

## 2

### La Ciénaga, o pântano de Martel

“o artista produz imagens em miniatura do mundo das idéias”

Walter Benjamin

Lucrecia Martel nasceu no norte da Argentina, uma região dividida entre uma rica vegetação e um árido deserto de cactos. Salta, cidade natal da cineasta, é rodeada de montanhas e pântanos, forte cultura rural e uma população predominantemente indígena.

Por volta do século XV a população pastoril andina, que vivia na região, foi dominada pelos incas. No século XVI, o caminho para as minas de Potosi seduziu os espanhóis que estabelecerem ali uma colonização com forte influência católica. Depois vieram os italianos e uma nova onda de imigrantes espanhóis de classe média. Assim, uma mistura de linguagens, costumes e culturas formaram a região de Salta, mestiçagem que se constitui de tensões e contradições como qualquer terra colonizada. Fronteiras que se dissolvem e se absorvem antropofagicamente uma deglutindo a outra e neste sentido, pura contaminação. E é neste espaço que a cineasta vai buscar seus personagens: “o que escrevo, está referido a certas coisas da infância e da adolescência, e de imediato se situa geograficamente em Salta”<sup>69</sup>.

Salta é o espaço familiar e parte fundacional da estética cinematográfica de Martel que busca na geografia da região, na entonação das palavras, nos gestos e nas instituições tão intensamente vivenciadas, um caminho de imagens.

Na cidade de colonização espanhola, a cineasta recebeu uma educação humanista e integrou o grupo de Ação Católica até a adolescência. Hoje Martel se proclama atéia. Uma provocação. A mesma que quer causar no espectador quando o faz experimentar, através de seus enquadramentos, um “certo” olhar. Martel crê e nos faz crer, esta crença sobre tudo na imagem que apresenta, é a busca estética e ética de sua obra.

---

<sup>69</sup>Entrevista de Lucrecia Martel a Luciano Monteagudo in Horacio Bernardes (Org) e outros, 2002, p. 73.

Da observação do universo com um telescópio, ganho na adolescência, Martel materializa o fascínio pela ciência e pela descoberta. Olhar o céu, as estrelas, com o interesse científico que a curiosidade lhe provocava, foram os primeiros passos para inaugurar o processo de investigação que iria se submeter mais tarde nas imagens em movimento. A câmera de filmar, presenteada pelo pai para a família, encontrou na dedicação e no esforço de Martel uma aluna aplicada. Na entrevista realizada por mim, em Buenos Aires<sup>70</sup>, Lucrecia disse que passou praticamente toda a adolescência filmando sem parar. Segundo ela: “era como um vício”. Filmava intensamente com uma finalidade científica de investigação. O cenário primeiro: a casa. Os atores: os irmãos, os pais, os amigos e parentes. O olhar: voltado para os gestos e para as relações.

Numa postura de observação persistente Lucrecia Martel vai construir uma maneira de olhar o que está ao seu redor. Um olhar meio “*de largo*”, enviesado, distraído para quem é observado, mas profundamente elaborado para quem o pratica. E a possibilidade da reprodução técnica gerada pela imagem em movimento torna-se um ato de procura onde “o significado principal desta circunstância reside na tendência para promover a penetração mútua entre arte e ciência”<sup>71</sup> como afirma Walter Benjamin. Assim, com o dispositivo colocado na cozinha de casa, Martel investigava os laços familiares, as ações e atitudes não ensaiadas, não elaboradas e vai sendo afetada pelos fragmentos da filmagem:

de ver o que eu filmava comecei a ver certas coisas que eu gostava como a voz em off, de alguém que estava fora da conversação, dos personagens que desapareciam, a profundidade de campo, uma série de coisas que todavia me interessam quando filmo. Mas foi com esta câmera tão estática e com tantos atores que tinha em minha casa, grátis, somos sete irmãos, que comecei a me dar conta disso.<sup>72</sup>

O aparelho óptico como ferramenta de experiência para reter o não dito das conversas, a *performance* dos corpos, as situações que se estabelecem nas ausências, nas ruínas cotidianas dos fragmentos do dia-a-dia foram a matéria-prima de seu cinema. Como realizadora e como espectadora, a cineasta

<sup>70</sup>Entrevista realizada por Andréa Pinto em Buenos Aires em 11 de setembro de 2006 com a cineasta Lucrecia Martel, anexo I.

<sup>71</sup>BENJAMIN, Walter, 1992, p. 103.

<sup>72</sup>Entrevista realizada por Andréa Pinto em Buenos Aires em 11 de setembro de 2006 com a cineasta Lucrecia Martel, anexo I.

experimentou os silêncios, os vazios, as vozes que estavam em quadro ou fora dele. E é nesta possibilidade da imagem experimentada que reside o deslocamento sensorial provocado por Martel, e que reencontra o sentido assinalado por Benjamin: “O cinema, em toda amplitude da percepção ótica, e agora também acústica, teve como consequência um aprofundamento semelhante da a percepção”<sup>73</sup>. Martel manipula os registros dialéticos de sons e ações, concentrando e distendendo intenções, onde corpo e discursos se unem e se esfacelam para nos propor uma vivência amplificada, onde o sensível se estabelece como uma ferramenta de entendimento.

algo fundamental das conversas familiares é que a fala e o corpo estão totalmente divididos; ou melhor, uma sorte de não sincronia entre um e outro. As vezes o tom de uma conversação não tem nada a ver com a posição corporal e se nos detemos a observar, isto resulta muito interessante e se nós exercitamos este tipo de observação, este fenômeno se torna muito evidente. E no mundo de uma família tão múltipla como a minha – uma família muito conversadora, muito gritona, com personalidades muito entusiasmadas – me deu este exercício de prestar atenção a seis, sete pessoas falando. Há temas que começam, desaparecem e de repente voltam a surgir, de tantas maneiras diferentes. São relatos que voltam de muitas formas...<sup>74</sup>

Martel assume aí a importância fundamental que exerceram, na sua formação, os filmes feitos no espaço familiar como forma de entender e captar as relações. Como forma de organizar uma narrativa e questionar a própria instituição da família, este agrupamento de pessoas, dado por uma economia de relações baseadas em laços sanguíneos.

era muito mais interessante o momento em que via do que aquele que estava ali, porque ali eu me distraía. Quando via as coisas começavam a ter outra organização. E isso eu gostei muito, gostei muitíssimo. E me parece que isso foi a origem de todo meu processo fílmico.<sup>75</sup>

A curiosidade do funcionamento da câmera, a investigação das possibilidades do dispositivo, o arquivamento de dados e de informações que o instrumento potencializava e a experiência de ver os próprios filmes da família,

<sup>73</sup>BENJAMIN, Walter, 1992, p.103.

<sup>74</sup>Entrevista de Lucrecia Martel a Luciano Monteagudo, apud Horacio Bernardes (Org) e outros, 2002, p. 75.

<sup>75</sup>Entrevista realizada por Andréa Pinto em Buenos Aires em 11 de setembro de 2006 com a cineasta Lucrecia Martel, anexo I.

vão assim, pouco a pouco, constituindo uma forma de estar no mundo e de pensar o mundo. Uma atitude de investigação filosófica. Na fala de Martel, percebemos que os filmes gerados na adolescência estabelecem uma relação de profunda intimidade com a estética cinematográfica que ela exerce.

Da premissa de investigação científica, a diretora vai construir todo um modo de ver o mundo e de construir uma estética que encontra ecos no que o teórico Roger Odin<sup>76</sup> vai chamar de “filmes de família”. Para o autor, os chamados “filmes de família” têm suas próprias figuras de estilo, certa funcionalidade dentro da instituição familiar, e, mesmo fora dela, compõem um campo de observação. São filmes que evidenciam uma sintaxe particular fortalecidas por algumas figuras estilísticas que de certa maneira podemos encontrar também nos filmes de Martel:

**A ausência de clausura:** esta figura demarca a falta de um ponto específico de início ou fim da narrativa e configura uma obra em aberto, como se sempre pudéssemos estar acrescentando novas cenas na estrutura narrativa. Em *La Ciénaga* (O Pântano – 2001) esta ausência é a própria estrutura narrativa. O espaço da vida que transcorre no filme é contínuo, não há início ou final, mas acontecimentos. Com a clara intenção de um recorte na vida daquela família a diretora poderia continuar infinitamente a aglutinar novas situações, pois a narrativa não busca um sentido causal que dará ao espectador um “final”, mas sim a possibilidade da observação de um fragmento. **O esmigalhamento narrativo,** surge para dar a intenção da incompletude e a junção de situações sem uma linha temporal definida. As imagens podem andar do passado para o presente, sem que desta forma seja desarticulada a intenção da história. No primeiro longa-metragem de Martel as ações se sucedem sem que seja necessária uma construção narrativa que ponha ordem no caos. Num momento estamos com as crianças na piscina ouvindo um conto assustador e em outro diante do espelho acompanhando o envelhecimento acusado pelos cabelos pintados de Gregório. Já a **temporalidade indeterminada** é uma figura presente tanto em *Rey Muerto* (1995), quanto em *O Pântano* (*La Ciénaga*- 2001) e *Menina Santa* (*La Niña Santa*- 2004). Em nenhum destes três filmes temos clara a dimensão temporal, não sabemos quando e nem

---

<sup>76</sup>ODIN, Roger, 1995, p. 52.

sequer aonde exatamente eles se passam. Não há uma indicação clara de tempo ou espaço, fato que liberta o registro. **As relações paradoxais com o espaço**, que identifica a obra de Martel é a ausência da referência integral. O que conta para narrativa é o espaço compartilhado entre os membros da família. Um quarto pode aparecer em pedaços, não precisa da completude, pois o mínimo que aparecer já dará conta da comunicação. E esta figura está em todos os espaços internos dos filmes da cineasta: está na incompletude do Hotel de *Menina Santa*, onde nos movemos por peças e corredores que nunca sabemos onde vão nos levar; nos quartos e na casa de *O Pântano*, a qual jamais temos de forma íntegra, e no próprio caminho percorrido por Juana em *Rey Muerto*, afinal não sabemos de onde ela saiu e sequer para onde vai. Os planos estão sempre recortados, não há planos gerais que dêem um olhar totalizante, mas partes, segmentos, traços que acompanhamos levados pela objetiva de Martel. **O ato de dirigir-se a câmera**, evocação da quebra da quarta parede teatral, é outro elemento dos filmes de família que aparece somente em *Rey Muerto* durante a caçada de El Cabeza. Mas os **saltos e a desobediência às regras de ângulos de corte**, do plano e do contraplano estão também presentes nas seqüências dos três filmes de Martel e gera o recorte e o elemento de surpresa, como se estivéssemos pulando de uma câmera de vigilância para outra.

Roger Odin ainda demonstra que estas figuras de estilo não estão restritas ao universo familiar, pelo contrário, são inúmeras vezes apropriadas pela publicidade e pelos filmes de ficção para evocar esta prática do filme de família em outras construções bastante distintas como forma de afirmar um espaço que é único, desconexo e de temporalidade aberta. Há uma infinidade de exemplos de produções na publicidade, no cinema underground americano, nos filmes experimentais, que utilizam estes elementos. A sintaxe dos filmes de família apropriada por Martel enriquece o seu cinema e auxilia e personaliza a sua escrita de imagens. Não é de estranhar que quando a mãe de Lucrecia Martel viu *O Pântano* e comentou: “para mim tem a aparência de uma filmagem doméstica”<sup>77</sup>. Esta declaração é a confissão de um espetáculo já visto, de uma apresentação imagética da qual ela inclusive já tinha sido personagem.

<sup>77</sup>Jornal La Prensa de 22/02/2001, Buenos Aires, p. 35.

Os filmes de família, de certa forma, abrem um espaço de reflexão sobre o que é a própria instituição familiar secular, com suas regras e comportamentos, como afirma Aton Egoyan:

Conclui que a gravação (e as manipulações subseqüentes, inclusive o apagar) da vida familiar no cotidiano encontra finalmente seu sentido em um desejo de poder e de ação. Pela produção incessante de sua imagem, a micro-sociedade familiar torna-se transparente para si mesma (como a sociedade soviética para Vertov) e, conseqüentemente, transformável. Filmar os atos familiares (fazer amor, dar à luz uma criança, até partilhar uma refeição) é dar-se a possibilidade, depois de vê-los, de transformá-los em imagem da realidade. Em um sentido, é a realização da utopia de Vertov.<sup>78</sup>

A câmera imbricada nas relações denuncia os atos que estão lá submetidos à invisibilidade das regras sociais que através da fixação da imagem tornam-se visíveis. E foi da imersão na imagem praticada cotidianamente, que Martel experimentou o deslizamento entre realizador, ator e espectador. Como membro e investigadora do espaço doméstico pinçou o que lhe instigava sensorialmente, sendo afetada em cada nova vista que exercia sobre o material familiar filmado e desta maneira construiu uma busca estética que hoje podemos reter em suas obras. Para ela, o que leva alguém a fazer um filme é o ato de comunicação que este objeto pode estabelecer com o outro. O cinema como uma possibilidade de deslocamento físico e existencial.

É como um pequeno desespero que é tratar de colocar o outro no lugar de um. Uma coisa muito infantil, que seguramente tem pessoas que resolvem aos quatorze anos e que eu não vou resolver nunca. Que é uma necessidade de que o outro esteja no corpo de um, mesmo que seja por um período de uma hora e meia ou duas, e ver se vê algo do que um percebe. Este esforço enorme, digamos, para colocar alguém neste lugar de percepção absolutamente solitário, porque nunca... **se há um lugar que nunca ninguém poderá entrar é o lugar de posição de um, do corpo de um... É como se nasce e se morre, em absoluta solidão, dentro do corpo. E todas as experiências narrativas no cinema e na literatura não são mais do que esforços disso.**<sup>79</sup>

Ao expor sua inquietação, Martel afirma a necessidade de usar o aparato cinematográfico como uma ferramenta para apresentar um ponto de vista que possa gerar adesão, ou pelo menos, uma experimentação. Crê então na

<sup>78</sup>Aton Egoyan apud Jaques Aumont, 2004, p.75

<sup>79</sup>Entrevista realizada por Andréa Pinto em Buenos Aires em 11 de setembro de 2006 com a cineasta Lucrecia Martel, anexo I.

possibilidade da arte, crê na câmera como um instrumento científico que gera a experiência, uma característica do cinema como discorre Walter Benjamin:

O cinema, através de grandes planos, do realce de pormenores escondidos em aspectos que nos são familiares, da exploração de ambientes banais com uma direção genial da objetiva, aumenta a compreensão das imposições que regem a nossa existência e consegue assegurar-nos um campo de ação imenso e insuspeitado.<sup>80</sup>

No seu primeiro longa-metragem, *O Pântano* (2001), Martel apresenta ao público, posições éticas e morais que formam posições políticas. Colocar o outro no lugar de onde ela mesma viu, e vê, as relações humanas potencializa a transformação que podemos e/ou não admitir, que podemos e/ou não experimentar dentro de nossas próprias relações. Contrariamente a uma narrativa clássica que sempre propõe uma saída, um *happy end*, que funciona como uma ferramenta subjetiva de trazer sempre, e novamente, o espectador de volta a sala de cinema, Martel se alia a um estilo narrativo que na concepção de Serge Daney é um espaço de provocação:

O que sucede se não há nada para ver “de trás”? Um acidente. O fechamento do circuito da pulsão escópica. O olhar já não se perde entre obstáculo e profundidade, mas sim retorna pela tela como uma bola sobre um muro. A imagem volta a fluir até o espectador com a aceleração de um bumerangue e o golpeia em cheio.<sup>81</sup>

Esta descrição de Daney, com relação ao cinema moderno, podemos assistir em Martel, uma necessidade absoluta de gerar um outro olhar no espectador, instigá-lo a percepção, ao desconforto de um mundo que já não consegue se explicar dentro dos valores humanistas destruídos pelas guerras, pelas injustiças, pelos valores fracassados da sociedade. Confrontar desejos e doutrinas são, para o público, uma experiência existencial que suas películas proporcionam através de uma estética que imprime em cada enquadramento, em cada ausência de explicação, em cada fragmento interrompido um vestígio de um modo de pensar que não enclausura possibilidades, mas apresenta perguntas no próprio modo de filmar. Não há um contra-plano revelador, a história é mínima e a ação

<sup>80</sup>BENJAMIN, Walter, 1992, p. 104.

<sup>81</sup>DANEY, Serge, 2004, p. 80.

dramática ocorre, muito mais internamente, em cada espectador, através do vácuo com o qual se depara.

O discurso apresentado, a montagem das cenas e os enquadramentos são propostas autorais e não cabem aqui questionamentos teóricos sobre revelação ou engano gerado pela máquina de filmar, conforme Ismail Xavier (2003) apresenta em *O olhar e a cena*, mas a reflexão de como este manejar da técnica, efetuado por Martel, nos impulsiona como espectadores a imergir no sensível:

...a leitura da imagem não é imediata. Ela resulta de um processo em que intervêm não só as mediações que estão na esfera do olhar que produz a imagem [no caso a cineasta], mas também aquelas presentes na esfera do olhar que as recebe [ nós espectadores].”<sup>82</sup>

A provocação da autora é nos mostrar uma realidade que é sempre complexa e da qual não daremos conta nunca. Uma escrita de imagens composta pelo que Walter Benjamin chamou de ruínas: o acúmulo de pedaços, que no todo dão a ver a figura de um mosaico<sup>83</sup>. Uma figura que se compõe em cada parte, e cada uma delas contendo uma verdade, anuncia uma estética construída pelos cacos da civilização, pelo acúmulo da contemporaneidade que sobrepõe tempo e espaço.

Assim, agregando a consciência da investigação provocada pela câmera, Martel cria, constrói as figuras e as situações, e as manobra como se elas estivessem ali exatamente daquela forma. Utiliza-se da idéia de transparência defendida por André Bazin (1991) e da objetividade postulada pela máquina cinematográfica para nos fazer experimentar um lugar e um olhar. A intenção é “deixar o real deste corpo de encontro exprimir-se “automaticamente”; o automatismo garante que é mesmo o real que está falando, não o autor e, sobretudo, não o ator”<sup>84</sup>. Os personagens dos dois longas-metragens trabalham num registro de naturalidade e automaticidade, reverberados por situações que não tem fim nem começo e sempre abertos, sempre nos colocando como espectadores de um fragmento. Um acúmulo de cenas que já se iniciaram quando nos são oferecidas levam a idéia de uma contemplação da incompletude nos remetem ao procedimento dos filmes de família, pontuado por Roger Odin, onde o

<sup>82</sup>XAVIER, Ismail, 2003, p. 35.

<sup>83</sup>Walter Benjamin no prefácio da origem do drama barroco alemão desenvolve a teoria de uma estética alegórica construída pelos cacos de uma civilização.

<sup>84</sup>AUMONT, Jaques, 2004, p. 18.

esmigalhamento narrativo oferece a percepção de uma ação espontânea. Mas que ao contrário de propor uma observação de fora da cena, ilusório e contemplativo, nos impõe um olhar.

O título *O Pântano* foi, segundo a cineasta, escolhido por representar uma certa nomeação da paisagem de Salta, que se transforma conforme passam as estações, assim, o que no verão é um pântano, no inverno pode ser um deserto. E salienta que sua intenção foi resgatar a nomeação que se dá a certos espaços geográficos, muito mais vinculados a situação climática que encontram: o charco, o deserto, etc... do que a busca de alguma simbologia. A autora se refere ao certo temor pelas possibilidades metafóricas que este título poderia sugerir. Mas nomear não é justo o ato de escolha, que abarca todas as possibilidades? Não será justamente o nome, como nos fala Walter Benjamin, a ação fundadora? “as idéias se dão, de forma não-intencional, no ato nomeador, e têm de ser renovadas pela contemplação filosófica. Nessa renovação, a percepção original das palavras é restaurada.”<sup>85</sup> A obra, nomeada, liberta das intenções da autora, estabelece com o espectador suas próprias ligações, assim evoco o nome pântano como a apresentação de um ecossistema rico de significados, e que, apesar de sua aparência imóvel, contém um universo de seres e possibilidades: o pântano de Martel nos propõe olhar para além da superfície das relações.

### **A autobiografia em cena: uma ferida para curar...**

Em 1996, após o sucesso de seu curta-metragem *Rey Muerto* (1995), Martel começou o procedimento que daria forma ao seu primeiro longa-metragem: anotações de diálogos, conversas e situações. O hábito que tinha desde os dez anos de idade tornou-se uma prática que se transformaria no roteiro de *O Pântano*(2001). Um filme que se concentra na proximidade da instituição familiar para refletir sua própria história. Martel estabelece um espaço social para atuar que é, no caso deste filme, a família, e no microcosmo deste universo de relações nos impregna de emoções e sensações através de um registro autobiográfico:

---

<sup>85</sup>BENJAMIN, Walter, 1984, p. 59.

O que sinto de *O Pântano*, e é algo que me dá uma certa vergonha, é que pertence ao gênero ‘grito desesperado’ e neste sentido creio que é terapêutica. Creio também que aparece aí uma certa coisa reflexiva a cerca da vida. Sinto que tenho que encontrar uma saída de ação porque eu mesma me sinto em um pântano, digamos. Não sinto que estou falando dos outros, não me sinto nem um pouco fora de tudo que se vê no filme [...] As vezes temos que atirar pratos, dar uma portada e *O Pântano* está neste registro. Porque a outra saída é se atirar pela janela e isto, como saída, já me parece menos saudável.<sup>86</sup>

O grito desesperado de Martel encontra ecos nas afirmações de Michel Renov (2005) sobre a autobiografia em filme e vídeo. Um espaço de luta e resistência, “um instrumento para a associação do testemunho público”<sup>87</sup>. É através da imagem posta em cena, com suas qualidades e idéias que surge então “o espaço legítimo para a produção daquele excesso que questiona a coerência e o poder de uma historiografia exclusiva.”<sup>88</sup> Martel reivindica através de suas imagens justamente a narração de sua experiência. Expõe um discurso que instaura uma forma de expressar o que viu e o que sentiu. Surge, então, a idéia de uma construção narrativa articulada como diria Walter Benjamin como um processo de cura: “não seriam todas as doenças curáveis se apenas se deixassem flutuar para bem longe – até a foz – na correnteza da narração.”<sup>89</sup>

O pântano de Martel é Salta, sua experiência infantil e adolescente renasce e é revigorada a cada novo encontro, como a *madelaine* de Proust é o agente acionador de uma vivência que quer compartilhar com o espectador. Seu trabalho autoral está sedimentado nas suas vivências, sejam elas da infância ou adolescência, seja da condição de mulher, de um meio rural e católico. E, certamente, todas as experiências que estas condições lhe fizeram conhecer e sentir ao longo de sua trajetória. Agustina Rabaini, na revista de cinema do INCAA, recorda o que Martel dizia aos periódicos na época do lançamento do filme na Argentina “Se vê se uma película é autêntica quando alguém tem uma ferida para curar”.<sup>90</sup> E as feridas de Martel estão expostas em cada fotograma de *O Pântano* (2001). Feridas que são tanto filosóficas, quanto físicas. A narrativa não

<sup>86</sup>Entrevista de Lucrecia Martel à Fernando Martín Pena, Paula Félix-Didier e Ezequiel Luka apud Fernando Martín Pena (Org), 2003, p. 123-124.

<sup>87</sup>Michel Renov apud Maria Dora Mourão e Amir Labaki, 2005, p. 243.

<sup>88</sup>Doris Sommer apud Maria Dora Mourão e Amir Labaki, 2005, p. 243.

<sup>89</sup>BENJAMIN, Walter, 2000, p. 269.

<sup>90</sup>RABAINI, Agustina, 2000, p. 72.

nos impõe uma verdade, uma posição correta, pois estas derivariam para um olhar limitador da existência humana que é acima de tudo potência encarcerada em noções construídas pela sociedade e pela cultura. Ao contrário, o que Martel nos dá é uma experiência estética baseada na reflexão da moral e da ética institucionalizadas, estimulando o pensamento através da vivência das situações do corpo como a única possibilidade de dar conta de uma narrativa contemporânea e dos fragmentos que nos compõe.

A família de *O Pântano* acusa também a falência da história como um processo linear e construtivo. Sua narrativa de imagens são acúmulos de acontecimentos, são instantes, pois só neles pode-se aproximar de alguma verdade. Assim também, a banda sonora é acúmulo, ruídos, sussurros, barulhos que quando não estão no recorte do enquadramento da câmera criam uma dimensão amplificada do aparato que nos instiga, como num filme de suspense, a permanecer atento aos nossos outros sentidos. A imagem é superfície onde depositamos e investigamos nossas próprias contradições, é a chave de abertura que nos requisita o trabalho perceptivo e o som tem o vigor de poder modificar o olhar inicial.

Em 1997, Martel dirige-se para Salta para iniciar a escolha do elenco, imaginando que a partir desta seleção poderia suscitar a curiosidade de produtores. Conforme a autora afirmou na entrevista da publicação *Gerações 90*, este movimento seria também uma ferramenta fundamental para que pudesse se aproximar das pessoas e começar a ter intimidade para dirigir um elenco com segurança. Espalhou pela cidade inúmeros anúncios para o teste que seria feito num sítio próximo a sua casa em Salta. No cartaz estava impresso a amplitude etária “Dos seis aos oitenta anos”. Segundo a diretora, foram 2.400 entrevistas, das quais 1.600 ela própria participou gravando em vídeo as conversas e algumas situações. A seleção do elenco, mais do que uma tarefa prática foi também uma pesquisa de campo fundamental para conhecer tipos, falas, situações, experiências de vida. O período de testes foi fundamental, segundo a cineasta, como método de trabalho, não porque tenha modificado o roteiro a partir das entrevistas, mas porque foi uma experiência muito intensa e que a ajudou a perder o pudor com as pessoas. No final de 1997, Martel retornou à Buenos Aires, a estratégia de ir a Salta e movimentar a cidade com o teste não resultou em nenhum aporte de

recursos. De encontros, conversas e reuniões que não se transformavam em dinheiro, até o gasto exorbitante de quase quatro mil dólares em cópias para possíveis investidores e parceiros o projeto, encontrou todas as dificuldades que se põe no caminho de qualquer iniciante. De volta a capital, Martel começa a trabalhar na televisão a convite da produtora Lita Stantic, e foi por insistência desta que enviou o roteiro de *O Pântano* (2001) para o *Sundance/NHK Screenplay Award* (1999)<sup>91</sup>. O roteiro foi então premiado e os caminhos da produção tornaram-se mais efetivos.

Acalentado por mais de quatro anos, divididos entre: a elaboração do roteiro, a seleção do elenco e a procura de patrocínio, o projeto finalmente é realizado com o apoio da produtora executiva Lita Stantic e de Quatro Cabezas. Depois da preparação do elenco, em Buenos Aires, o filme foi rodado em Salta durante 42 dias em fevereiro de 2000.

Ao chegar ao público o filme fascinou os jurados, a crítica de inúmeras revistas e periódicos e arrebatou o Urso de Ouro no 51º Festival de Berlim, em 2001. Depois de 13 anos de ausência da cinematografia Argentina no festival, Martel reconquista o espaço nacional, corre o mundo com *O Pântano* e participa dos mais importantes festivais: Nova Iorque, Toronto, Toulouse e Havana e garante o reconhecimento nacional e internacional por grande parte da crítica.

### **Os sinais do acontecimento: o relato**

Elaborado a partir de anotações, o roteiro circunscreve o universo das relações de duas famílias do interior da Argentina e toda a sorte de acontecimentos, assuntos e situações que as rodeiam.

A construção de um filme para mim não é mais do que uma superposição, todo o tempo, de camadas. E eu vou tomando os fragmentos, mas é como uma superposição de camadas, camadas, camadas. O que agora está aqui passa para o primeiro plano e o que está aqui, vai para o último plano. E assim a única coisa

---

<sup>91</sup>*Sundance/NHK Screenplay Award* é um concurso para o desenvolvimento de roteiros que premia autores das mais diversas nacionalidades. É uma janela de entrada para a apresentação de trabalhos e agregação de parcerias, bem como um selo de qualidade para possíveis investidores. O roteiro de *Central do Brasil*, de Walter Salles, foi eleito em 1996 e em 2004, *Casa de Areia*, de Andrucha Waddington também foi escolhido.

que acontece na passagem do tempo é que os elementos vão passando de planos. Para frente e para trás, nada mais do que isso.<sup>92</sup>

A narrativa de *O Pântano* é composta através de pequenos episódios da vida das primas Mecha (Mercedes Morán) e Tali (Graciela Borges), e de suas relações sociais e afetivas. Enquanto Mecha vive um casamento falido, Tali se adapta a vida, que mesmo estando aquém de suas expectativas, tanto matrimoniais quanto financeiras, ela vai levando no limite. Mecha tem quatro filhos – José, Verônica, Momi e Joaquim – e é casada com Gregório, que encarna um homem internamente derrotado. Tali, também tem quatro filhos - Augustina, Mariana, Martín e Luciano – e é casada com Rafael, que, diferentemente de Gregório, é um homem trabalhador e preocupado com a família. Há, ainda, Mercedes, antiga companheira de escola de Mecha e Tali que vive com José, filho de Mecha. E, um grupo indígena com traços mestiços é a massa de trabalho e diversão.

Estes personagens, Martel faz cruzar o tempo todo evidenciando as relações que se dão na família, nas amizades e nas relações de trabalho. Os conflitos vêm do cotidiano e a cineasta provoca o espectador para uma aproximação incômoda, pois não se situa no terreno cômodo de uma narrativa contínua, mas nas interrupções e intervalos.

Os temas das conversas e as ações dão conta das mínimas necessidades cotidianas como: concertar as luzes, comprar o material escolar, vender a produção. E este dia-a-dia é cruzado por questões mais existenciais como a educação dos filhos e as escolhas afetivas. Os adolescentes, com seus corpos em ebulição, secretam desejos, amores e afetos que estão expostos nos corpos deitados nas camas, no uso compartilhado dos banheiros e nos olhares dos meninos e meninas que observam mutuamente os corpos uns dos outros.

As crianças, como não poderiam deixar de ser, brincam quase todo o tempo: banhos de piscina, caçadas, corridas, e jogos infantis estão sempre de alguma maneira apresentando um estado de energia constante. Bexigas jogadas contra as meninas na rua encontram nestas os gritos histéricos de um corpo que clama por prazer. Há neles a potência, o desejo em pulsão, que se traduz numa sorte de ferimentos – o olho perfurado de Joaquim, a perna cortada de Luciano, o

---

<sup>92</sup>Entrevista realizada por Andréa Pinto em Buenos Aires em 11 de setembro de 2006 com a cineasta Lucrecia Martel, anexo I.

rosto machucado de José – que materializam uma vida latente de acontecimentos e acidentes do acaso.

Já aos adultos está reservado, com poucas interrupções, um espaço e um tempo mais melancólico que se traduz em cenas que aglutinam um enorme número de lembranças e expectativas frustradas como: os corpos alcoolizados tombando sobre os objetos, o olhar de Gregório sobre as manchas da mão que marcam a passagem inexorável do tempo, o olhar silencioso e observador de Mercedes para José que evidencia a distinção etária e toda a sorte de dificuldades desta existência compartilhada. Os adultos conduzem seus corpos com lentidão, arrastando-se diante da vida e das tarefas. Mecha resume, em uma fala, a decadência e a desilusão dos sonhos da adolescente que um dia teve o futuro a sua frente: “Que porcaria me resultaste, Gregório!”.

Logo na seqüência inicial do filme Mecha cai sobre um punhado de cacos de vidro. Mas não há surpresa, não há escândalo e o grupo de adultos que bebe continua entorpecido e estático na beira da piscina. A reação é a imobilidade. Tudo pode esperar, não há emergência de nada. Estes corpos não crêem nem na morte, porque de certa forma eles já a contém. Não há mais nada a fazer, grita a alegoria/teatralidade de Martel.

Numa sobreposição de camadas a fala de um personagem pode tornar-se ação de outro, ou, simplesmente, uma imagem. Martel constrói um labirinto de situações para dar conta do que não está explícito, da infinidade de coisas que não são visíveis nem enunciadas pela linguagem verbal nas relações humanas. A família, essa instituição social, intensifica as questões do desejo, moral e ética, pois ali todas as relações individuais são exacerbadas.

As crianças misturam-se ao espaço em intenso movimento: correm, gritam, fazem algazarra e contrapõem-se a imobilidade adulta. Se a marca física daqueles é o alcoolismo, as marcas infantis são os cortes e cicatrizes, afinal, não passamos impunes pelas experiências. As crianças inauguram um outro recorte de tempo, afeto e corpo. São energia e potência, ingenuidade e crueldade. Os momentos em que intervêm nas cenas transformam-se em explosões de barulho potencializadas quase ao extremo pela construção sonora do filme. A única criança que destoa deste grupo é Luciano, filho de Tali. Ele tem uma presença contida, construída nos largos gestos do olhar que percorre os espaços e as

situações com curiosidade, na lentidão do andar e na maneira calma de perguntar e conversar.

“... é a partir da técnica do relato que a estética implícita da obra cinematográfica pode se revelar. O filme sempre se apresenta como uma sucessão de fragmentos de realidade na imagem, num plano retangular de proporções dadas, a ordem e a duração de visão determinando o “sentido”... colocação no tempo de fragmentos de realidade. O estilo torna-se a dinâmica interna do relato é um ouço como a energia à matéria ou, se quisermos, como a física específica da obra. É ele quem dispõe uma realidade retalhada sobre o espectro estético do relato...”<sup>93</sup>

Impresso na imagem de Luciano surge um ritmo diferenciado, pois ele não está nos registros dos outros meninos, ele não pega em armas, não compartilha o “espaço masculino”, socialmente construído por excelência, de virilidade e força. Quando Luciano vai ao pântano e vê a vaca atolada, e já morta, depois da intensa luta, ao contrário dos outros meninos que empunham as espingardas ou de Momi que olha amedrontada, é o único que se aproxima do animal morto com certo afeto, se interpondo na pontaria de Joaquim. Segundos depois ouvimos um tiro, o suspense cria o efeito dramático da morte. Morte esta que o ronda em vários outros momentos: é ele quem leva tiros de brinquedo das irmãs e também quem brinca de interromper a respiração num teste infantil de poder. E nestas sutis brincadeiras macabras há como uma indicação da tragédia final que constrói um modo de pensar e olhar para o mundo:

“...o que ocorreu com Luciano, **o personagem desta criança, é que para mim, de todos os personagens ele é que teria o futuro mais promissor, porque ele era a criança menor que teria mais capacidade de transformação.** E então, me parece, que eu só prestava atenção nele deste lugar, alguém que é pura potência. E talvez seja por isso que a câmera nele se detenha mais, e ele sempre aparece em torno da morte... Porque para mim **esta é a forma que se constroem os relatos rurais sobre a morte de alguém.** No interior, quando alguém morre e se vai contar esta morte, como minha mãe, por exemplo, se conta que desde a infância havia sinais disto, isso se ouve. Ora, todos vamos morrer, mas é como se fizessem uma construção muito forçada num ponto, e isso me encanta. Em *La Ciénaga* é no pátio da casa da família que mais se preocupa com os filhos, justamente aí é que se produz a morte. **É a desgraça da vida, que não podemos ter controle sobre tudo.**”<sup>94</sup>

<sup>93</sup>BAZIN, André, 1991, p. 247.

<sup>94</sup>Entrevista realizada por Andréa Pinto em Buenos Aires em 11 de setembro de 2006 com a cineasta Lucrecia Martel, anexo I.

O relato popular que vai produzindo narrativas para buscar uma explicação plausível para os acontecimentos históricos e cotidianos, encontra na criança seu personagem símbolo. Luciano é a imagem da criança promissora, herdeiro de projetos políticos e o fio da história da biologia que determina a cada geração uma melhor adaptação ao meio, é a aposta no progresso de uma sociedade. E é aí que Martel instaura a falência como uma posição política, toda a possibilidade de transformação tem em si contida o colapso. Não há um determinismo histórico, o que há é o acidente, o acaso da existência. O progresso não é causal, mas determinado por inúmeros fatores alheios às escolhas voluntárias. Com a morte de Luciano, Martel instaura a abertura da narrativa longe de qualquer racionalidade.

Da sua origem rural, no norte da Argentina, Martel afirma trazer a construção de uma narrativa cinematográfica que está profundamente imbricada na forma de falar do interior, na forma de organizar as frases e de contar histórias. Um modo de filmar que utiliza a riqueza da oralidade e dos contos ouvidos na hora da *siesta*, um espaço de tempo no qual o movimento das cidades cessa e o recolhimento é a ordem. Martel defende que a estrutura narrativa de *La Ciénaga* tem o alicerce na estrutura da oralidade que tantas vezes já vimos exercitadas na literatura:

O total da película se parece muito com a forma que minha mãe tem de contar as coisas, contar como se estivesse anunciando algo que vai acontecer. Por exemplo, a morte deste menino em *O Pântano*, é algo que está ali, presente todo o tempo na película. E é esta forma de contar que me refiro a maneira narrativa que minha mãe tem de contar as histórias. É uma coisa que acontece muito no interior, você vai contar a história de um menino que cai de uma escada e para isso vai contar toda uma série de situações que não tem muito a ver, mas **são estas histórias periféricas que vão construindo os sinais de que alguma coisa vai passar com esta criança**. É como se a narrativa fosse fazendo rodeios...

Como numa conversa em que os pensamentos se deslocam no tempo e no espaço, as palavras contam histórias entre o presente e o passado, e, o interlocutor, está além da figura que se apresenta. A forma de diálogo contém também os diálogos internos, subjetivos, que estabelecemos com nossas memórias, com nosso passado. Martel invoca esta oralidade e nos faz experimentar essa estrutura na forma fílmica.

O que tem de interessante na estrutura do oral é que é muito moderna e também não tem classe social, nem depende da educação. Porque isto é uma coisa que me angustia muito, que as estruturas da narração estão nas mãos do poder, no poder da educação, no poder das classes sociais... **ao contrário, as vezes naqueles setores mais empobrecidos, que tiveram menos acesso a educação tem uma riqueza de estruturas narrativas tremendas.** E nesse mundo das estruturas rurais em que a pessoa que fala, quando fala se desintegra. E digamos não existe uma idéia clara de presente, passado e futuro quando alguém fala. E quando alguém fala, fala com muitos interlocutores que talvez possam nem estar presentes.

Assim, inúmeras vezes percebemos que o que é referido num momento, em outro aparece como imagem, ou vice-versa. A narrativa, ao contrário de encerrar os episódios, deixa-os soltos, interrompidos, sugeridos, assim como uma conversa aonde os temas vem e vão, sem ordem, sem um fim definido. O discurso aberto foge da armadilha de uma estrutura previsível e nunca sabemos se o que foi mencionado vai se religar a alguma imagem ou terá um desenvolvimento verbal. Mas é importante ressaltar que esta dinâmica não se torna um molde fixo, mas busca a todo o instante uma expressividade diferenciada, tanto quanto a infinidade de discursos individuais que podemos presenciar.

Martel resgata a oralidade como ferramenta de convivência e de transposição de experiência, afirmação de traços lingüísticos característicos, e mesmo como agente de uma vivência do interior, onde se multiplicam causos, histórias, anedotas e relatos. O ir e vir dos diálogos e situações interrompidas, os acontecimentos que se sucedem sem uma linha causal progressiva é justamente onde a cineasta alicerça a estrutura de oralidade no filme.

**A estrutura do oral não tem uma entidade de espaço nem de tempo, como se a pessoa se desintegrasse, não existe nem passado, nem presente, nem futuro, e isso me parece muito interessante, que são os artifícios da linguagem, é linguagem falada, não linguagem escrita, é outra coisa, cheia de elipses, cheia de associações livres.** E também falar de um lugar que já não é um, mas um lugar que este um quer ser. Então nestas construções, nestas estruturas de oralidade a cronologia, a identidade do espaço, a identidade da pessoa se desvanece. E a pessoa começa a ser outra coisa, de uma natureza muito mais complexa... E isto como situação me parece muito interessante, e passa todos os dias, e passa com todas as pessoas, não é um privilégio do artista dominado, passa o tempo todo, para mim este é um lugar muito interessante, porque é um lugar onde a cultura se quebra, se quebra o sentido, se quebra a essência”.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup>Entrevista realizada por Andréa Pinto em Buenos Aires em 11 de setembro de 2006 com a cineasta Lucrecia Martel, anexo I.

Resultado de um intenso trabalho físico, filosófico e artístico, o primeiro longa-metragem de Martel é construído conscientemente em cada enquadramento, em cada conversação, em cada interpretação dos atores, em cada intervalo da montagem. Contraindo-se a uma narrativa clássica, onde a história se estabelece com uma seqüência de ações que vão delineando causas e conseqüências, onde o dispositivo condensa a informação privilegiada, Martel se apóia na construção de situações interrompidas, ações que se dão sem uma ordem clara de temporalidade e onde o plano da câmera procura sempre um ângulo diverso, uma busca que nos faz olhar para além da situação apresentada. E a ação em si não passa de uma teatralidade que nos mostrar o que está ao redor dela, o que está nas bordas. A câmera de Martel capta as intenções e com este procedimento, o filme ao invés de acompanhar uma fala, uma ação, nos apresenta o que está nas fissuras destas ações e destes diálogos. É como se nos metêssemos a observar com um microscópio os gestos secretos e os olhares disfarçados. Em *O Pântano*, vivemos o “não expresso” através de uma expressividade potencializada pela colocação da câmera e pela atuação dos atores. É através da estrutura do relato oral que sua estética re-posiciona nossa subjetividade. Há lacunas, intervalos, tempo e espaço dilatados que provocam a imersão ativa do espectador e firma um estilo:

O filme sempre se apresenta como uma sucessão de fragmentos de realidade na imagem, num plano retangular de proporções dadas, a ordem e a duração de visão determinando o “sentido”... colocação no tempo de fragmentos de realidade. **O estilo torna-se a dinâmica interna do relato é um ouço como a energia à matéria ou, se quisermos, como a física específica da obra.** É ele quem dispõe uma realidade retalhada sobre o espectro estético do relato...”<sup>96</sup>

É a própria estrutura do relato que funda uma dimensão entre o visível e o invisível que ela quer nos fazer experimentar. A estrutura do filme está alicerçada em camadas de imagens e de situações que se apresentam como um diálogo que se estira nos assuntos cotidianos, nos silêncios individuais capturados nos olhares e não diz diretamente do que está a falar. Na completude de todo o filme percebemos que a escrita de Martel é uma forma de expressão que traz uma sensibilidade estilística onde está contido o caráter contemporâneo, fragmentado por essência, sobreposição de matérias, memórias e intenções, e que, como no ato da fala, desencadeia uma enorme possibilidade de interpretações. Uma

---

<sup>96</sup>BAZIN, André, 1991, p. 247.

provocação e um desafio para o olhar do crítico que precisa executar a tarefa que o filósofo Walter Benjamin chama de primordial para qualquer ensaio, isto é, debruçar-se com intensidade sobre cada imagem e cada enquadramento, pois: “O conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material”<sup>97</sup> sem que isso signifique para a tarefa de crítico a redução ou o aprisionamento de qualquer noção e conceito pré-estabelecido, mas, pelo contrário, que ali, em cada espaço ou fragmento que toma a cena, sejamos capazes de elaborar pensamentos e reflexões. O cinema como um espaço que arranca o corpo da linguagem e dá a ele a possibilidade de viver um estado perceptivo que evoca sensações de angústia, tristeza, alegria e melancolia, que se vincula diretamente a uma política, e, portanto a uma estética. Um pensamento que encontra suas semelhanças com a descrição de Serge Daney sobre os filmes dos Straub:

“Junção impossível entre o percebido e o sabido, o conteúdo de uma percepção e a percepção de um saber [...] neste sentido, a política (e a moral) dos Straub é uma política (e uma moral) da percepção.”<sup>98</sup>

Filmar este vazio, este silêncio, esta contradição que muitas vezes representa o discurso elaborado da linguagem e a *performance* do corpo, é o que o cinema de Martel presentifica. A câmera é introduzida dentro da família como mais um integrante que observa silenciosamente as inter-relações que surgem, que são sugeridas, ameaçadas e enunciadas física ou verbalmente. Um espaço bastante conhecido de quem passou a adolescência filmando a família...

Assim, abrir as situações e dilatar o espaço e o tempo dos acontecimentos contempla um entendimento filosófico. Pois, jamais daremos conta de explicar a existência e os caminhos do desejo e das relações. É a sociedade que se investe da responsabilidade de modular, organizar e disciplinar nossos atos e impulsos. A tarefa que Martel se impõe é lançar um olhar atento para compartilhar com o espectador justamente as regras sociais impostas pelas tradições culturais.

*O Pântano* recusa o lugar confortável de certezas dadas e permite a aproximação das idiossincrasias, dos temores contemporâneos, através de ato perceptivo e afetivo do corpo que entra em contato com a obra. Como diz Deleuze

<sup>97</sup>BENJAMIN, Walter, 1984, p. 51.

<sup>98</sup>DANEY, Serge, 2004, p. 62.

em Percepto, Afecto e Conceito (1992): “O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos.”<sup>99</sup> Ato de arquivamento que se constitui na obra e no desafio do artista:

O artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho... para isso, é preciso por vezes muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas.<sup>100</sup>

A busca de Martel é nos afetar, para isso lança mão de uma infinidade de ferramentas técnicas: a descontinuidade dos planos, a montagem em intervalos que suspende o acontecimento, os enquadramentos que não obedecem a uma ordem geométrica harmoniosa do espaço, as cicatrizes expostas das crianças, os corpos alcoolizados, os olhares interrompidos. Sempre um recorte de cena, corpo ou situação, uma incompletude, esta, parte de uma reflexão filosófica da incompletude humana, onde as normas só fazer escamotear e esconder os vazios e o nada, para que não sejamos pegos no desespero da dúvida da existência. Martel propõe abrir fendas na ideologia organizada de um projeto de mundo que construiu uma organização social, política e religiosa para submeter o corpo e a alma desejanste. Submeter os afetos e as sensações segundo normas morais e éticas que estão fora e além do corpo. O que o filme evidencia é uma política que se funda na potência do invisível, do “incomunicável”, e isso se dá no vazio, na interrupção, no espaço aberto que não fecha um único significado, mas, pelo contrário, amplia as respostas, e amplifica as contradições do projeto social que quer encerrar pontos de vista. Aquilo que grita em *O Pântano* é a impossibilidade de encerrar sentidos. E o corpo é um espaço complexo de desejo que desobedece às tradições, suspeita das formas, pelo simples fato de ser convocado a reagir. “O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro.”<sup>101</sup> O cinema de Lucrecia Martel nos deposita diante do corpo que age, por desejo, raiva, dor, desânimo e convida o

<sup>99</sup>DELEUZE, Gilles, 1992, p. 213.

<sup>100</sup>Idem. p. 214.

<sup>101</sup>Idem. p. 217.

nosso próprio corpo à uma reação, nos fazendo então participe de seu processo e de suas interrogações.

Para “deixar em pé” sua obra, Martel reconhece no dispositivo uma câmera monstro, uma ferramenta que atua para amplificar os sentidos. A câmera como um instrumento que ela insere para engrandecer o gesto miúdo e a ação que poderia passar despercebida se não fosse exatamente ali, direcionada para este quadro, que estivesse a câmera. E é esta câmera personagem que constrói uma forma de filmar a proximidade.

“Uma coisa que eu somente presto atenção quando filmo é que para mim a câmera nunca é nada, ela é sempre um personagem. Por isso nunca posso usar travelling ou uma grua... pelo menos até agora, no futuro não sei... Sempre é uma câmera na mão ou uma câmera fixa por que para mim é uma posição muito humana. Muito humana, e também muito comprometida afetivamente com os personagens. É como as crianças que tem estas curiosidades e que se acercam de todas as coisas. Mesmo que tenham coisas que lhes fazem sofrer ou que lhes dêem alegria, as crianças estão sempre numa posição de extrema curiosidade. Mais curiosos que sentimentais. Sinto que esta é a posição da câmera.”<sup>102</sup>

Assim, a câmera dos filmes de Martel não são instrumentos de observação passiva e espontânea como alguns críticos quiseram propor, mas, pelo contrário, esta câmera é uma extensão da observação voluntária, escolhida, definida. Não está ali por acaso, mas para conduzir o olhar do espectador, para criar justamente uma aproximação com as coisas, as ações que não estão no discurso da fala, mas se apresentam nas posturas dos corpos. Como diz Ismail Xavier “o que é a filmagem senão a organização do “acontecimento” para um ângulo de observação?”<sup>103</sup> A câmera é colocada onde pode interromper a organização suave e distraída, uma posição que cria, todo o tempo uma tensão no olhar. Martel não nos quer ausentes e para isso provoca nossa percepção, seja física ou filosoficamente. Sua capacidade artística é nos colocar diante de um ponto de observação para articularmos novas posições e experiências. Como nas figuras estilísticas dos filmes de família, apontadas por Roger Odin, as ações se desenvolvem sem início ou final. Martel não pensa em nos contar uma história linear, mesmo que esta seja a trajetória física de qualquer filme que comece e termine. O que se propõe como criadora é fazer o espectador imergir nos

<sup>102</sup>Entrevista realizada por Andréa Pinto em Buenos Aires em 11 de setembro de 2006 com a cineasta Lucrecia Martel, anexo I.

<sup>103</sup>XAVIER, Ismail, 2003, p. 51.

sentimentos que brotam quando somos colocados frente ao silêncio, frente ao vazio e aos sentidos múltiplos que nascem de qualquer relação humana. Na narrativa não temos uma linha fixa de causa e conseqüência, o que temos são possibilidades interpretativas e sensitivas das relações. Esse é o universo não visível, e ainda assim existente no visível, ao qual somos submetidos. Mesmo aquilo que não é dito, está de alguma maneira expressa, e a aproximação com este não dito, está sintetizado na forma de seus filmes. A imagem cinematográfica, onde um personagem materializa a ambigüidade das relações humanas, desloca o discurso moral, ético e religioso, fazendo do filme uma possibilidade filosófica de investigar a ação do corpo.

### **O corpo como geografia da experiência**

As contradições físicas e sociais, a sociedade repartida e hierarquizada em classes sociais, em gêneros, em etnias, estão expostas em *O Pântano*, mas a obra vai muito mais além de um retrato sociológico. Martel usa sua memória, seu habitat, para imprimir na sua obra uma temporalidade que redimensiona os papéis e personagens, expõe sua autobiografia, coloca a família como núcleo de tensão e pensamento e usa o corpo como instrumento fundamental do seu cinema, imbricando o dispositivo cinematográfico para nos fazer experimentar um estado diferenciado, onde se cruzam identidades e desejos.

Uma política radical quando pensamos na crise Argentina, na falência da palavra, no fim das grandes utopias. Martel expressa o esgotamento de um modelo de Estado e das instituições. E observa seus habitantes com marcas superficiais de feridas nos rostos, que serão também, em um tempo qualquer, marcas existenciais como já é o alcoolismo da mãe. A transformação é dilacerada pela desilusão, por vezes com graça e por vezes com melancolia.

No seu filme, está impresso o silêncio discursivo que tomou conta daqueles que voltaram das trincheiras, qualquer trincheira, como diria Walter Benjamin. O único lugar político que sobrou e a única instância aceitável de fundar-se como pessoa é o corpo. Corpo que é espaço físico e cultural, que aglutina e transmite, percebe e dissimula, num conjunto que forma sentidos conexos e díspares. Parece então que a idéia dos seus filmes é voltar a esta

geografia: o corpo. Uma investigação que vai ao encontro a uma inscrição do corpo no espaço fílmico como revelação e ocultamento. Em cada personagem estão inscritos seus modelos e suas rupturas. Em cada imagem está o gesto corporal impresso pela câmera subjetiva de Martel “...a personagem fica reduzida a suas próprias atitudes corporais, e o que deve sair disso é o gestus, isto é um espetáculo, uma teatralização ou dramatização que vale para toda a intriga.”<sup>104</sup> O gestus ao qual Deleuze se refere é o fundado por Brecht “o desenvolvimento das atitudes nelas próprias e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos.”<sup>105</sup>

Ao nos apresentar de forma sutil o desejo dos irmãos José e Vero, e de Momi e Isabel, em *O Pântano*, o filme questiona noções morais que submetem o corpo a uma ordem imposta pela sociedade e pela cultura. Há então aí, uma energia política do cinema de Martel, não temática, não panfletária, mas intimamente ligada a uma noção de existência que confronta nossas escolhas e nossas crenças alicerçadas ou justificadas pela imposição de uma cultura. Na cena em que Momi, filha de Mecha, está deitada com Isabel, a criada, ouvimos sua voz sussurar: “obrigado por me dar Isabel”, a fala que agradece a possibilidade de uma outra existência, um outro espaço possível de convivência afeto. Não mais o destino da avó e da mãe, dois personagens que, frustrados afetivamente, que se entregaram à impossibilidade de desfrutar a vida e elegeram a cama e o quarto como trincheira. Corpos que se tornaram estagnação pela ausência de perspectiva, entregues ao curso clínico de uma recuperação, como descreve o cineasta John Casavettes:

Instante de despojamento de si mesmo que excede ao ser e que se manifesta na prostração física. Para se reanimar o corpo deve tocar o grau zero da carne. Na crise e na disfunção, toma consciência de si mesmo. É uma concepção da saúde comparável à de Artaud em *Lê Pese-nerfs* ou em *Position de la char*. Artaud descreve “uma fadiga do começo do mundo”, a perda do seu corpo, mas que diz também: “tenho apenas uma ocupação: refazer-me.”<sup>106</sup>

O cansaço expresso no corpo de Mecha instaura o quarto como o espaço da cura, é na crença da recuperação de todas as frustrações contidas no corpo que ela investe, até mesmo quando solicita a ausência do marido na cama matrimonial.

<sup>104</sup>DELEUZE, Gilles, 2005, p. 231.

<sup>105</sup>DELEUZE, Gilles, 2005, p. 230.

<sup>106</sup>CASAVETTES, John, 1982, p. 90.

A recuperação passa inevitavelmente pelo isolamento do mal que lhe acometeu, no caso, o matrimônio.

Autobiografia primeira, o corpo contém e retém toda a nossa história como acúmulo e existência de todos os tempos, essa é a geografia na qual Martel se detém. E é no espaço de vivência e de experimentação da família que Martel insere o “seu” corpo cinematográfico, nas “cenas” incompletas que passam em cada marco de porta, em cada enquadramento de janelas, em cada fresta. Vivem em *O Pântano* corpos que nos acompanham e nos abandonam, que saem e entram em cena, que são procurados e desprezados pela câmera.

Martel nos traz o corpo como base de verdade possível. Não há discursos ideológicos fora do corpo, **é ele, e só nele** que toda a sociedade respira e acumula suas frustrações e anseios. No seu filme estão os corpos como afirmação de potência, exatamente como os corpos maternais que agitam, até hoje, as bandeiras na Plaza de Mayo, ato político a lembrar e a insistir na memória dos corpos dos desaparecidos. Corpo-arma que se instala e se faz presente para apontar para o passado num duelo contínuo contra o esquecimento.

Em *O Pântano* se impõe uma câmera que acompanha a ação e se torna também ela um membro das famílias, seja quando o dispositivo observa os corpos entediados à beira da piscina, o corpo de Mecha alcoolizado e jogado sobre a cama, as corridas das crianças ou a dança dos jovens. O corpo físico da câmera captura os gestos humanos na procura de algum sentido.

Não é uma filosofia naturalista, não diria isso, mas quando alguém compreende que há uma contradição enorme entre o corpo e tudo que emana do corpo e o mundo do conceito, do não contínuo, do fragmentado, de conter uma precisão de um a um quando não existe nada assim em relação ao corpo. Quando todos os sinais do corpo são contínuos, não se pode medir e mensurar de uma maneira tão precisa, me parece que aí naufraga imediatamente, quando se pensa a partir do corpo, não como a energia do corpo que não me interessa para nada, mas **o corpo como um objeto que destrói muito um monte de categorias de pensamento...**<sup>107</sup>

Os atos familiares filmados com sua câmera da juventude aparecem atualizados aqui sob um pensamento político do corpo, suas possibilidades, limites, teatralidades. São nas diminutas relações que se expõe a ética e a moral

---

<sup>107</sup>Entrevista realizada por Andréa Pinto em Buenos Aires em 11 de setembro de 2006 com a cineasta Lucrecia Martel, anexo I.

que nos conduz e são estas que devemos questionar, é o corpo que contém o espaço para se fundar como ser. E é na forma e no conteúdo da apresentação que a diretora denuncia o vigor do seu olhar e a possibilidade de construir uma estética que propõe um lugar para o corpo e assim para a nossa experiência sensível. Não mais o corpo inteiro, íntegro, completo. Mas a matéria aos pedaços, o corpo bêbado e titubeante que se mistura ao ambiente, este também em relação contínua com a ruína social e histórica que experimentamos. Não uma narrativa absoluta, ordenada, totalizante, mas fragmentos que são pedaços de história e de memória.

A câmera constrói a desordem no olhar domesticado e cria novos caminhos para se contrapor a estética clássica confortável. Um texto, escrito em imagens e sons, onde a verdade do mundo se apresenta para o espectador mergulhar subjetivamente. Nos recortes e movimentos dados pela câmera há sempre a construção de um espaço dilatado. O dispositivo está ali como uma proposta de destituir as fronteiras estabelecidas entre o olhar e a audição. Anne-Marie Duguet afirma que “todo o dispositivo quer provocar um efeito específico. E esse agenciamento de partes de um mecanismo está num sistema gerador que estrutura a experiência sensível do espectador.”<sup>108</sup> Uma dinâmica da técnica, no caso das ferramentas do cinema, que por suas atribuições vão organizar e instigar a percepção através da câmera-personagem e deixar viver cada gesto no corpo. É aí, como visualização da experiência, que a estética da cineasta solicita o sensível para aproximar idéias.

No início do filme, um céu, carregado de nuvens, é potencializado pelo barulho dos trovões que envolvem e embrulham nossa percepção. Nos fotogramas iniciais a atmosfera do filme se anuncia: chuva, umidade, suspense e tédio. Na primeira seqüência, o som e o enquadramento chamam nossa atenção. No quadro, área que recorta o olhar, vemos corpos femininos e masculinos atuando performaticamente em movimentos anti-naturalistas. O grupo, de sete ou oito pessoas, anda arrastando lentamente as cadeiras ao lado da piscina, num ato de imensa teatralidade. Gesto que imprime um tempo lento e uma atmosfera que nos faz, na atitude de espectadores, vivenciarmos, com o nosso próprio corpo, o tédio, a melancolia e o torpor. Vemos corpos recortados nos dorsos, sem rosto, sem

---

<sup>108</sup>DUGUET, Anne-Marie, 2002, p. 21.

figuração individual e sim como massa física. A imagem desta câmera fixa expõe as fissuras do corpo, o ir e vir de uma epiderme que se tornou elástica, ruína absoluta marcada em cada rompimento do tecido. A reflexão sobre a força imagética do corpo encontra em Deleuze uma síntese:

“Dê-me um corpo”: esta é a fórmula da reversão filosófica. O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É ao contrário, aquilo em que mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida...**O corpo nunca está no presente, ele contém o antes e o depois.**<sup>109</sup>

Corpos que são históricos, no sentido de acúmulo de espaços culturais e sociais, encontram nas imagens deste grupo uma temporalidade que se torna expressão de vida e morte, mobilidade e cansaço. Nos detalhes das peles, em primeiríssimos planos, impõe-se um olhar e uma audição surrealista. Depositados à beira da piscina, imobilizados cenicamente, os corpos contêm toda a sua trajetória. O desconforto da imagem que constrói nos empurra para uma nova abordagem sensível. Os corpos estáticos à beira da piscina, são matéria sem movimento, massa. Corpos em exposição patética, em ações e gestos performativos, assumem uma plasticidade e uma intenção que cria com estes corpos figuras como é apontado por Aumont:

...o corpo que se encontrou diante da câmera e que, ao ser filmado, permitiu produzir certas figuras, transpõe uma equação clássica das artes figurativas que seria possível formular da seguinte maneira: modelar é dar forma à cópia do modelo que sua figura é.<sup>110</sup>

Ao construir o espaço da piscina com aqueles corpos estáticos e bêbados, há um trabalho consciente de volume, textura, cores e composição espacial. A organização elaborada pelas mãos da realizadora aproxima a idéia de uma “atividade de “fabricação” da figura... um efeito tão particular do cinema de Bresson, que cria mal-estar em certos espectadores.”<sup>111</sup>. Martel persegue aquilo que Bresson vai determinar como a possibilidade de captura do real, não como uma idéia ingênua deste real como sendo algo absoluto, mas a utilização da

<sup>109</sup>DELEUZE Gilles, 2005, p. 227.

<sup>110</sup>AUMONT, Jaques, 2004, p. 16.

<sup>111</sup>Idem, p. 17.

maquinaria para revelar. “o cinematógrafo, método de descoberta – porque uma mecânica faz o desconhecido surgir.” Os corpos são aqui também objetos como os copos, as garrafas e as cadeiras.

A espontaneidade da atuação do elenco de atores profissionais e não profissionais foi trabalhada numa cama de casal em encontros num hotel em Buenos Aires. E além deste método proporcionar aos membros que formariam as famílias uma maior intimidade nas performances de cada um dos atores, foi também a forma de instaurar um lugar de pensamento. Em todo o filme nos são oferecidas imagens de corpos jogados sobre as camas: filhos, mães, irmãos, primos, dividem o mesmo espaço horizontal e a familiaridade que surge deste ato compartilhado nos ensaios. Mas se classicamente a cama evoca um lugar de sensualidade, aqui pode criar outras idéias como aponta a professora e crítica Ana Amado:

Com a eleição deste eixo horizontal ou inclinado para a postura dos corpos, Martel os circunda fora da condição vertical, dominante e sublime e os referencia em posições sub-humanas, próximo das posições de animalidade. Uma operação similar, em certa medida, às posições corporais de Becket, que questiona os privilégios da verticalidade com personagens sempre sentados ou jogados, expressão direta do cansaço. Com a eleição da perspectiva horizontal inclinada, Martel aposta em uma pedagogia da percepção de um mundo que se derrubou, ou que se explodiu e só se deixa perceber em fragmentos não encadeados. Percepção que situa os corpos e suas posições não como liturgia estética, mas como testemunhos sociais e políticos do presente.<sup>112</sup>

Nas imagens que se oferecem a leitura de Ana Amado, podemos observar que não há uma separação entre o que a autora chama de “liturgia estética” e o testemunho, afinal é deste conteúdo imagético que surgem mesmo as idéias que ela declara como cansaço ou desânimo. Portanto, parece que é, justamente nesta “liturgia” que se dão as idéias das imagens de Martel.

A horizontalidade da cama também afirma um espaço de intimidade e solidariedade, comunhão entre corpos, entre almas, entre projetos e frustrações. É na cama que Mecha recebe Tali, é ali que falam de suas expectativas frustradas e fazem planos para o futuro. A cama é, no cinema de Martel, também um espaço de convivência, de proximidade e desnudamento. Este elemento também será

---

<sup>112</sup>AMADO, Ana, 2006, p. 52.

retomado em *Menina Santa* (2004) para fazer surgir o desejo e o afeto amoroso, seja ele fraterno ou sexual.

Mecha, interpretada por Mercedes Morán, atriz conhecida de inúmeras películas argentinas, passa mais da metade do filme de óculos escuros. O ator profissional, disponível na mídia e no imaginário do espectador se submete aos códigos de Martel que destitui todo o *glamour* da atriz em figurinos empobrecidos, cabelos desgrelhados e a contínuo estado alcoolizado. Uma aposta na potência da interpretação corporal que ao negar o olho de Mercedes Morán para a câmera, constrói um indício mais do que simbólico de um distanciamento e de um enclausuramento impostos pela lente escura. Martel nega a identificação imediata dos olhos da atriz famosa com o olho câmera e conseqüentemente com o espectador. E, ao negar esta troca de olhares, Martel desconstrói o “valor de culto” da atriz para nos oferecer uma figura forte e crivada de intencionalidade.

A lente escura se transforma em máscara, criando uma figura repleta de segredos. Uma máscara estética e social que só retira em dois momentos pontuais do filme. O primeiro acontece quando os filhos e a prima Tali se põem a dançar em seu quarto, numa imagem de extrema poesia. Ali, onde a vida se resumia à estagnação, o espaço se transforma em festa, em alegria que aos poucos contagia José, Vero, Momi, Augustina e até mesmo Tali. Mecha aparece sem os óculos/máscara e diverte-se, ri da vida que se faz presente enquanto a música toca e os corpos bailam para o seu desfrute. O outro momento em que a lente escura deixa o rosto de Mecha é quando ela senta-se ao lado do marido na cama e pede que ele se mude do quarto do casal. A situação já é insuportável e a ausência da máscara se auto-explica, não precisamos ir além.

Graciela Borges interpreta Tali com enorme talento. A atriz, também bastante conhecida de séries e programas de televisão, dá a prima de Mecha uma tensão interpretativa que nos deixa sempre em suspensão. Há prazer ou um intenso automatismo na vida que leva? Tali vive na cidade e mantém com o marido e seus dois filhos uma relação, digamos, “dentro da medida”. Cuidadosa e afetuosa preocupa-se com todos e insistentemente desaprova o casamento de Mecha, mesmo que em algum espaço ela mesma repense sua condição matrimonial. O descontentamento está apontado em vários momentos do filme. São cenas de solidão e introspecção que denunciam seu sentimento de

insatisfação. Numa delas Tali está no escuro, de costas para a câmera, fumando um cigarro, ao virar-se para o marido, a expectativa de vê-la chorando não se concretiza. É a construção de uma interpretação mínima deste ato extremamente íntimo e individual que sugere seu estado. Uma posição que nega o rosto e que ao negá-lo estabelece para o gesto e o corpo toda a potência da solidão. A dificuldade de confrontação com o marido, e, portanto, com os laços já estabelecidos, se dá mais explicitamente quando apesar do desejo da viagem a Bolívia, para a compra do material escolar, Tali, contrariada, justifica para os filhos que a viagem poderia ser mesmo uma má idéia. Mecha não é uma mãe ativa como Tali, mas a mãe entrincheirada que escolhe a cama como único espaço de sobrevivência, enquanto Tali ornamenta com flores e plantas sua trincheira. Cada personagem marca sua existência com cicatrizes exteriores e interiores.

A potência implícita nos gestos que não se concretizam inteiramente é um registro dramático que não sublinha nada e justamente aí, permite toda a sorte de interpretação que deixa para o espectador completar os vazios de intenções e ações. E é em cada seqüência que podemos perceber que “cada fragmento do filme destina-se a tornar-se acontecimento por si mesmo.”<sup>113</sup>

Há também um diálogo de olhares durante todo o filme. Os personagens são cúmplices de segredos, assuntos da família que todos sabem sem falar sobre eles. Assim acontece quando Mecha e Tali estão sentadas na cama conversando sobre Mercedes, antiga amante de Gregório, atual marido de Mecha. Entrecruzam olhares, falam duras palavras sobre as escolhas afetivas de Mercedes: “ela sempre se encantou por vagabundos...” sem imaginar que o atual amante da amiga é José, filho de Mecha. Referem-se a Gregório através de olhares que furtivamente lançam em sua direção, sem incorporá-lo ao diálogo. Em outra cena, são os olhares secretos, dos irmãos Vero e José, que se cruzam, denunciando desejo e cumplicidade. Nada é enunciado em palavras na banda sonora, mas no diálogo do silêncio que surge do que está contido no corpo. Aliás, a maioria destes olhares secretos acontece em momentos em que outros assuntos são mencionados. Assim, fala-se de acontecimentos corriqueiros enquanto a dimensão do visível da conta de um silêncio que diz de outras relações. Com esta construção narrativa, Martel privilegia o não dito. O silêncio, o segredo, o gesto que funda uma outra

---

<sup>113</sup>AUMONT, Jaques, 2004, p. 16.

associação entre palavra e corpo. É isso que acontece, por exemplo, na sorradeira troca de carinhos de Momi em Isabel, numa ação que é construída para a sugestão do que pode estar acontecendo por trás das palavras não enunciadas. Ou na cena do chuveiro quando a aproximação de José em direção à Vero torna implícito um ato de sedução. Vivemos a proximidade erótica dos irmãos através da câmera que se detém e invoca um espaço afetivo que não cria justificativa ou moral, simplesmente é.

A piscina suja, as lâmpadas que acendem e apagam voluntariamente, os cômodos desarrumados imprimem plasticamente o caos, a ruína, um estado de coisas que se acumulam sem solução, assim como o país. A decadência familiar e as relações de classe estão impressas nos fotogramas, não há discurso sobre, mas vivenciamos cada episódio. Vivemos a água imunda da piscina quando Momi se atira, vivemos os corpos suados e sujos jogados sobre as camas que instauram a desordem.

As relações de classe com os empregados nativos estão expressas no tratamento dispensado a criada índia Isabel. Com palavras sempre amargas por parte de Mecha, ela é acusada de roubar toalhas, vestidos, e de total displicência e incompetência. Abordada na festa de carnaval por José, Isabel primeiro tenta se desvencilhar de maneira educada, depois, como o assédio torna-se mais violento, ela empurra-o contra o grupo de rapazes que o acompanha. Forasteiros na folia popular, estes jovens, pertencentes à outra classe social, impõem sua presença através da algazarra e do assédio as meninas índias. Eles são a imagem da dominação do território que se utilizam da força para satisfazer os seus desejos. No meio da festa, a imagem de Isabel com o rosto coberto de farinha branca é uma poesia só. Aquela índia, fantoche, que anda no meio das pessoas, fura o bloqueio de José e expõe a violência da colonização, das diferenças sociais e culturais. Relações que também estão presentes em *Rey Muerto* e *Menina Santa*, onde a classe trabalhadora é sempre personificada nos tipos indígenas e sem voz. Não há frases enunciadas, mas tão somente mímicas que denunciam um lugar de observação e invasão de território.

Numa outra seqüência, a violência social se dá mais sutilmente, mas não menos aviltante, quando Pero, namorado de Isabel, é chamado para entrar numa loja e experimentar uma camisa que Vero e Momi querem dar ao irmão José. O

rapaz despe-se e mostra o corpo saudável. As meninas riem, cochicham, e se deliciam. Há uma posição de superioridade que subjuga o outro, Pero, aos seus desejos. Há o corpo nu disponível aos olhares que se apropria do objeto homem. E nesse sentido há provocação, perversidade e humilhação, tanto para Pero quando para Isabel. São carne exposta no mercado, são criados à disposição em todos os sentidos. Ações que evidenciam o poder de uma classe sobre a outra e que prescindem de qualquer discurso verbal.

Mas, se os criados são desprezados pela maioria dos personagens principais, são eles que ainda são capazes de alguma afetividade. É Isabel, por exemplo, quem suscita algum afeto na menina Momi. É também ela quem se preocupa com a queda de Mecha, com a falta de banho e as roupas de Momi, com a piscina suja, com a necessidade de prover o alimento. E é o casal de índios, Pero e Isabel, que se retira do filme para a possibilidade de uma vida em comum. Martel constrói aí um núcleo de rompimento. Rompimento, ao mesmo tempo, ideológico, ético, moral e físico. Nada disso está no discurso, mas no gesto e no corpo de cada um. Aliás, pouco se ouve suas vozes, a intervenção sonora é restrita a frases curtas, risos e gritos. A encenação destes personagens privilegia o cinema mudo, como na cena em que Isabel e Pero conversam num bar sob o olhar curioso de Momi. Martel faz o cinema mudo potencializar a própria mudez da classe. Nesta cena do encontro do casal de descendência indígena não há enunciado verbal, algo que potencializa a distancia social, de relações que estão longe de serem conhecidas é melhor calar. Ou quando em meio a festa, arma-se a briga entre Pero e José, gritos indecifráveis tomam a cena, não há distinção de palavras. Martel se aproxima de uma pedagogia godardiana que toma o discurso na ausência da voz.

“...Há uma condição *sine qua non* da pedagogia godardiana: nunca pôr em questão, em dúvida, o discurso do outro, qualquer que seja, sem tomá-lo simplesmente de modo literal. Tomá-lo também ao pé da letra. Godard não se vincula a não ser com o que já-há-sido-dito-por-outro, com o que já-há-sido-instituído-como-enunciado...”<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup>DANEY, Serge, 2004, p. 43 e 44.

Martel não aplica diálogos que não possui, não alicerça a linguagem daquilo que não tem intimidade, mas elabora a mímica a partir da percepção mesma dos comportamentos inúmeras vezes presenciados.

A relação paradoxal com o espaço, apontada por Roger Odin como uma das figuras de estilo dos filmes de família aparece em *O Pântano* na organização calculada dos espaços. As locações: um quarto, uma cama, um pântano, nunca nos dão uma dimensão espacial muito clara, nunca uma totalidade. Não há o plano geral que conforta a posição do espectador, dando a ele um mapa de localização, mas ao contrário, entramos e saímos de quartos, passamos por marcos de portas sempre em estado de suspense. E estes cenários recortados pela posição da câmera são redimensionados como objetos da realidade.

Por todo o filme podemos ver a falência social da família através dos objetos. Os colchões dobrados deixam ver as armações de ferro e as cobertas desarrumadas; a piscina suja e as lâmpadas que não acendem fixam na imagem um estado de caos, a perturbação de uma ordem física, emocional e econômica. Um modo de ver e de expressar as angústias de uma sociedade. Em entrevista a Agustina Rabaini, Lucrécia Martel fala da recepção de *O Pântano* nos festivais internacionais:

“Seu filme é premonitório, aí se vê que tudo está por explodir na Argentina, me diziam na França, na Alemanha, e eu contestava sempre que não, que assim estamos faz um tempão, que a sensação da explosão final está instaurada desde a muito, mas muito tempo”... “Para mim La Ciénaga não trata sobre a decadência, o que ocorre é que nossa decadência é tão espantosa que quando alguém filma, aparece fortemente [...] aparece mesmo que se faça um filme de ficção científica.”<sup>115</sup>

Martel dispara então que não é uma metáfora sobre a decadência, mas o ato de olhar para o entorno e deixar aparecer a decadência da sociedade que está presente nas ruínas que se acumulam. E se a percepção da falência econômica e social aparece é porque está lá. , não foi plantado ou inventado. À cineasta, cabe o ato artístico de evidenciar, eleger um olhar que deixe revelar em nós as coisas que já estão bastante explícitas, aguardando somente, isso sim, alguém disposto e disponível a não repetir os velhos padrões de aproximação.

---

<sup>115</sup>Revista Veintitres, 2002, p. 70.

E se hoje temos a percepção de uma decadência é porque este tempo também contém o ontem glorioso. O Hotel de *Menina Santa* só remete ao declínio porque já conteve um passado de glória, e estes tempos e adjetivos estão lá como ruína, como escombros acumulados que contam a história sob a perspectiva de uma aglutinação e não de um progresso que apaga as marcas e memórias do passado.

Para desfamiliarizar o olhar a câmera está sempre colocada numa posição não totalizante, nos deixando sempre com a impressão de um olhar parcial sobre os episódios. O uso do dispositivo através da construção rigorosa dos enquadramentos de Martel deixa as linhas fugirem do centro e os temas escorrem pelas bordas do quadro como nas telas do pintor francês Edgard Degas. Assim, os corpos e espaços recortados denunciam também algo que não é visto imediatamente. Os espaços são construídos, ou melhor, desconstruídos, para a circulação gestual do corpo, também em pedaços, para nos dizer que da vida não sabemos senão um segmento e nunca vemos o todo do universo ou do outro. Estamos sempre imersos em alguma fatia, pedaço de existência. Seu cinema grita: do todo não daremos conta nunca! Um grito que vai filosoficamente contra o projeto racional de entendimento absoluto da história e da sociedade.

O corpo presente da câmera nos impõe uma proximidade absoluta e incômoda. Uma vigilância contínua da vida alheia, que evidencia atos que se expressam no vazio de palavras, como na cena em que Vero observa a prima tirar a roupa do irmão bêbado, ou quando, no banho, sente a aproximação de José. A narrativa de *O Pântano* pressupõe sempre uma sugestão, alguma coisa que nós espectadores não vemos e que Martel não mostra. Não vemos a queda de Mecha, o tiro na vaca, a morte de Luciano. Uma opção consciente que questiona o espaço da visibilidade absoluta do espetáculo.

Diretor de fotografia de *O Pântano*, Hugo Colace, em entrevista à revista ADF, da Associação Argentina de Autores de Fotografia Cinematográfica, explicitou a construção do filme que, segundo seu entendimento, necessitava de uma atmosfera fotográfica muito específica. Era necessário deixar que a imagem contivesse e ampliasse o que estava em cada linha do roteiro de Martel. À imagem era necessário dar uma concretude material ao torpor, ao tédio, a certo abandono, uma tonalidade que deixasse transparecer a umidade, o verão e uma luz natural

que afastasse o artifício da filmagem, libertando assim a câmera para a variedade de posições que poderia adquirir.

**“Me impus como disciplina interna o “não”.** Não a qualquer excesso fotográfico; não a busca da fotogenia ou ao glamour dos atores; não ao rodear-me da paisagem, nem sequer mostrá-la hospitaleira. Com os céus escuros, devia sentir-se o calor, a humildade, o abandono. O filme devia ser rodado em 35mm. Isto contradizia um pouco o **espírito “curtametragista” com o qual desejávamos filmar.** Isto é: equipe reduzida, pouquíssima ou nenhuma estrutura de iluminação, etc...<sup>116</sup>

E no filme é possível perceber o quanto a idéia do não é o ponto de partida de uma estética, negar o que se apresenta, e que tentamos dominar de imediato, significa para o artista uma busca incessante e um esforço contínuo para negar o clichê da imagem e do ponto de vista massificado. É a procura, através da máquina objetiva, de um intervalo onde tenhamos abertura para a surpresa e para o desconhecido. Este é o fundamento do trabalho da direção que encontrou no fotógrafo o parceiro para esta procura. Ao assistirmos o filme percebemos que Hugo Colace fez extraordinariamente o seu trabalho. Não há um enquadramento gratuito, o que foi construído através do roteiro e da direção de Martel é o que desloca nosso olhar a todo instante e permite que possamos mergulhar em cada cena de uma forma desconfortável. Não há clichê. Colace compreendeu a densidade dos diálogos, das posturas e das interpretações, e evitou, como declara, fugir para o caminho da harmonia clássica aprendida na profissão.

“Esta experiência me confirmou algumas suspeitas. Uma delas é que não são todos os filmes que podem ser realizados nestas condições. É necessário ter uma história de adequada e sobretudo um diretor/a disposta a seguir até as últimas conseqüências, comprometendo-se com uma imagem crua e descarnada tanto dos personagens como dos lugares onde estes habitam.”<sup>117</sup>

O filme, trabalhado nos tons acinzentados, do céu carregado de nuvens, e esverdeados da floresta, nos imerge em um espaço primitivo onde a natureza impõe sua força sobre o homem. A chuva aprisiona os personagens dentro da casa, torna lúgrube os ambientes e instaura o tédio. Já o prenúncio do sol leva

<sup>116</sup>Revista ADF, ano 4 n° 8, p. 26.

<sup>117</sup>Idem, p. 27.

todos à rua e ao convívio social. Os planos seqüências nos sufocam em ambientes claustrofóbicos, e mesmo quando estamos diante da natureza, os galhos das árvores e a lama nos interceptam uma contemplação distraída. A ausência da totalidade é sua arma para desconstruir a temporalidade e a espacialidade confortável de um espaço diegético já absorvido pelo espectador nos inúmeros filmes que contem o repertório da decupagem clássica. Os corpos estão fragmentados, as situações não se completam, há sempre uma potência do que pode vir a acontecer, ou não. O ato em si deixa emergir a temporalidade do antes e do depois, a matéria-prima são os pedaços de vida e de situações que vemos espalhadas nos pequenos atos cotidianos, que longe de serem insignificantes, fortalecem a tensão entre o dito e o não dito.

### A sonoridade do mundo

Diferente de *Rey Muerto*, onde o uso da trilha sonora era intenso e convocava instrumentos e composições folclóricas para pontuar a influência indígena, em *O Pântano* são os ruídos das ações e dos diálogos fora de quadro que surgem no primeiro plano. A camada sonora mostra a atmosfera através dos barulhos dos animais, da chuva, dos murmúrios e abrem nosso corpo para um outro campo de percepção que vai além do olhar. Cada cena tem sua própria potência sonora, fruto de um juízo da autora para quem é possível fechar os olhos e não ver, mas é impossível não ouvir. O que Martel quer é que sejamos parte comprometida da experiência fílmica a qual nos submete, olhos, ouvidos, mente e coração atentos.

**“o som para mim toma importância a partir de que é todo o corpo que percebe o som. É a pele, basicamente a pele, porque o som é uma vibração no espaço de um elemento elástico que é o ar... Para mim, a colocação da cena, dos dispositivos de filmagem, a câmera, os microfones, os cabos de som que vão até a câmera é como se fossem umas extensões monstruosas do corpo. Um sistema de percepção que está desmembrado para cercar-se de algo. O que quero dizer é que para mim, então, pensar a partir daí determina um monte de coisas. Com respeito a colocação da cena, com respeito a uma posição ética e moral a respeito do mundo...”<sup>118</sup>**

<sup>118</sup>Entrevista realizada por Andréa Pinto em Buenos Aires em 11 de setembro de 2006 com a cineasta Lucrecia Martel, anexo I.

A partir desta posição, de um corpo que ouve muito mais do que vê, Martel se apropria do espaço sonoro e redimensiona o visível. Ao amplificar a camada sonora, o filme revigora o que está visível e o que não está na cena. Os ruídos invadem a imagem e denunciam a heterogeneidade do espaço cinematográfico ao qual sempre coube o esforço, no cinema narrativo clássico, de agregar de tornar orgânica a expressão. Mary Ann Doane discute a articulação do meio na invenção de uma unidade: “o corpo visual fantasmático que o filme constrói é suplementado por técnicas planejadas para espacializar a voz, localizá-la, dar-lhe profundidade, emprestando assim aos personagens a consistência do real”<sup>119</sup>. Pois o que a colocação da câmera-monstro sonora de Martel evoca é a amplificação deste real, que nos afeta de forma a estarmos sempre sendo requisitados para um diálogo, sussurro, ruído, que sem esta disposição da máquina não teríamos acesso, pois estariam despercebidos no contexto de um cinema clássico que apaga os registros que não estão justificados pela imagem. Então a união deste corpo fantasmático, da tela com o espectador, provoca um estado de vigília, curiosidade e atenção.

É na disposição auditiva, sem freios, involuntária, que somos atingidos em todo o nosso corpo. O barulho dos trovões entra no campo sonoro sem aviso e nos surpreende assim como os ruídos das cadeiras arranhadas nas pedras a beira da piscina. Sem possibilidade de escolhas o mundo se oferece através dos sons que dinamizam nossa relação com o sensível. É no corpo que percebemos o incômodo tilintar estridente e agudo das pedras de gelo no copo. Na montagem vertical de sons que invadem a cena, a poesia se constrói e transforma a aparência da imagem em um denso caminho. Já em *La Niña Santa* Martel brinca com o espaço da voz quase todo o tempo. A voz tem significado, é o lugar do chamado divino suspenso como possibilidade de concretização. Assim, canta-se provocando a intenção de uma voz que se desprende do corpo físico para se juntar à imaterialidade divina, pois é só através da voz que se poderia alcançar este encontro. As meninas dividem segredos em murmúrios, mas são sussurros que ouvimos nitidamente, pois estão colocados no primeiro plano.

---

<sup>119</sup>Mary Ann Doane in Ismail Xavier (Org) 1983, p. 461.

As memórias sonoras são compostas com o espaço visual, em camadas que se sobrepõe uma sobre a outra, uma dentro da outra criando uma polifonia narrativa que dá ao som a possibilidade de cruzamento de intenções, e revelação de contradições. Mary Ann Doane explicita, com o aporte psicanalítico, a importância da voz, portanto do som, na formação da criança, que só num segundo momento terá a sua disposição a imagem.

“...lembranças das primeiras experiências da voz, da satisfação alucinatória então experimentada, circunscrevem o prazer da audição e fundam sua relação com o corpo fantasmático. Não se trata de simplesmente situar as experiências da infância como determinantes únicas dentro de um sistema ligando diretamente causa e efeito, mas de reconhecer que os traços de desejos arcaicos nunca são aniquilados.”<sup>120</sup>

É através do som que se dá a primeira comunicação infantil, é através da idéia da voz que se fundou o alicerce de uma interferência divina. É o som que dá corpo aos relatos populares, aos contos, a troca de experiências. Na festa de carnaval, a índia de rosto coberto de farinha toma o primeiro plano visual enquanto a banda sonora mistura música, letra, gritos. O deslocamento do plano sonoro que emoldura a seqüência da índia é como um murmúrio ancestral submerso no nosso inconsciente, dilatando nossa subjetividade através do espaço e do tempo. Somos atirados numa memória histórica e afetivas que traduz dominação, tribos e rituais.

---

<sup>120</sup>Idem, p. 468.