

Introdução

A intenção desta dissertação é investigar a estética da cineasta argentina Lucrecia Martel através da análise fílmica de suas obras cinematográficas *Rey Muerto* (Rei Morto - 1995), *La Ciénaga* (O Pântano - 2001) e *La Niña Santa* (Menina Santa - 2004).

Lucrecia Martel é uma das principais cineastas argentinas da atualidade, nascida na cidade de Salta, no norte da Argentina, a jovem chega ao cinema na década de 90 juntamente com uma nova geração de realizadores que deram origem a um movimento chamado *nuevo cine argentino* (*novo cinema argentino*). Um movimento que emergiu da necessidade de rompimento com os antigos parâmetros do mercado cinematográfico que já se mostrava envelhecido. Discursos e representações, que já não mais seduziam espectadores e realizadores, foram abandonados e uma nova cinematografia foi se constituindo e sendo reconhecida interna e externamente. Hoje, passados mais de dez anos do marco inicial deste movimento, ocorrido com o concurso Histórias breves de 1995, o novo cinema argentino criou uma marca no meio cinematográfico através de diversas narrativas que evidenciaram uma política de proximidade para discutir questões econômicas, sociais e de identidade daquele país.

Martel insere-se neste movimento com uma escrita cinematográfica distinta, utiliza o corpo para nos provocar uma nova percepção e revigora o ato cinematográfico através de uma encenação que produz uma desconstrução do nosso olhar tão domesticado pelas imagens da narrativa clássica e do cinema *mainstream*. Uma filosofia de imagens que produz o desconforto, privilegia os fragmentos do cotidiano, das pequenas ações, para revelar o que se situa entre o visível e o visual.

A escolha de um *corpus* tão restrito – de três filmes e uma única cineasta – deve-se ao entendimento de que é na singularidade de cada processo que podemos nos aproximar das idéias. O olhar voltado para a experiência, o rompimento com um estilo de cinema de mercado, a atualidade de sua obra, o reconhecimento internacional, a forma com que aborda as questões da existência e da cultura,

colocando em cheque as instituições, a apropriação que desenvolve da máquina do cinema e a investigação do corpo como propulsor de uma política e como matéria e morada de ruínas, são pontos a serem discutidos e apresentados no interior desta dissertação. Então, tomar o cinema de Martel tem como proposta investigar um modo de ver, de pensar e de expressar o mundo que nos rodeia. Veremos como estes exercícios cinematográficos nos levam a reconhecer uma proposta estética que eu, como roteirista e diretora, tenho investigado também nos meus próprios trabalhos.

Participante de um movimento que surge da emergência do rompimento, com os modelos cinematográficos anteriores, Martel nos apresenta uma obra contundente, apesar da pequena filmografia. Assim, trabalhar sobre estas três realizações da cineasta foi para mim um exercício de ver através de seu trabalho o mercado argentino, um estilo de narrativa, uma proposta de pensamento por imagem, e que me trouxe a possibilidade de construir também, eu mesma, outros pensamentos de imagem através da escrita.

Construindo diálogos entre seus filmes, entrevistas, textos e autores. Norteados as discussões aqui apresentadas com teóricos como Walter Benjamin, Bela Baláz, Serge Daney, Gilles Deleuze, Bresson, Roger Odin, Michel Foucault, entre outros, fui sobrepondo idéias e citações, deslocando seu lugar inicial para fazê-los dialogar com este cinema. Uma colagem, um exercício de procura e investigação nos pequenos componentes das obras desta cineasta argentina.

E o que nos diz o cinema de Lucrecia Martel? Como compõe sua estética? Como aborda os espaços sociais? Quais são os elementos que lança mão para provocar uma percepção diferenciada no espectador? Estas são algumas das perguntas que me cerquei para abordar as obras da cineasta. E o que pude perceber é que Martel constrói uma *estética das ruínas* que tem suas figuras de estilo. O posicionamento da câmera como um personagem sempre a espreita e vigilante, o enclausuramento de grupos sociais, a proximidade da câmera nos atores, contemplando frações de corpos, a elaboração de uma trilha sonora que evidencia os ruídos normalmente abafados pela voz, a narrativa aberta que se constrói na sobreposição de gestos, palavras, temporalidades e personagens, e a ausência de uma ordem clara e objetiva são também elementos de criação desta

estética que nos faz experimentar as diferentes possibilidades do olhar e do sentir. Assim, Martel, ao negar a narrativa ordenada, nos deixa mais receptivos ao sensível.

Como um dos elementos desta dissertação, trago a figura do mosaico, utilizada por Walter Benjamin em seus escritos sobre a origem do drama barroco alemão. Mosaico que é a junção de minúsculos objetos, situações e que me ajudaram a pensar esta *estética das ruínas* de Martel.

Tanto o mosaico como a contemplação justapõem elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade. O valor destes fragmentos de pensamento é tanto maior quanto menor sua relação imediata com a concepção básica que lhes corresponde.¹

Assim como para Benjamin, o mosaico de Martel nos propõe a imersão no mínimo da existência, não há grandes acontecimentos, mas o dia-a-dia, as pequenas situações, os gestos discretos que revelam os fenômenos que podem nos aproximar de alguma verdade. Tendo como sentido de verdade a aproximação com alguma beleza, que buscamos incessantemente e individualmente.

A exposição descontínua das imagens aparece no micro-cosmos de seus enquadramentos, nos fragmentos do cotidiano, nas situações de afeto que se criam e se dissipam. É das ruínas dos corpos recortados, dos ambientes incompletos, das intenções e ações contidas e/ou realizadas, dos elementos heterogêneos que utiliza que surgem os ladrilhos de um mosaico. No filme *Menina Santa*, a mão de Amália escorrega suavemente pelo toldo de plástico da piscina até encontrar um tubo de metal, à imagem delicada se sobrepõe o ruído quase aterrorizador. Uma junção de figuras distintas constrói um outro olhar e provoca a sensibilidade no espectador.

O vigor estético e político de seus filmes é a possibilidade de nos fazer imergir em um sistema de pensamento que não busca uma lógica sistêmica. Através de suas imagens o pensamento se abre para a dissolução do mundo arrumado segundo os valores impostos pela sociedade. Como defende Benjamin, é só na cultura que podemos determinar os objetivos e os subjetivos. Em cada

¹BENJAMIN, Walter, 1984, p. 51.

cena / situação há um conteúdo de verdade. E a imersão neste conteúdo material de sua obra é a possibilidade de uma contemplação filosófica.

Nos seus filmes percebemos a busca da salvação de uma dimensão que vai além dos discursos semânticos e procura no corpo a fundação de um outro sentido, de uma outra moral e de uma outra ética para a nossa sociedade. Qual? Interrogamos. E parece que é da exposição desta busca que podemos pensar em outra política. O cinema surge então como espaço de criação de idéias, de multiplicidade de significações. Seus filmes não encerram sentido, ao contrário, nos imergem em cada fragmento, demonstrando a ambigüidade da existência. Em cada seqüência uma origem, origem no sentido usado por Benjamin, como a emergência do que já está lá:

A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com a gênese. O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho. E arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado.²

Não há uma narrativa linear que nos leva de um ponto a outro através de um acúmulo de acontecimentos que no final irá nos libertar. Tanto em *O Pântano* (2001) como em *Menina Santa* (2004), as ligações entre uma seqüência e outra, é intermediada por intervalos de acontecimentos no presente. O que há são situações, acidentes cotidianos, onde cada seqüência é uma presença e uma ausência em si mesma porque não nos completa a informação, mas nos mostra fluxos que mudam de intensidade e de planos.

E para materializar esta sensação no espectador Martel posiciona a câmera de forma vigilante e corporal, e torna visível e audível o que está imerso ou recalçado nas relações cotidianas, nas relações sociais, culturais e econômicas de qualquer país e de qualquer relação humana.

A decadência da classe média argentina, a tensão das relações familiares, os desejos inconfessos, as questões de classes, a violência da colonização, o prazer

²Idem, p. 68.

da embriaguez, a moral da religião, a busca com o divino do corpo, são elementos que deixam evidente um mundo que já não se explica de forma tranqüila, há uma complexidade inegável em cada um, em cada espaço, em cada relação.

Os personagens de seus filmes são dialéticos, o mundo não está dividido, como nos fizeram crer através do Estado e da Religião, em bem e mal. O que há é tensão entre moral, desejo, violência e afeto. Há amor e ódio. Há expectativa e frustração. Há em cada um o anjo de duas faces. O cinema de Martel se constitui na ausência de um sentido causal. Assim, a morte do menino, em *O Pântano* (2001), não é redenção ou castigo, mas a morte que faz também parte da vida.

E é da aglomeração das situações que Martel constrói obras que provocam, em nós, observadores, um olhar estético diferente. O dispositivo cinematográfico nos impõe ambientes e respirações, barulhos, ruídos potencializados que encontram no nosso inconsciente um espaço de libertação e medo. Através de seus personagens e das figuras gráficas que cria, impõe aos nossos sentidos sensações ambíguas e desconfortáveis. E assim, comunica-se com o espectador em registros que impõe a possibilidade de deixar emergir uma nova subjetividade, que se dá na possibilidade apresentada de uma nova maneira de ver os fenômenos.

A salvação é o presente. Tudo está no presente. Até mesmo as lembranças estão no presente. Não há um recordar-se que possa salvar o presente, pois ele próprio é a mazela desta recordação. O ato presente está por todos os enquadramentos e por toda a narrativa de seus filmes. A câmera está sempre vigiando, participando da cena e nos exigindo a experimentação dos tempos e dos espaços, dos lugares, dos suores, das inúmeras perspectivas. Para o espectador, assistir aos seus filmes pressupõe um mergulho subjetivo que os torna cúmplices dos fatos apresentados. Difícil suportar esta vigilância, difícil consentir as pequenas violências diárias sem termos um herói, um redentor. Martel não nos oferece libertação, nos instiga a observar e pensar.

Para Benjamin o crítico deve impregnar-se do objeto escolhido para a contemplação, e dar ao objeto a oportunidade de revelar a complexidade de sua apresentação, esta foi à tarefa a qual me impus. Aproximando-me na intenção de olhar para os objetos produzidos por Lucrecia Martel para que deles surgissem às idéias. Apropriar-me do objeto, para que dele, e somente dele, pudesse advir o que

Benjamin chama de “verdade” da obra. Verdade que se dá a ver através das idéias geradas pelo objeto em si, do qual, o crítico se apropria a partir de suas próprias leituras. “A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material.”³

Trabalhar sobre a obra, o objeto artístico que na apresentação de cada cena, de cada imagem, diz de seu tempo, de suas expectativas e revoluções. Postulando uma estética que emerge do material criado pelo artista, é através da análise que se visualiza as falhas e as ruínas que constituem cada filme desta cineasta. Ruína no sentido benjaminiano: acúmulo de tempos, culturas, sentimentos, que se sobrepõe nos espaços geográficos, no corpo e nas relações.

Walter Benjamin delimita o rompimento da transparência das palavras como a falência adâmica, aqui, em Martel esta falência do verbo potencializa o corpo para por em questão os valores da sociedade e a falência política de modelos e instituições. A falência do projeto moderno, auto-explicativo, do tempo cronológico, da filosofia clássica baseada numa ascensão histórica, causal. Martel nos apresenta esta falência não na retórica, mas no todo do filme, nos planos, nos atores, nas vozes, nos diálogos, nos enquadramentos, no ritmo e na montagem. Não há linearidade, mas um sistema aberto de associações que deixa emergir o sensível que se apresenta, para nos propor leituras, compreensões e vivências. Na cena inicial de *O Pântano* (2001), por exemplo, vemos corpos recortados pelo enquadramento, marcados pela passagem do tempo, arrastando cadeiras na beira de uma piscina de águas imundas. Não precisamos da palavra para entender em uma única seqüência de imagens a degradação social que irá nos acompanhar por todo o filme. Já em *Menina Santa* (2004), a cena em que as meninas discutem a religião e a manifestação do divino, deixa claro como a palavra surge na tentativa de aprisionar conteúdos que estão dissociados do sensível, e o rompimento se torna evidente quando cada uma delas busca uma explicação para o que seria “o chamado”.

³ Idem, p. 51.

A obra de Martel quer desfamiliarizar nossos confortáveis parâmetros. Quer abrir campos de reflexão e pensamento não mais baseados na ordem social das instituições sedimentadas. Quer, ao contrário nos deslocar, corpo e pensamento, na intenção de fazer suspender e questionar os modelos de família, sociedade e afetos.

As idéias geradas pelos fenômenos aos quais se debruça são exercícios e expõe uma filosofia que não classifica o mundo entre: ou isso, ou aquilo, já que esta é uma classificação construída pela filosofia clássica para organizar o mundo de acordo com certos preceitos. Martel propõe a observação dos fenômenos que deixaria emergir um mundo que é: isso e aquilo, assim como pontua Otávio Paz: “Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los”.⁴ E esse movimento inclui a rede de complexidade da situação contemporânea, onde não há lugar fixo ou essência. Assim a organização do mundo e da vida cotidiana com as grades de comportamento de categorias puras é dissolvida, pois a vida é por demais cambiante e deveras complexa. Não há verdade única, as coisas são e não são. Uma experiência que permite a re-elaboração de certezas e de olhares. Está em questão na obra de Martel o contraditório, a dialética, que nos faz não categorizar certezas, mas investigar possibilidades. É essa filosofia a qual Martel nos impõe em imagens, e que atentam profundamente contra os fundamentos do nosso pensar.

Assim como para Benjamin, Martel nos apresenta uma forma e um conteúdo que caminham juntos, são indissociáveis, fazem parte do exercício contínuo entre o inteligível e o sensível e se apresenta numa escrita de imagens. O conteúdo de verdade vem da forma de apresentação, assim como na diagramação de Mallarmé, das páginas que podem ser re-posicionadas, invertidas, reorganizadas, e atuam de forma diferente no sensível. As ruas de Paris percorridas por Baudelaire, é um pensamento que se dá por imagens, o que cada monumento, rua, vitrine, arcada, ferro, pode dizer de um tempo, de uma cultura, de uma economia e por tanto de uma política. A filosofia está no objeto, é ele que contém os pensamentos, a verdade se apresenta por idéias. Benjamin quer salvar o sensível e o inteligível, separados por Platão, em nome da verdade. O conteúdo da

⁴PAZ, Otávio, 1982, p. 38.

obra está na obra, explícita em idéia que se constrói na proposta estética de Martel.

Benjamin observa que é nas obras que a história aparece, são elas que possuem o caráter de dar materialidade a história, por isso o historiador tem o papel de um arqueólogo que junta fragmentos espalhados pela sociedade para poder dar conta de uma história que é dilacerada e sempre múltipla. Dentro desta abordagem de pensamento o passado não passou, ele se atualiza a todo instante, ele é buscado, recuperado, reinventado. A cada lembrança, nos lembramos diferente, a cada situação acontecida revemos posições em contato com o agora. Essa possibilidade de vida da memória, que não é depósito, mas um eterno recomeço, é a porta aberta para a compreensão e percepção da história.

Na apresentação do primeiro longa-metragem de Lucrecia Martel, no Festival de Cannes (2001), a imprensa foi taxativa ao incorporar os termos metafórico e alegórico para definir o filme. Martel recusou a classificação veementemente, e simplesmente diz que o que mostra é o que está ali, diante dela: “assim estamos há anos, a sensação de uma explosão final está instalada faz muito tempo” .⁵ “...nossa decadência é tão espantosa que apareceria mesmo em filmes de ficção científica...”⁶.

O termo alegoria, fundado no classicismo, terá uma nova abordagem na filosofia benjaminiana para fazer surgir uma nova idéia. Para Benjamin, a alegoria, derivada do símbolo, não se restringiria como este, pois o símbolo deixaria emergir uma possibilidade de essência das coisas, enquanto que a alegoria seria a própria coisa descoberta nos fragmentos de cada obra em particular. A alegoria não é uma ilustração como queria o classicismo, mas contém o caráter indissociável de forma e conteúdo. Está em questão a discussão da estética para Benjamin, a separação entre forma e conteúdo, como se um fosse manifestação do outro ou, pior ainda, um fosse mais nobre do que o outro. Benjamin propõe uma estética que possa salvar os fenômenos da obra, da expressão artística do autor e da apropriação do espectador. Para isso o filósofo propõe o conceito de alegoria como nos apresenta Katia Muricy:

⁵ Revista Veintitres, 2002, p, 70

⁶ Idem, p, 68.

Demonstrar que a alegoria não é uma “frívola técnica de ilustração por imagens” mas expressão, como a linguagem e como a escrita, significa que Benjamin que confirmar, no âmbito da filosofia da arte, as suas intuições no campo da linguagem e da escrita sobre a relação indissolúvel entre o sensível e o supra-sensível ou, nos termos do Prefácio, entre fenômenos e idéias.⁷

Benjamin busca na idéia de alegoria uma figura que possa dar conta de uma experiência estética. Uma relação que se estabelece na apresentação, onde forma e conteúdo são indissociáveis. A alegoria como uma construção a partir de ruínas, a partir de fragmentos, de intervalos, de cenas que se revelam. E o que revela a alegoria de Benjamin? Revela justamente a incompletude, revela a falta de um sentido único. E essa revelação se dá pelo sensível que estabelece o vínculo com o inteligível. Fenômenos e idéias, ou sensível e supra-sensível como composições musicais de compasso e silêncio.

Assim, a “escrita de imagens” da alegoria é a revelação do caráter contemporâneo, fragmentado por essência, sobreposição de matérias, memórias e intenções. As ruínas são o próprio material e dizem de um tempo e de uma sociedade. E é isso que vemos no cinema de Martel, uma obra que se abre para a contemplação estética e para o mundo das idéias através de um mosaico de cenas, onde cada imagem é um fragmento, no sentido de conter em si o descontínuo. E a relação destes elementos heterogêneos é a condição para a aparição da figura no trabalho microscópico onde está o conteúdo da verdade. Não estamos diante de um conteúdo exterior a forma, mas frente a um conteúdo que se dá na própria forma. A forma é o conteúdo da imagem, para onde a luz se dirige e onde está ausente, são indicações, tanto quanto o que se vê no quadro da imagem e o que está sugerido fora dele. Assim, ao desfamiliarizar os enquadramentos, desconectam-se os sentidos óbvios e o olhar têm a possibilidade de se libertar para encontrar outros caminhos de percepção e, os pensamentos, outras idéias. O silêncio e o ruído estão ali para serem ouvidos e observados, assim como a fração que se apresenta em cena e a que está fora dela.

Nos filmes de Martel estamos diante de uma experiência que modifica o corpo que assiste a paisagem que se move diante de si. E que traz para o campo da filosofia uma possibilidade de experiência estética e, portanto, política. Na construção artística de Martel é possível enxergar as ruínas das quais falava

⁷MURICY, Katia, 1998, p. 163.

Benjamin, é possível vislumbrar uma outra política, uma outra compreensão do mundo, uma desfamiliarização do olhar domesticado no qual a sociedade através das instituições e seus elementos de vigilância e punição são agenciados. Martel afugenta nossas comodidades e impõe ao dispositivo cinematográfico a regra de nos incomodar. Aí reside a potência do seu cinema. Um espaço de reflexão, uma produção que apresenta uma *estética das ruínas*, onde, através do mosaico de cenas, a autora deixa emergir o sensível das idéias. Martel não nomeia, não delimita campo, não restringe temática, não enclausura o olhar. Pelo contrário, seu cinema é, apesar dos espaços muitas vezes claustrofóbicos ao qual somos mergulhados, um dilacerante campo de intenções e interpretações. Um cinema que constrói subjetividade, através da re-elaboração do espaço, do tempo e do corpo, na plasticidade de cada imagem as quais somos submetidos no ato de contemplação. Imergir no filme de Martel é aproximar-se da estética deste objeto artístico com a intenção de construir idéias a partir do que se apresenta nas imagens e nas ausências de imagens agenciadas pela diretora. Seu filme é uma experiência do sensível. Uma estética cinematográfica que, a todo instante, propõe rompimentos, provocando reflexões e novas percepções espaciais, históricas, afetivas, morais e éticas.

O cinema como meio de produção de pensamento, o texto fílmico, escrito em imagens e sons, onde a verdade do mundo se apresenta como sensível para o espectador mergulhar subjetivamente é onde a cineasta coloca todo o seu acervo instrumental e intelectual. Martel tem sua tradição e seus antecedentes, o cinema já nos deu Buñuel, Antonioni, Godard, Straub, Casavettes, entre tantos outros, que buscaram uma forma diferenciada de expressão. E todos estes caminhos já percorridos são atualizados e reconfigurados na idéia do seu cinema, muitas vezes com outras significações, outras experiências e outras promessas.

No primeiro capítulo desta dissertação, abordo o curta-metragem *Rey Muerto* (1995), e a situação política e econômica do mercado cinematográfico argentino, no momento da produção deste curta-metragem, assim como também o papel da crítica e das escolas de cinema que fomentaram o mercado e uma mudança de comportamento em relação à produção nacional. Roteiro selecionado no concurso História breves (1995), patrocinado pelo Instituto Nacional de cinema

e Artes Visuais da Argentina (INCAA), o curta-metragem ganhou fama nos festivais e lançou Lucrecia Martel na carreira de cineasta.

O concurso, elaborado dentro do Centro Experimental de Realização Cinematográfica (CERC), do Instituto Nacional de Cinema, tinha como proposta trazer para a cena novos realizadores e novas narrativas num processo menos burocrático e mais democrático. E também uma busca política de identificação com o público cada vez mais assolado pela produção estrangeira, na maioria americana. Assim, a primeira edição do concurso Histórias breves (1995) se transformou no marco inaugural do movimento chamado mais tarde de *novo cinema argentino* que, além de Martel, trouxe outros realizadores, que hoje estão construindo uma sólida carreira nacional e internacional.

Semanticamente podemos perceber que o *breve* do título contrapõe-se ao *Histórias* em letras maiúsculas e não de forma gratuita. O que aparece nesta nomeação é justamente a filosofia que nortearia o novo movimento: a história não com um sentido único e fixo, mas como um espaço a ser resgatado e recuperado dentro do novo entorno social e político do país. O *breve* advindo da necessidade urgente de construir narrativas mais confortáveis com as vivências de uma sociedade que saía de um dos períodos mais violentos de sua história, e claro, *breve* também pelo tamanho do formato escolhido: o curta-metragem. Impossível não lembrar de um outro título argentino: o filme *A história Oficial*, realizado dez anos antes, em 1985 justamente relatava a contraposição entre a história institucional do Estado e a “outra” história que se passou com os desaparecidos. Também ali, a escolha dos iniciais do filme, *história* com letra minúscula e *Oficial* com letra maiúscula, não são meros acidentes gramaticais, mas escolhas claras de nomeação.

O segundo capítulo, *La Ciénaga*, o pântano de Martel, é uma investigação do espaço familiar e da autobiografia na qual ela assumidamente se debruça. A instituição repensada como um espaço de domesticação de afetos, espaço impositivo de normas, semente de lutas e de modelos. Pontuam o capítulo a estética dos filmes de família, trazidos pelo teórico francês Roger Odin, as entrevistas garimpadas em periódicos durante a pesquisa e a entrevista exclusiva realizada por mim em Buenos Aires. São textos, escritos, falados, filmados que se

compõe e servem para abrir espaços de diálogo entre obra e autor, entre teóricos e ensaísta.

No terceiro capítulo proponho a abordagem do filme *Menina Santa* (2004) e a experimentação de uma política do corpo que não se restringe a temática do filme, mas que tem na própria montagem esta proposta. A medicina e a religião como espaços de domesticação e investigação do corpo, autobiografia primeira e inegável da nossa humanidade.

A dissertação, como uma proposta de imersão na obra desta cineasta argentina permitiu-me perceber os traços de uma estética. Um lugar de reflexão que tem suas figuras de estilo que estão invariavelmente em todos os seus filmes.

O encontro que tive com a cineasta em Buenos Aires, e a entrevista que realizei, foi um suporte fundamental para me aproximar de seu modo de pensar, identificar de onde nascem os enquadramentos, as narrativas e a encenação que ela exerce com propriedade. Pratico aqui a intenção de gravar em palavras um mundo de imagens, sempre percebendo a profunda dificuldade da linguagem estabelecida.