mesma canção que tinha ouvido na casa de Mecha, eu tinha pensado inicialmente outra coisa. Queria que se ouvisse uma conversa vinda da rua. Inclusive já a tinha gravado. Uma mulher se despedia da mãe no ponto de ônibus. Falava “Bom, tchauzinho”. Uma coisa muito típica de Salta: nunca se termina uma despedida. “Certo, então a gente se vê” “eu te aguardo aqui”. “Não, não, pode ir” “Não, não, aguardo aqui, minha mãe, até o ônibus chegar”. “Não, você pode ir, vai indo, Tchauzinho”. “Está bom, tchau” “beijos, beijos”. Eu gostava desse som. Mas teria precisado mostrar algo de vida da rua através da janela. Mas pelo jeito que estava filmada essa cena, esse som não servia e tinha que procurar outro. Tinha que ser um som de afeto. O afeto que essa conversa me produzia era como aqueles momentos das relações humanas que não funcionam, mas, ao mesmo tempo, em um outro sentido, funcionam perfeitamente. Em termos práticos, a conversa não estava funcionando porque o tempo todo a mãe estava mandando a filha ir embora e a filha voltava; mas em termos afetivos estava funcionando perfeitamente. Então a Lita (Stantic) teve a ideia de usar de novo Cafrune. Essa música era um momento afetivo perfeito. E além do mais, é uma canção horivelmente triste. (OUBIÑA, 2007, p.61)

Nesta cena, Agustina está experimentando o avental da escola em Luciano, o filho pequeno de Tali que está parado na sua cama. Ouve-se o barulho de carros pela janela, que passam escurecendo o quarto por instantes. Tali e sua filha pequena se deslocam no quarto procurando uma fonte sonora que toca novamente *El Niño y el Canario* interpretada por Cafrune em um volume muito baixo.

Quando o filme se aproxima ao fim e, se aproxima, silenciosa, a tragédia. Então se ouve, baixo, de alguma casa vizinha, a mesma melodia simples. Todos parecem ficar suspensos, ouvindo. Como se fosse a antena do rádio procurando a melhor posição para captar a onda sonora, Tali tem que se orientar no quarto até achar uma posição precária, sem margem de movimentos, para ouvir a música. Mas esse som instável e delicado agora soa languido e melancólico. Tem algo de demorado. Como se fosse um *déjà vu*, ou como o eco de uma sensação muito distante que parecia ter lhe acontecido a outro. (OUBIÑA, 2007)

Quando Tali descobre a fonte sonora que vem de cima do quarto, ela se surpreende e aponta com o dedo para cima, como apontando a Deus, mas o som se interrompe com a passagem dos carros. Tali pede silêncio, Luciano tira o avental e desce da cama, pega seu velotrol e sai do quarto sem Tali perceber, enquanto Agustina customiza o avental na cama. Sem perceber, atada a uma lembrança emotiva, a uma voz que vem de cima, a uma tradição cada vez mais distante, não percebe que seu filho como uma metáfora de futuro, tenta olhar para o outro lado do muro, mas escorrega e cai. Campo (2010) se refere a Cafrune nessa cena como um “fantasma revivido no acidente, uma memória incômoda que permaneceu

existindo/resistindo e obtém, talvez, a conquista da história escrita, portanto, a instigar o tempo inacabado a que se refere Paul Ricoeur”. (p. 20)

O projeto de canções de *La ciénaga* começa e termina nas cenas dos dois acidentes, no começo e no final do filme. Como a própria Lucrecia Martel explica na sua sinopse publicada na tese de Barrenha (2011), o filme refere-se a “dois acidentes [que] reunirão estas duas famílias no campo, onde tratarão de sobreviver a um verão do demônio” (p.82). No primeiro acidente, Mecha e a decadência da elite, a estagnação e a tragédia da repetição é interrompida por uma cumbia, *Mala Mujer*, que toca de forma acidental no carro. No final, é *El Niño y el Canario* que retorna com a voz de Cafrune no momento que precede a morte de Luciano, o filho mais novo de Tali.

Estas canções e suas escutas parecem conformar um contraste cognitivo nas escolhas das poéticas musicais da autora para contrastar potências, tonalidades e temporalidades que apontam para duas vertentes sonoras, das suas próprias lembranças afetivas.

Quanto à relação entre folclore e morte, em uma entrevista publicada em um dos jornais impressos de maior circulação na Argentina, com uma manchete polêmica “O folclore sempre me pareceu uma categoria inútil”. Lucrecia Martel associa essa categoria não necessariamente à manifestação cultural, mas sim à tradição conservadora com a qual a elite e o patriotismo a associa. “O que temos aí se encontra condenado à repetição e a conservação insalubre. Como se as expressões da humanidade para serem valiosas tivessem que ter antecedentes”. Para ela, só é possível vislumbrar algo novo se nos afastamos das ideias de essência. (La Nación, 2011). Segundo o jornalista, ao criticar a expressão conservadora daquilo que é “o nosso”, Lucrecia tenta provocar o *establishment* cultural provinciano.

O projeto de canções de Martel em *La ciénaga* antecipa a narrativa, alterna pontos de escuta, agrega valor, delimita fronteiras entre espaços fílmicos para uma trama determinada, distancia e aproxima o ponto de vista entre uma geração e outra de personagens, regionaliza o filme, contextualiza os anos noventa, o verão e os carnavais e contribui esteticamente com a construção do filme. O estilo de usar a música de Martel, não parece despreocupado como ela costuma dizer. Ao contrário, por sua precisão, parece ser um projeto central para o estilo da sua obra, em mais uma demonstração do seu domínio do fazer cinematográfico. Talvez por se afastar das “ideias de essência” do uso das canções no cinema, é que sua força criativa para trabalhar a música no cinema seja tão inovadora.

#### 4.2 Uma escuta feminina, *La niña santa* e *La mujer sin cabeza*

Em *La niña santa*, a música emana diegeticamente de um toca-fitas. Frente ao espelho de um guarda-roupa, Helena dança *Cara de Gitana*, sucesso de Daniel Magal (1977), originário de Jujuy, província fronteira com Salta. Suas mãos coreografam movimentos ciganos, enquanto um menino a observa encostado na porta aberta do quarto do hotel e, ao fundo, o irmão de Helena fuma um cigarro no sofá. O menino é o destinatário principal da performance que Helena simula para um homem adulto, provavelmente o Dr. Jano. O mesmo espelho que, na abertura do filme, enquadrava suas costas e seu quadril e que insiste em reproduzir uma imagem objetificada para o olhar masculino. O menino acha engraçado, parece envergonhado. Ao seu lado, uma menina pequena tenta imitar a coreografia de Helena na frente de outro espelho, fechando a ideia do espelhamento social e sua ambigüidade emotiva. Na trilogia, os jovens e as crianças observam os adultos com empatia, e o fazem a partir de um ponto de escuta anempático e visualmente conservador.

Segundo Aguilar (2010), Martel demonstra que o desejo, nessa sociedade, não pode ser representado, e cada vez que este entra em cena, a visão lhe impõe suas ordens, suas hierarquias, imprimindo-lhe o domínio ocular masculino. Nesse trecho, assim como em uma cena de *La ciénaga*, observa-se a presença da música anempática. Ao contrário de sua mãe Helena, em Amália, segundo o mesmo autor, o desejo pode expressar-se sem ser submetido, não só porque ela foge dos ordenamentos visuais, mas também porque em seu mundo não há pecado.

Helena fica aflita ao saber que seu ex-marido terá gêmeos. Isso a desestabiliza e desperta seu impulso sexual. Quando ela se interessa por Dr. Jano é para provar a si mesma que ainda é uma mulher atraente, mesmo que sempre seja a última a saber das coisas, que sua filha a ache um cadáver, e que sua escuta esteja assombrada por zumbidos. Ela parece não se importar com a traição, a mãe representada por Helena não se importa com o que se fala, se importa com a imagem, é o lugar das aparências.

Dr. Jano se intromete nessa disputa entre a sexualidade (sem coito) com Amália, a santa, e o perigo desafiador de uma relação adúltera com Helena, a mulher cigana. Ele participa tanto da descoberta da sexualidade, assumida por Amália como uma missão divina, como do despertar de Helena, uma mulher fria que dorme às tardes com o ar condicionado ligado - “está gelado esse quarto, parece um túmulo”, diz Amália depois de um encontro solar com Dr. Jano. “A ‘descoberta’ da sua sexualidade enquanto estava ouvindo a música etérea

do theremin<sup>30</sup>, deve ser um dom de Deus, que a colocou no mundo para aliviar o peso da carga do pecador.” (ANDERMANN, 2015, p.253)

A invasão do som do theremin de forma acusmática<sup>31</sup> pode ser considerada uma metáfora que para alguns críticos simboliza o chamado de Deus para Amália, que o ouve pela primeira vez junto a suas colegas da aula de catecismo. As ondas eletromagnéticas do mundo urbano reverberam nas paredes da sala e as meninas ficam desorientadas sem entender a causa ou a fonte desse som. Dentro da sala, acontece uma discussão sobre a missão divina e Mia Mestre acabara de interpretar “Vuestra Soy” com uma performance extremamente melodramática com direito a lágrimas. Josefina cochicha no ouvido de Amália enquanto a professora canta que ela chora porque estaria se beijando com um homem na rua, de modo que a música diegeticamente representa a culpa.

No momento seguinte, o theremin, que se tornará entrega sem racionalidade, chama a atenção de Amália. Ela chega na frente da loja de instrumentos e fica de costas observando junto à multidão de adultos que não veem nada. Distraídos, não percebem Dr. Jano se aproximar da “santa” enquanto são hipnotizados pelo som do theremin, que, executando a ária de sol, cria uma sensação de plenitude, traçando um contraste entre a sombra e a intensidade da luz solar da cena, que nos aproxima da ideia da luz divina que cai do céu sobre os rostos da multidão, em contra-plonge. Esse efeito produz uma sensação de relaxamento e descuido; cativa o espírito humano como a flauta o faz com a cobra. O theremin parece ser um instrumento que produz uma melodia encantada e o acidente acontece como uma crítica ao encantamento com a modernidade e seus apagamentos ao produzir uma aceleração no tempo pelas suas constantes atualizações.

A música que foi popularizada pelo seu arranjo para violino, para ser executado em apenas uma única corda sol, a mais grave, opera como um mantra sonoro, potencializado pela alternância da luz solar que toca o rosto de Amália ao perceber o abuso sexual com estranheza e aceitação, sem conseguir manter seu anonimato. A imagem recorta o rosto do Dr. Jano,

---

<sup>30</sup> Segundo Aguilar (2010), “el theremin es uno de los primeros instrumentos electroacústicos inventados. En la década de 1930, Leon Theremin crea en la Unión Soviética este instrumento que consiste en dos antenas dispuestas de manera perpendicular, donde uno de los ejes corresponde a las variaciones de altura y el otro a las de volumen. El ejecutante no tiene que tocar sino acercar sus manos al campo magnético: de esta manera sus manos interfieren ese campo y el instrumento produce sonido siendo tocado sin contacto. Si bien el instrumento fue muy usado en el cine de suspenso, terror y sobre todo de ciencia ficción en films como *Cuéntame tu vida* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945), *El día que paralizaron la tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, las bandas y solistas del llamado trip-hop le dieron una nueva vitalidad a partir de un gesto “vintage”. (p.11) Robert Wise, 1951), y más tarde en *Ed Wood* (Tim Burton, 1994), fue olvidado hasta que entrada la década de 1990

<sup>31</sup> Michael Chion (2010) nomeia um som de acusmático quando se tenta desvincular os sons das suas causas para criar uma forte sensação de expectativa.

esconde sua presença. As sensações de Josefina (melhor amiga de Amália) enquanto escuta a música, fechando os olhos, dá conta do clima de entrega espiritual que Bach e o theremin, recém introduzido em Salta, propiciam para o acidente inicial da trama de *La niña santa*.

O projeto de canções se dispõe na intenção de construir diegeticamente a partir das músicas escolhidas um contraste de identidades de mãe e filha, que representam a divindade com Bach por um lado e a frieza de uma *Cara de Gitana* por outro, o assustador de um mundo frívolo e perigoso se impregna nas personagens femininas de *La niña santa* de forma musical. Enquanto a reação de Amália é divina, a de Helena é fria, cheia de palavras e enredos. Até a sua performance de cigana frente ao espelho é frustrada quando Ramira irrompe desligando o som para levar as crianças, que circulam o tempo todo pelo hotel, para colocar vinagre nas cabeças para tirar os piolhos. Desconstruída, ela senta na cama.

Essas situações simbolizam o acidente da experiência histórica de uma sociedade dividida entre o pecado e a culpa, figuras típicas do estilo melodramático que se dissolvem na impossibilidade de recuperar qualquer traço da infância e do passado que a culpa só supera pela aparição inesperada do milagre, como o corpo nu de um jovem que cai da janela e sobrevive intacto. Nada se move se não for à procura do inesperado no tempo imediato, criando uma narrativa flutuante de inversão de expectativas (acidentes) que afetam o cotidiano.

No segundo encontro entre Amália e Dr. Jano, ela age como uma perseguidora, ao procurar um lugar na multidão que permita o contato com ele, invertendo assim os papéis de perseguidor e perseguida. Na frente da loja de instrumentos musicais – com o músico interpretando no theremin a ária “Habenera” de Carmen, de Bizet -, quando Amália aproxima seu corpo do Dr. Jano, obrigando-o a escolhê-la entre todas as meninas presentes na multidão, para logo tocar-lhe a mão, e quase ao mesmo tempo, voltar sua cabeça para encará-lo, forçando-o a uma fuga apressada e pouco digna. (ANDERMANN, 2015, p.252)

quando o contato é real, de “pele a pele”, Jano se desentende e se distancia. Seguindo a metáfora do theremin, todo pode tocar-se sem tocar, pode-se brincar sem realmente estar em contato. É por isso que Jano se afasta e não quer voltar (al menos durante el lapso que enmarca la película), pero es probable que esto se deba a que Ame ha tomado un rol activo y desencaja la perversión de Jano. El sonido, una vez más, nos permite hacer lecturas a partir de su lugar protagónico<sup>32</sup>(RAPAN; CONSTANTINE, 2016, p.16, tradução nossa)

<sup>32</sup> Do original: “cuando el contacto es real, de “piel a piel”, Jano se desentiende y se distancia. Siguiendo la metáfora del theremin, todo puede tocarse sin tocar, se puede jugar sin realmente estar en contacto. Es por ello que Jano se retira y no quiere ir más allá (al menos durante el lapso que enmarca la película), pero es probable que esto se deba a que Ame ha tomado un rol activo y desencaja la perversión de Jano. El sonido, una vez más, nos permite hacer lecturas a partir de su lugar protagónico”

O programa de canções da trilogia é desenhado de forma diegética, usando músicas gravadas que reforçam a intenção poética de cada filme. Se por um lado, em *La Ciénaga*, a música serve para delimitar a separação cultural do campo social entre a tradição e a modernidade, desenhando o folclore para o campo conservador e familiar e a cumbia para o campo popular e suas distopias, em *La niña santa*, as músicas produzem sentido sobre as identidades, deixando de fora o conflito de classe e abordando o conflito de gênero. A música busca identificar sensorialmente, através do som e suas conotações semânticas, a vulnerabilidade das afirmações de gênero e religião, de transgressão e pecado, de uma forma mais introdiegética sobre as personagens.

Já em *La mujer sin cabeza*, prevalece o silêncio, o apagamento da memória, que deve ser procurada em velhas fitas VHS com a marcha nupcial, a valsa acelerada pela fita como vozes perdidas no passado, agudas sensações às vezes quase invisíveis, como *In the middle of the Road* que toca no consultório de Vero, o som funcional de música ambiente, baixo, quase imperceptível, que parece mais um barulho ao fundo da cena.

A relação entre o folclore e a cumbia reaparece no último filme da trilogia apontando para a tentativa romântica frente à tragédia que o folclore, na voz de Cafrune, traz ao falar do trabalho de crianças carentes na colheita de uvas e do sistema de exploração desta juventude que está por todos os lados como cachorros soltos na rua. A metáfora persiste na narrativa. Enquanto Cafrune romantiza esse universo, a cumbia regional *No llores más*, da banda Los Charros<sup>33</sup>, que a sobrinha Candelita ouve com sua namorada, parece desafiar as convenções em um momento de instabilidade.

Em sua cabeça, Vero matou uma criança; na cabeça da alta sociedade foi um cachorro. Afinal, o que entope o canal com seu corpo em decomposição? O menino que não foi trabalhar e será substituído pelo irmão produz uma ambiguidade emocional entre o poder de apagar a memória e despertar da culpa como estado de consciência das relações tradicionais de exploração.

Em *La mujer sin cabeza* reaparece Jorge Cafrune, acompanhado pela voz aguda do jovem cantor Marito interpretando *Zambita para Don Rosendo*, música do LP de Cafrune e Marito - 2 (1973). Assim como em *La ciénaga*, a presença vocal de um intérprete mirim tem forte relação sensorial com a paisagem sonora do filme, sempre povoado por crianças, e alertando para uma lírica de trabalho infantil naturalizado socialmente. Na lírica, o “chango” trabalha nos vinhedos do proprietário na época de colheita, e o filme mostra como estes

---

<sup>33</sup> Los Charros tocavam em discotecas de Buenos Aires na década de 90 e se tornaram uma das bandas mais conhecidas da época.



sujeitos abundantes, sempre dispostos e substituíveis, fazem parte de uma cadeia de trabalho infantil para as elites provincianas. O cachorro que morreu no acidente e o menino que se afogou no canal podem ser a mesma pessoa ou animal, e enquanto o carro passa na frente do operativo que acha o corpo dentro do canal, a alusão é ao fedor, e a solução é fechar o vidro da janela e ligar o ar condicionado do carro.<sup>34</sup> A cena começa com Vero e Candelita no banco de trás de olhos fechados, quando a mãe de Candelita as acorda ao observar um operativo à beira do canal. Vero gruda seu rosto na janela do carro como um cachorro, sua cabeleira amarela ocupando todo o centro do enquadramento, pelos lados da sua nuca e fora de foco, caminhões e carros estacionados e, ao redor, uma pequena multidão. À medida que o carro se aproxima, aumenta a tensão. Ao perguntar, nada se sabe, mas se suspeita.

Mais um elemento que reforça a tese de um programa de canções em função do estilo anti-melodramático aparece em *La niña santa* no caso da cena em que Josefina canta *Para que te quedes conmigo*<sup>35</sup>, da mexicana Daniela Romo, atriz de novelas e cantora, alimentando a cegueira forçada de Amália. A cena inclui um *artless singing*<sup>36</sup> que acaba em um beijo para acordar alguém, como nos contos de fadas.

O desencanto de ter fracassado na sua missão divina se transforma em uma experiência para Amália, que se guarda, como a vida cheia de segredos dos adultos. As jovens comemoram seus primeiros passos longe dos olhares dos adultos. A letra da música - “*porque aún guardo caricias que tú no conoces de mi plenitud*” - parecem referir-se a experiências sexuais acidentadas que conseguiram atravessar, marcadas por uma batalha permanente entre o desejo e a moral. Josefina tem encontros com seu primo e Amália acabou de se masturbar; esse é o sonho que passa na mente de Amália que não quer abrir os olhos e reza para remediar suas culpas com suas cantigas silenciosas. Josefina se levanta e anda uns passos cantando “*Si mis palabras que temblando de amor ya no despiertan en tu mente el ardor*” e vira para Amália falando “é incrível a velocidade que aprendo”. O corte para o *close up* do ouvido de Amália que treme pela cantiga silenciosa que é interrompida quando Josefina quer saber o nome do homem que a “tocou” na rua. Amália vira o rosto sem abrir os olhos nem responder.

---

<sup>34</sup> A elite está mais uma vez protegida pelos vidros, como nas lojas de *La ciénaga*, onde Perro só é autorizado a entrar para experimentar o tamanho da roupa que irá vestir o patrão. A música, e em particular o folclore, opera como uma fronteira social, onde o romantismo conservador de um sistema feudal das relações sociais se anestesia consolidando as relações violentas em aparência de paz.

<sup>35</sup> Hit do disco *Mil Colores* de 1992, n#1 do Latin Billboard.

<sup>36</sup> O cantar na frente dos outros ou com os outros é uma constante nos filmes contemporâneos como destaca Dufays (2018), observando que as performances destes filmes entre os quais se insere a trilogia salteña usam o que Claudia Gorbman chama de *artless singing*. Um tipo de canto que não é profissional ou artístico, mas provoca uma comunicação afetiva com o público.

Josefina a beija na boca e, depois de um longo beijo correspondido, diz: “você abriu a boca” ao que Amália responde: “e você enfiou a língua”, sem dar tempo de levar a cena a uma alusão aos contos das fadas, em que princesas acordam com um beijo, nem a um plano que se manifeste sobre a sexualidade entre as amigas. O imediato atravessa e desconstrói tanto essas projeções moralistas ou fantasiosas, como também toda possibilidade da origem poética da canção que cantam rindo, como uma brincadeira, tirando toda conotação inicial de um bolero romântico para construir um clima de cumplicidade e risco próprio que é libertador para se emancipar do mundo dos adultos.

As fronteiras de vidro (vitrines) que separam a elite do povo no clube de alta sociedade para o qual Vero retorna depois do acidente mais uma vez aparecem ao final de *La mujer sin cabeza*. *Mamy Blue* toca atrás de um vidro que serve de difusor para o submundo ao qual, de cabelo lavado e cabeça apagada, Vero se reintegra aceitando sua condição de “mulher azul”, de uma mulher que se torna fria como as mães que protagonizam a trilogia saltenha de Lucrecia Martel. Fechando o filme com uma canção, uma interpretação pela primeira vez em inglês em toda a trilogia, a canção toca ao fundo enquanto as mães e seus filhos da classe alta saltenha são imortalizados pela sua impunidade colonialista que está nas suas entranhas ao longo da trilogia. Interpretada pelo grego Demis Roussos, a canção foi originalmente lançada em 1971 por Rick Shayne. A letra fala daquela mãe que se tornou uma mulher fria quando o filho volta para casa, o que acontece com Mecha, Helena e Vero, mães oprimidas e submissas desta trilogia.

Ao subirem os créditos finais, *Mamy Blue* continua tocando, mas parece se cortar, como se interferências rachassem sua melancolia. Oferecendo o ponto de vista de Martel, com sua inclinação pela cultura popular que resiste e faz o enfrentamento às elites que tentam constantemente apagar suas origens com as interferências e sobras da modernidade, a cumbia reaparece, forte e nítida, mudando repentinamente a sensação que o filme deixa. Isso poderia ser considerado um estilo niilista, porém há uma força do agora que pulsa, que supera o racional e a sensação sonora que Martel quer deixar ao final é a força da cultura popular.

“E voltamos com mais sabor!”, diz o cantor da cumbia que invade os créditos após ser apresentada a equipe de som. A canção fala “pena, pena, se não volta morrerá minha alma”, “*se sufre pero se aprende, epá rei!*” . A música *Penas que queman el alma*, interpretada por Los Lirios Salteños, que retornam como em *La ciénaga*, a impor o presente como um momento de ruptura e separação, um despertar decolonial no qual perde sentido o projeto conservador que só funciona pela necessidade do outro de ser explorado. Parece ser essa a mensagem final da trilogia de Salta de Martel, em que o projeto de canções é uma marca dos

traços pelos quais se desenvolve um estilo anti-melodramático e minimalista que opera em função de compor ambientes e delimitar fronteiras, e diegeticamente defende o realismo de uma região invisível e de um subalterno invisibilizado pela elite provinciana. Deste modo, os aportes poéticos do programa de canções são parte fundamental da estética regional proposta pela diretora, contribuindo para o resultado alcançado.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa realizada sobre a trilogia de Salta de Lucrecia Martel permitiu chegar a análises que contribuem para o questionamento aos referenciais eurocêntricos que prevalecem nos estudos sobre cinema latino-americano contemporâneo e que não parecem adequados para contemplar as particularidades dessa cinematografia. Realizei uma análise crítica sobre as associações convencionalmente traçadas entre o novo cinema argentino e o neorealismo italiano, ressaltando as especificidades dos contextos históricos em que surge cada uma dessas cinematografias. Também analisei o giro estético do realismo no cinema latino-americano contemporâneo em relação ao cinema político latino-americano da década de 1960, indicando como a categoria povo foi substituída pelas singularidades de um cinema em primeira pessoa, a partir de crônicas sociais em que os(as) diretores(as) se situam nas relações de poder em suas sociedades. Esses traços podem ser lidos como indícios de uma nova estética epocal que surge a partir da retomada democrática dos anos 80 e o uso das tecnologias digitais no cinema, o que mudou as práticas do setor, impactando fortemente o papel dos(as) diretores(as), que passaram também a ser produtores(as) de seus próprios filmes.

A partir de uma abordagem sócio-histórica foi possível localizar aportes do novo cinema argentino dentro de um novo regime de historicidade que situa os realizadores como sujeitos históricos e não como um movimento homogêneo ou uma escola cinematográfica. Ao analisar os filmes da cineasta argentina Lucrecia Martel, demonstramos que eles não estão inseridos no “puro presente” proposto pela Nova História, que carrega uma visão europeia acerca do contexto latino-americano. Essa perspectiva desconsidera a abordagem do presente encontrada nos filmes da trilogia de Salta, em que o presente é historicizado a partir de memórias afetivas, com referência a uma experiência histórica que remonta às relações coloniais, ou seja, em que o presente traz as marcas do passado, como simultaneidade entre o moderno e o colonial. As imagens, nesse sentido, não são apenas o testemunho dos efeitos do fracasso da modernidade, mas primordialmente um sintoma da permanência colonial.

Utilizando, de modo articulado, aportes teóricos sobre o cinema latino-americano contemporâneo de autores(as) da própria região e contribuições do campo dos estudos decoloniais, foi possível questionar teorias predominantes sobre o cinema contemporâneo como projeto universal e identificar inovações, traços estilísticos e contribuições do cinema latino-americano contemporâneo, em particular da trilogia de Salta de Lucrecia Martel.

A obra de Martel pode ser situada em uma tendência de cineastas latino-americanos pós-nacionalistas que refletem sobre o próprio continente, questionam as versões hegemônicas da história, voltam suas câmeras para as relações estabelecidas dentro de suas casas, indo além de uma análise baseada nas relações econômicas do mundo do trabalho, com filmes atravessados por questões de gênero, raça e sexualidade. A forma como a diretora trata a territorialidade, a postura empática em relação aos grupos subalternizados do Norte de Argentina e sua inovação narrativa como um anti-melodrama - com traços estilísticos e narrativos que invertem os padrões clássicos e modernos - faz com que Lucrecia Martel aporte contribuições relevantes para um cinema independente, autoral, com olhar crítico e auto-reflexivo, em que violência e subalternidade são abordadas de modo atento às múltiplas relações de poder. A escassez dramática, a opacidade das personagens e da narrativa, assim como um olhar amoral e melancólico são outros aspectos compartilhados por Martel e outros autores latino-americanos contemporâneos.

Composta por obras filmadas fora de Buenos Aires, centro político e econômico da Argentina, a trilogia de Salta contribui para a configuração de novas cartografias do cinema, compondo uma estética regional. Os filmes são articulados por repetições e de imagens e continuidades entre as histórias traçando um mapa cinematográfico que permeado por camadas de memórias afetivas, oralidades e experiências que passam de um filme a outro. Por isso, a análise considerou a trilogia como um território diegético, abarcando os filmes em seu conjunto. A diretora coloca em questão a subalternização dos povos originários da região, os Kollas, e de modo mais amplo, questiona também a história difundida sobre Salta, apontando a hierarquia nas relações entre Kollas e as famílias descendentes de imigrantes europeus. Também a subalternização das mulheres aparece nos filmes da trilogia, como mulheres de meia idade, mães que têm seus corpos aprisionados a uma repetição conservadora. Por outro lado, Martel critica modelos hegemônicos de masculinidade, transformando os homens (normalmente os heróis das histórias) em seres tão opressores quanto patéticos.

Finalmente, a análise do projeto de canções da trilogia mostrou como a diretora utiliza a música para delimitar fronteiras culturais, de violência e subalternidade, entre diferentes gerações de uma mesma família, ou entre a elite e os subalternos. O uso de canções nos acidentes e em momentos de fechamento e desencadeamento das cenas entrelaça os sentidos entre as histórias reais e fábulas e contribui para a construção do ambiente diegético. Em sintonia com outros(as) realizadores(as) da região, Martel utiliza as canções de maneira anti-melodramática, em uma tendência minimalista que privilegia a opacidade sobre a transparência, rompendo com os cânones do cinema moderno do pós-guerra.

Em *La ciénaga*, o contraste entre o folclore e a cumbia expressa conflitos entre gerações e entre grupos hierarquizados. Nesse filme, a música compõe uma geografia sonora entre o rural e o urbano, entre o tradicional e o popular, entre a elite provinciana branca e os subalternos racializados. Já em *La niña santa* e *La mujer sin cabeza*, a música corrobora o questionamento da diretora sobre o lugar das mulheres em uma sociedade conservadora, seja opondo identidades de mãe e filha, interpelando as interdições religiosas, e reforçando a falta de autonomia das mulheres, até mesmo sobre suas memórias.

Diversas questões para futuras pesquisas podem ser identificadas a partir da realização desse estudo, entre as quais destaco a necessidade de ampliar o *corpus* de análise, permitindo uma comparação sistemática entre os traços estilísticos dos filmes de Martel e de outros filmes do cinema latino-americano contemporâneo, incluindo também o próprio *Zama*, último filme da diretora. Também é necessário aprofundar a análise sobre críticas e convenções do novo cinema argentino em relação ao cinema argentino contemporâneo para entender as similaridades e diferenças entre momentos distintos do cinema pelos quais passaram esses(as) realizadores(as). Parece ainda fundamental ampliar o entendimento sobre estudos sobre o cinema independente latino-americano e os novos modelos de financiamento, produção e circulação dessas obras, assim como pensar sobre as formas de recepção provocadas por esses filmes. O diálogo iniciado nessa dissertação com os estudos decoloniais também tem potencial para avançar na compreensão do cinema latino-americano contemporâneo e suas especificidades estéticas e políticas.

## REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino**, 2ª ed. Buenos Aires: Santiago Arcos ed., 2010

\_\_\_\_\_. **Más allá del pueblo: Imágenes, indicios y políticas del cine**. Fondo de Cultura Econômica: Buenos Aires, 2015

ANDERMANN, Jens. **Nuevo cine argentino**. Buenos Aires: Paidós, 2015

BARRENHA, Natalia Christofolletti. A experiência do cinema de Lucrecia Martel: Resíduos do tempo e sons à beira da piscina. Campinas, SP, 2011.

BONGERS W. Topografias accidentales y voluntarias en el cine de Lucrecia Martel y Lisandro Alonso. **La Fuga**, 12, 2011, ISSN: 0718-5316.)

BORDWELL, David. Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema; tradução: Maria Luiza Machado Jatobá. – Campinas, SP: Papirus, 2008. (Coleção Campo Imagético)

BORELLI, Luis. Luis Guatay, entre el folclore y la cumbia. El Tributo.-Salta, 2013.

CAMPO, Mônica Brincalepe. História e cinema: o tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Doutorado) – Programa de Pós-graduação Departamento de História Cultural, DH/IFCH/ UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas.

\_\_\_\_\_. Tempo e história: Representação em Lucrecia Martel. **Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual**. Nº 7. 2013. ISSN 1852-9550

CAPARRÓS, Martín. **El interior**. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

CHION, M. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

\_\_\_\_\_. Michel. **Film, a sound art**. New York: Columbia University Press, 2009.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**; Tradução: Nilson Moulin Louzada. – Rio de Janeiro: Globo, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**; tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex.- Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DUFAYS, Sophie. Pertinencia de las canciones disonantes en cuatro (anti)melodramas hispanoamericanos contemporáneos. In: **Cinema musical na América Latina: aproximações contemporâneas** / Guilherme Maia e Lauro Zavala, organizadores. Salvador: Edufba, 2018.

ESPOSITO, Leonardo M. **El Amante**, nº266, Buenos Aires, 2010.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MAIA, Guilherme. **Elementos para uma poética da música do Cinema: ferramentas conceituais e metodológicas aplicadas na análise da música dos filmes Ajuste final e O homem que não estava lá**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em comunicação e cultura contemporâneas, PósCom/UFBA, Universidade Federal da Bahia.

MARCHIONNI, Marcelo Daniel. Historias provinciales, locales y regionales. Reflexiones acerca de la construcción de los espacios para la interpretación de los procesos históricos en Salta y el NOA. **Revista Andes**, Vol. 26, n. 2, 2015. ISSN: 0327-1676

MARTEL, Lucrecia. "Lo que yo hago es todo mentira, es todo artefacto". **laFuga**, Buenos Aires, maio de 2015.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais - projetos globais : colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003

MIRANDA, Suzana R. Música, cinema e a constituição do campo teórico. *Revista Contracampo*. Niterói, nº 23, pp. 160-70, 2011

OUBIÑA, David. **Estudio Crítico sobre La Ciénaga, Entrevista a Lucrecia Martel**. Buenos Aires: Editora Picnic, 2007.

PRYSTHON, Ângela. Entre as hipérboles freaks e as fantasias hegemônicas: representando a subalternidade no audiovisual nordestino. UFRJ, 2005

QUIJANO, Anibal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. **Perú Indígena**, v.13, n. 29, 1992, p.11-20.

RAPAN, Eleonora e COSTANTINI, Gustavo. Sonido e inmersión en la trilogía salteña de Lucrecia Martel. *Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual*. Nº 13. 2016. ISSN 1852-9550

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa: Tomo III**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. – Campinas, SP: Papirus, 1997.

RICOEUR, Paul. Entre tempo e narrativa: Concordância/discordância. *Revista Kriterion*, Belo Horizonte, nº125, jun./2012, p.299-310.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: CosacNaify, 2006.

SOUTO, Mariana. Infiltrados e invasores: uma perspective comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso



(Doutorado) – Programa de Pós-graduação Comunicação Social, PPGCOM, Universidade Federal de Minas Gerais.

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

VYEITES, Marcos. Lucrecia Martel: La mujer del cuadro. In: PENA, Jaime (Ed.). **Historias extraordinarias: Nuevo cine argentino 1999-2008**. Madrid: T&B Editores, 2009, p. 129-138.

WEINBERG, Marina; ROMANO, José Gonzáles. El pueblo Kolla de Salta: Entre la nubes y las yungas.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministério de Educación y Deportes de la Nación, 2016.

XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada. **Novos Estudos CEBRAP**, v. 57, p. 81-90, 2000.

### **Filmografia**

*La ciénaga*, 2001, direção Lucrecia Martel.

*La niña santa*, 2004, direção Lucrecia Martel.

*La mujer sin cabeza*, 2008, direção Lucrecia Martel.