

Do cenário à cena

Em *Menina Santa* (*La Niña Santa* - 2004), Lucrecia Martel mais uma vez retorna a sua autobiografia. A sua adolescência, como integrante do movimento de Ação Católica da Argentina¹²¹, está aí indicada, bem como as vivências que vão sendo questionadas com a maturidade.

Neste filme há um rigor estilístico muito maior, tecnicamente impecável. Martel evidencia com bastante consciência todas as escolhas que faz. A uniformidade da fotografia, o primor de cada enquadramento, a direção justa de cada atuação, a estrutura dos diálogos, a narrativa aberta, são elementos que compõem o universo estético do filme. A “escrita de imagens” de Martel foge, mais uma vez, dos lugares contemplativos, dos espaços amplos que organizam um olhar de fora da cena, para nos mover junto com os personagens e suas angústias. Assim como em seu primeiro longa-metragem, *O Pântano*, experimentamos subjetivamente cada troca de segredos entre os personagens, sejam estes físicos ou verbais.

Outra vez, o espaço geográfico do filme se situa na região de Salta, mais precisamente no *Hotel Termas de Rosario de la Frontera*¹²², lendário hotel

¹²¹ Diferente do movimento brasileiro, que se construiu com um cunho fortemente social, de apoio aos bolsões de pobreza, o movimento de Ação Católica Argentina se fez bem mais dogmático, utilizando as normas da religião para executar a colonização do território geográfico e espiritual.

¹²² No final do século XIX, a Argentina entra no mercado mundial, promete ser um país rico e inventa para si uma cultura aristocrática. Os filhos de imigrantes abastados, produtores de carne e trigo, completam os estudos na Europa, e estimulam o refinamento na sociedade. A Constituição de 1953 afirma um Estado moderno e laico, separado da Igreja e em 1916, a eleição por voto direto e secreto fortalecia o regime democrático e “colocava o país na vanguarda desse tipo de experiência no mundo”, segundo o historiador Luiz Alberto Romero.

Assim, o início do século XX prometia para o país um lugar de destaque no cenário mundial, entre 1880 e 1913, o capital britânico aumentou quase 20 vezes na Argentina. Os investimentos vindos da Grã-bretanha traziam modernidade para um país que aproximadamente cinquenta anos antes sofria com as guerras e o domínio do território. Às atividades tradicionais – comércio, bancos e empréstimos ao Estado – juntaram-se os empréstimos hipotecários sobre terras, os investimentos em empresas públicas de serviços, como distribuição de água e bondes elétricos, e, acima de tudo, as ferrovias. Estas se mostraram extremamente rentáveis; em condições certamente privilegiadas, as empresas britânicas asseguraram para si lucros garantidos pelo Estado. A sede de desenvolvimento era fato também no Brasil, a expansão das vias férreas estimuladas pela intenção de ocupação e garantia do território encontrou no capital estrangeiro um forte aliado. Em Santa Catarina, em 1906, o governo de Teixeira Soares, entregou ao empresário americano Percival Farquhar a concessão para explorar, entre outras, a ferrovia São Paulo-Rio Grande, e este apoio

construído, em 1880, pelo médico António Palau. “Em pleno 1900 já era conhecida a fama das propriedades curativas das águas termais e o complexo hoteleiro brilhava com visitantes de todo o país e da América do Sul que vinham para cá realizar diversos tratamentos.”¹²³

Além das termas, no Hotel também funcionou o primeiro cassino Latino Americano, monumento de um tempo e de uma sociedade, a locação escolhida por Martel se destituiu do glamour de antigamente e apresenta a ruína social de uma classe e de um modo de vida. Estas informações, indicadas em diálogos mínimos sobre a “diferença” que os personagens percebem no Hotel de hoje, embora não estejam explícitas no filme, são dados de lembrança ou memória contada pelos antepassados ao público argentino.

Entramos neste espaço através de uma câmera que acompanha um grupo de médicos por um longo corredor. O movimento dos hóspedes é recriado num burburinho de vozes de serviçais, crianças, comentários laterais que não vemos na cena e a sonoridade é amplificada pelo eco da estrutura arquitetônica de tetos altos. Este traço da engenharia, anterior aos estuques de gesso e tetos rebaixados, nos remete imediatamente a recordação de antigas construções. Podemos perceber o passado, como se pudéssemos, sim, atravessar o tempo, como se estivéssemos diante de uma ruína que deixa emergir toda a sua história.

As dependências do Hotel são apresentadas de forma descontínua, o que fortalece a sensação de transposição temporal. Por todo o filme, nenhum cenário é dado completamente, são recortes de mansardas, varandas, piscinas, salões, quartos e áreas de serviço. Não há um só plano geral ou fachada que nos permita a contemplação distraída. O Hotel é tão fragmentado quanto a própria narrativa, e surge, vez em quando, numa cena algum espaço que relembra a magnitude que teve em tempos passados, como o pavilhão de banhos e as galerias de vidro com cadeiras voltadas para a paisagem. Ali, onde circulavam personalidades famosas do país, vemos agora personagens de uma classe média, branca, com pouco ou nenhum reconhecimento público de grande alcance, mas o espaço físico do Hotel,

incondicional do Estado garantiu-lhe lucros exorbitantes. Novas estradas, dinheiro novo, novos hábitos, o Hotel Termas tornou-se ponto de encontro de presidentes, artistas¹²² e personalidades da história argentina em busca de convívio, descanso e recuperação nas águas termais do Hotel, tidas como “milagrosas”.

¹²³http://www.welcomeargentina.com/paseos/unhotel_conhistoria2/index.html

que abriga no filme um congresso de medicina, ainda mantém a questão da cura do corpo como outrora e confirma a medicina como reguladora e vigilante do corpo.

Corpo físico, corpo fílmico

Menina Santa centra as ações nas atuações de Helena (Mercedes Morán), da filha Amália (María Alche), do Dr. Jano (Carlos Belloso) e dos co-protagonistas Josefina (Julieta Zylberberg), amiga e confidente de Amália e do irmão de Helena, Freddy (Alejandro Urdapilleta). Nas dependências do hotel, ocorre uma convenção de medicina e a triangulação de desejos nos corpos de Helena, Amália e do Dr. Jano imerge os protagonistas na complexidade das relações, das frustrações e das vontades que lhes cercam. Três mundos que se cruzam na pulsão do desejo, cada um deles com uma proposta específica e nem um pouco fácil de encarar. Acompanhando a narrativa a figura de Josefina desde a primeira cena apresenta a figura de “um pícaro”, como diz Martel no extra do DVD de *Menina Santa*, alguém que denuncia as artimanhas sociais, e as reverte em causa própria, uma figura de quem tudo se pode esperar e nada prever. Amiga e confidente de Amália, Josefina é a figura que não aceita regras, e, sim, as desafia a todo instante, invertendo e desconstruindo a ordem dada. Já Freddy, interpretado por Alejandro Urdapilleta, encarna a fragilidade de um homem que perdeu os sonhos, os filhos, e talvez a própria vida.

Apresentação de uma sociedade dividida, econômica e etnicamente, todos os personagens que vemos no filme são basicamente de uma classe média branca. A empregada índia aparece quase como um espectro nos corredores do Hotel aplicando um produto para matar mosquitos. Entra e sai de cena sem enunciar palavras e a figura criada por seu corpo é de uma “invisibilidade” subalterna, uma presença/ausência que denuncia o estado social onde vive a população indígena na sociedade Argentina. Na cena em que Helena está com o irmão no colo, este lhe pergunta “quem é?” Helena responde “deve ser mais uma índia” fica declarado o excesso de mão de obra indígena abundante no território, que são substituídos em seus afazeres sem grandes explicações, como se fosse uma peça qualquer.

O pequeno grupo de crianças, a maioria também de traços indígenas, brinca e corre livremente pelos corredores, ou observam, embevecidos, a imagem de Helena dançando para o espelho. Crianças que ainda circulam em trajés normais da infância, mas que logo serão substituídos por um avental, um macacão ou qualquer outro uniforme de serviço. A outra personagem com traços indígenas que vemos é uma das colegas de Amália, a quem a professora Inês repreende “não diga bobagens” quando esta lhe diz que se a voz divina aparecer no meio da noite ela pensará que é o demônio.

Diferentemente de *O Pântano* onde a decadência se espalha pelos espaços da casa: nos interruptores estragados, no motor quebrado que não limpa a água suja da piscina, o estado de precariedade do Hotel de *Menina Santa* é anunciado na falta de quartos, na procura de um cardápio que possa ser enfrentado financeiramente e também no status dos hóspedes, personagens sem nenhum reconhecimento público diferente dos antigos clientes. A sociedade decadente também se apresenta na inumerável procura de piolhos nos corpos dos personagens, na descrição da falta de água e da higiene feita na pia da cozinha de uma das colegas de Josefina.

Novamente Martel nos expõe os corpos para apresentar o que eles contêm da sociedade, das normas, ética e moral. É o corpo que contém o fenômeno, é nele que experimentamos a vivência das repetições.

Há muitos séculos a questão do corpo é investigada na sociedade, seja como objeto de prazer, de punição, seja como instrumento das manifestações sociais e culturais. Lucia Santaella, em *Corpo e Comunicação* (2004), faz um apanhado das questões do corpo e de como este foi construindo subjetividades, tornando-se não mais um receptáculo, mas sim e, sobretudo, um agente de nossa interação com o mundo. Se a obra de Freud nos fez aproximar de uma noção de corpo voluntário, pulsante, escópico, e a psicanálise que o eu é sempre um produto da construção imaginária, hoje é a radicalidade desta reflexão que coloca o corpo em evidência diante dos mais diversos campos de conhecimento como afirma a Santaella.

Para a autora, a morte do sujeito, proclamada no meio do século XX, parece que impulsionou o resgate desta primeira questão e hoje a tecnologia estimula e dilui as fronteiras do corpo despedaçando-o no espaço virtual, criando e

sendo também criado por novas subjetividades que são requisitadas e experimentadas através da vivência das novas situações da sociedade. O corpo físico, perceptivo, social e cultural, do qual estamos inevitavelmente imbuídos pela nossa condição humana, recupera então um lugar de reflexão filosófica. Uma concepção do sujeito que funda novas identidades e, portanto, novas interações e subjetividades.

A morte do sujeito único, total, centrado, do cartesianismo, deu lugar, a partir da modernidade, a um sujeito mais social, mas ainda assim, soberano em sua razão. Esta concepção só foi abalada, segundo Stuart Hall¹²⁴, a partir de cinco descentramentos de fundamental importância: o pensamento marxista que tirou do indivíduo o agenciamento individual dando às condições históricas herdadas o campo para suas ações; a descoberta do inconsciente proclamada por Freud, que postulou que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura dos nossos desejos são formadas inconscientemente de acordo com uma lógica diferente da razão, e que colocou por terra o sujeito cartesiano, destituindo a razão iluminista do seu lugar privilegiado. Posteriormente o psicanalista Jacques Lacan, afirmou que a imagem do eu como inteiro e unificado é algo que a criança aprende gradualmente e parcialmente. Portanto uma construção sempre em processo; O terceiro descentramento teria origem nos estudos do lingüista suíço Ferdinand de Saussure que afirmava que a língua é “um sistema social e não individual” que pré-existe, portanto sempre em transformação de acordo com o modo de uso que se faz dela, e onde o filósofo Jacques Derrida radicalizou afirmando que nem o significado de nossa identidade se pode fixar; O quarto descentramento teria como base os estudos do filósofo Michel Foucault, sobre o poder disciplinar organizado pela sociedade para coibir e policiar o indivíduo, recalcando neste uma sorte de modos de comportamento, assim, o sujeito é mantido disciplinado e controlado para ser um corpo dócil. Assume em seus textos o poder da medicina e da religião como instrumentos de controle da sociedade; E, por último, o impacto do movimento feminista que proclamava “o pessoal é político”, portanto rompendo com qualquer divisão entre o “dentro” e o “fora” do indivíduo, o privado e o público, fazendo com que a contestação política chegasse à família e à

¹²⁴HALL, Stuart, 2002.

sexualidade, ao trabalho doméstico e às relações sociais e sanguíneas, assim como às identidades sexuais e de gênero.

Esta sintética explanação não dá conta da complexidade e contradições que cada um destes descentramentos gerou, e tem como único objetivo oferecer tópicos dos modos de pensar o sujeito que foram sendo propostos por diferentes pensadores. Fato é que o sujeito do iluminismo, centrado e único, confortável em seu papel social e sua identidade, não mais existe de maneira totalizante e uma nova concepção deste sujeito funda novas identidades e, portanto, novas interações e subjetividades. Há, é claro, inúmeras zonas de aproximação onde tendemos para este ou para aquele papel, mas não mais a partir de um caráter essencialista. Então, a partir da compreensão destes descentramentos de identidade, é inegável que as nossas construções subjetivas também tenham sido abaladas, ou melhor, ampliadas. É claro, que, como nos diz Foucault, estamos sempre dentro de um dispositivo de controle, inclusive para pensar desta maneira onde se agenciam estudos e práticas sociais, mas, talvez, o positivo se apresente no maior espaço conquistado para a dúvida de um único sentido, onde podemos encontrar bordas e espaços marginais de sobrevivência. Como diz Santaella, “no lugar do eu, proliferam agora novas imagens de subjetividade”¹²⁵ e citando o antropólogo francês Edgar Morin deixa evidente que é esta incerteza existencial que marca a própria humanidade, sempre buscando o pensamento na ausência, esta condição inevitável de todo o ser humano.

Assim, quando vemos o cinema de Lucrecia Martel, não podemos deixar de pensar em como a cineasta requisita nosso pensamento e nosso corpo para justamente este espaço dilatado de compreensão do sujeito e da identidade, fundando em nós uma experiência subjetiva. Através do modo de apresentação, seu filme, é bom que se diga, não é uma explanação ou um esquema de todas estas inversões, ou descentramentos que nos tocaram nas últimas décadas, mas são pensamentos que fazem parte da cultura da qual partilhamos, portanto estão de alguma forma intrínseca em nosso modo de olhar e apresentar o mundo, é isso que Martel nos contrapõe dando à imagem a possibilidade de um outro olhar.

Os personagens, que circulam no hotel e compõe a narrativa são estes sujeitos absolutamente abalados pela contemporaneidade, nos dizem de uma

¹²⁵SANTAELLA, Lucia, 2004, p. 123.

enorme capacidade de sentimentos, de identidades partidas e de dúvidas existenciais. Não há segurança em nenhum modelo, todos estão ali dilacerados, e é da interpretação destes atores para a câmera que surge a reflexão sobre a complexidade de cada um deles, e, também, de nós. Não há o bom, o mau, o correto, mas uma infinidade de situações que a cada cena nos fazem experimentar este lugar diluído do sujeito. É a ausência que Martel nos apresenta através das sensações que nos imprime no corpo e no pensamento. É a fissura, o intervalo de um diálogo, a incompletude de um gesto, de uma ação que o seu cinema nos faz experimentar. E sua própria obra, como um corpo artístico, um corpo tecnológico, reorganiza o olhar e provoca o descentramento do quadro clichê.

Em *Menina Santa* o tema gira em torno da descoberta da sexualidade adolescente, do poder narcisista e da falta de um, e nos remete a um olhar psicanalítico da cena. Mas é o estilo narrativo que sedimenta a ausência e o abalo identitário que nos arrebatou. Assim na própria forma a obra funda em nós a falta e a busca pela completude, mesmo que este seja um caminho absolutamente exaustivo e inconcluso.

Mas se em *O Pântano* a instituição familiar era o substrato, aqui é a fé e a medicina que nos propõe a aproximação do espaço complexo do sujeito e do corpo. O filme nos oferece personagens criados para cruzar as fronteiras da moral e da religião através do corpo e dilatar o espaço de compreensão da carga humana.

Quase me teria servido qualquer sistema de pensamento moral como a religião católica, que creio que como todas que imperam no Ocidente sejam impostas da maneira um pouco brutal sobre o corpo. O que na realidade me interessa é o corpo entendido como um organismo muito complexo do qual quase não sabemos nada e ao qual historicamente desatendemos. O que me interessa, em última instância, e para isso não tenho preconceitos nem respostas, é se é possível apenas do foco sobre o orgânico, sobre o corpo, fazer surgir alguma idéia ética, alguma moral possível. Me parece que o tema do filme não está tão longe de outras imposições, como a medicina. **A medicina tem o mesmo poder de abuso sobre o corpo que a religião.**¹²⁶

Abuso que a cineasta nos mostra que servem como dispositivos de controle para regradar e corrigir a imensidão de prazeres do corpo e sua brutal incompletude e desacordo. O corpo é rebelde e age voluntariamente para o seu

¹²⁶Lucrecia Martel em entrevista a Neusa Barbosa, 2005, <http://cineweb.oi.com.br/index.html>.

próprio bem, busca os lugares de conforto e de satisfação que muitas vezes vão contra a moral institucionalizada na vida social. Assim, um homem usa seu sexo para dar vazão ao desejo incontrolável, assim uma menina descobre sua sexualidade tornando-a divina.

Na história da sexualidade, Michel Foucault estabelece dois aspectos que fundamentam a moral: “um conjunto de valores e regras de ação propostas aos indivíduos e grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as Igrejas, etc...”¹²⁷ e também um outro aspecto que vai definir como formas de subjetivação desta moral, quer dizer, a forma com que o indivíduo absorve, se contrapõe ou transforma os códigos morais e se inscreve como agente da sua moral, constituindo-se em sujeito desta ação:

...o indivíduo circunscreve a parte dele mesmo que constitui o objeto dessa prática moral, define sua posição em relação ao preceito que respeita, estabelece para si um certo modo de ser que valerá como realização moral dele mesmo...” não existe “constituição do sujeito moral sem “modos de subjetivação”, sem uma “ascética” ou sem “práticas de si” que as apóiem.¹²⁸

Amália funda sua própria ascese, busca um caminho de conforto com suas inquietações e é justamente o enfrentamento e questionamento de uma moral estabelecida e compartilhada pela sociedade que irá ser deslocada pelos impulsos individuais que colocam em questão os desejos do corpo e uma nova moral que impregna toda a película. Assim como Dr. Jano e Josefina, Amália escreve para si sua moral, crê na idéia de um chamado divino e investe em suas percepções e na constituição de um sujeito moral como nos diz Michel Foucault. E tudo isso está nas imagens e situações que Martel compõe e na forma como compõe. Novamente, como nos seus filmes anteriores, não há discurso sobre, mas demonstração e apresentação. E é da experimentação desta idéia através do cinema que podemos elaborar os pensamentos.

O discurso da norma religiosa se contrapõe aos corpos repletos de curiosidades místicas, sexuais e afetivas das meninas que compartilham a aula de religião ministrada pela professora Inês (Mía Maestro). Da mesma forma o pedido

¹²⁷FOUCAULT, Michel, 1984, p. 26.

¹²⁸Idem, p. 28.

para que as alunas tirem fotocópias dos textos como forma de certificar a fonte, se contrapõe aos relatos inventados pelas meninas. É a confrontação da disciplina científica e reguladora que está sendo ironizada, a fotocópia é a prova, é a instauração de uma verdade assegurada pelas escrituras. E enquanto a personagem de Inês coloca-se como mestre, que alerta, explica, reproduz os dogmas do catolicismo, as meninas cochicham, vêem fotografias, contam suas experiências e os relatos ouvidos dos pais ou vizinhos.

De um lado “a vocação”, “o chamado de Deus”, de outro os hormônios, a investigação, e regulando o intervalo entre um e outro. Como diz Martel, não é através da religião que isso acontece, mas de um entendimento bastante particular do que é Deus:

O personagem da adolescente encarna uma idéia do misticismo que é completamente anárquica e que nada tem a ver com o católico a não ser que é a própria idéia do misticismo: uma união pessoal com Deus, com o mistério infinito. A união desta adolescente com Deus lhe dá um enorme poder, pois, sendo ela uma adolescente isto lhe dá muita anarquia porque não tem que se sujeitar a uma moral instituída.¹²⁹

Amália é uma adolescente que frequenta aulas de religião e sofre com as dúvidas existenciais da adolescência: Qual o meu poder? Qual é minha missão? Minha vocação? Com um olhar denso e profundo de olhos azuis, há algo de diabólico e angelical em sua pessoa que ela dilacera através da tela com os lábios apertados e um meio-sorriso num dos cantos da boca. Um olhar que vagueia a procura do mistério nos apunha-la o tempo todo. Experiência mística de quem crê no seu poder e na sua divindade, aproxima-se da mãe que dorme e impõe a mão sobre o corpo materno até que esta desperta assustada. Nos dois corpos que não se tocam, há a intenção de demonstrar o poder gerado por uma força maior e mais complexa do que o visível e a fundação da idéia de um divino em cada um de nós se materializa para Amália a cada novo teste de sua percepção. Assim, a personagem nos apresenta uma busca sem fronteiras, sem os limites que poderiam recalcar os seus atos. Para ela, o encontro com Deus através da salvação deste homem que se aproxima sexualmente dela na rua é a missão determinada. Por isso, ao tomar a ação de aproximação para si, no gesto que busca a mão escondida

¹²⁹Página 12, 2002, p.

do Dr Jano, ou na conversa quase silenciosa sobre a cama, não há nenhuma culpa, o que há é um pacto de desejo e compreensão. Numa das mais belas cenas do filme, é a jovem Amália quem abraça este homem confuso e perdido lhe oferecendo a redenção de seu “pecado” ao enunciar junto com os gestos de carinho a frase síntese da situação: “você é bom!”. Assim, ela coloca-se como protagonista da possibilidade de salvação deste homem escondido em papéis sociais, o pai de família, o médico de sucesso, que ele próprio se impôs, mas que, como vemos, não dá conta da complexidade de suas angústias e recalques. É a menina quem subverte as regras e funda o discurso católico mais amplo: há que se ter amor ao próximo, perdão e redenção aos atos alheios, pois não são de maneira alguma gratuitos ou maus, mas profundamente interessados em um sentimento de completude da alma.

A colega Josefina compartilha da busca existencial da amiga com curiosidade. Seu papel de provocação distorce ou complementa a informação dos suspiros erótico-místicos da professora Inês acusando ali não o êxtase divino, mas a sexualidade contida dirigida ao namorado. É também Josefina quem desafia o leito da avó e realiza o ato sexual com um primo. Tira proveito da situação sem se tornar imaculada para o casamento. Realiza o desejo do corpo fundando uma moral, e não hesita em contar para seus pais o que ocorreu com Amália para livrar sua própria pele quando eles a encontram na cama com o primo. Martel nos faz cúmplices também da sexualidade de Josefina, tanto nos enquadramentos estreitos com Amália que revelam a proximidade de bocas e olhares, beijos e promessas, como na “brincadeira de primos”, tão previsível no momento que se aproxima a adolescência e os laços mais próximos e mais confiáveis está dentro da própria família. Uma descoberta não intencionalmente dirigida, mas um exercício de sexualidade.

Quem viu Mercedes Morán em *O Pântano* pode nem reconhecê-la, a atriz está belíssima, elegante e extremamente sedutora no papel de Helena. Em figurinos que realçam o corpo perfeito e evidenciam as suas formas, a atriz se distancia completamente da dona de casa mal arrumada do filme anterior de Martel. Aqui Mercedes é Helena, uma ex-nadadora divorciada do marido que mantém na intenção o *glamour* dos dias de fama. Mulher que demonstra seu poder através da lógica estrategista que utiliza tanto para se relacionar com seus afetos

quanto para comandar o Hotel. É ela quem impõe a informação necessária quando assim deseja que Dr. Jano saiba que está divorciada, dispensa a ligação fazendo-se de objeto ainda cobiçado pelo ex-marido e circula no hotel em meio aos hóspedes com desenvoltura e segurança. Tira fotos e se dispõe a atuar na encenação final, recuperando o prestígio popular que teve quando ainda era uma reconhecida esportista. Como uma fera que cerca sua presa, propõe conversas e jantares, testa o seu poder de sedução a todo instante, sempre em gestos comedidos.

A construção cênica deste afeto é realizada delicadamente. São olhares fugidios direcionados aos fragmentos do corpo de Helena pelo espelho, gestos titubeantes da mão que desliza sobre a cintura de Helena durante a cumplicidade de uma fotografia. Atitudes que só percebemos com um olhar cuidadoso já que se dá no limite do enquadramento, uma composição utilizada inúmeras vezes por Martel, onde o ato “que importa” foge da linha segura do centro do quadro.

Dr. Jano, interpretado pelo ator Carlos Belloso tira dos inúmeros silêncios do seu personagem uma sorte enorme de intenções que estão profundamente marcadas em sua estranha figura de atitudes formais, olhar de observação constante, andar um pouco desajeitado num corpo nem um pouco esportivo. Entre um menino que já cresceu e um homem que ainda não atingiu a maturidade é justamente isto que é sedutor em sua figura, uma complexidade que não permite limitá-lo a um julgamento. Dr. Jano torna-se belo ao recostar-se na piscina e desconfortável quando se nota observado por Amália. É viril quando interrompe a perseguição da jovem dentro do hotel mandando-a embora e um menino assustado quando recebe o beijo de Amália ao ser apresentado por Helena à filha. É perturbadoramente humano quando Amália, sentada ao seu lado na cama, lhe acaricia os cabelos. Belloso imprime na interpretação uma ambigüidade sob medida para que ao invés de sermos preconceituosos, possamos compartilhar da conturbação moral e física deste corpo masculino, desejante do erotismo no anonimato das ruas, da sensualidade da dona do hotel, e da relação estável com a mãe de seus filhos. Dr. Jano se reparte, e nos reparte, numa duplicidade de desejo e contenção. Como exercício podemos ainda recorrer à origem de seu nome – mesmo que Martel nos diga que não teve nenhuma intenção – Jano é também um personagem mitológico, o deus romano é o porteiro celestial de duas cabeças, uma voltada para frente e outra para trás, configurando o passado e o futuro para

representar os termos e os começos. E talvez seja mesmo esta a idéia que podemos sugerir ao ver a cena final onde Dr. Jano, atrás da cortina do auditório, como de uma porta celestial, anuncia esta posição de início, o enfrentamento da culpa e da posição e discurso médico, e de término, o fim das máscaras das situações até então apresentadas.

Pensamento fundado e introjetado nas ações e contradições do corpo e naquilo que desejamos e negamos pela disciplina imposta pelas regras sociais, é onde Martel apresenta suas imagens: **“Tratei de me aproximar das coisas tentando distinguir o que eu percebo, não tanto a idéia de uma coisa, ou o discurso sobre uma coisa, mas os fenômenos...”**¹³⁰

Assim como em *O Pântano*, onde a imersão nos laços familiares e na decadência do país não estava no discurso verbal, em *Menina Santa* o máximo que no discurso sobre a fé são perguntas enunciadas pelas adolescentes Amália e Josefina que buscam respostas sobre o desejo e o divino. “É possível que uma missão sirva para salvar um só homem?”¹³¹ Respostas estas que não vamos ter, nem no filme e nem fora dele, pois é na experiência que poderão se fundar as possíveis respostas do corpo, vivências únicas e individuais. Afinal, cada corpo tem seus desejos, alegrias e tristezas, e este espaço é o termo de investigação de Martel. É do corpo como ruína, acúmulo de memórias e vivências, que a cineasta cria suas idéias;

...me parece que o corpo é uma entidade que destrói um monte de categorias morais que de alguma maneira formam a visão que temos do mundo e te devolve a outra coisa mais, diria até, “primária”. Politicamente é uma transformação importante. **Uma política que parte de uma percepção a partir do corpo é muito anárquica.** Então isso me parece muito interessante, e culturalmente te digo que era um exercício que eu, desde muito pequena, me propus.¹³²

Mas se em *O Pântano* a cineasta trabalhou mais fortemente com as interrupções, aqui, o que vemos, é um acúmulo de contenções, de proximidades que se realizam até o limite, não somente porque estão cortadas, mas porque está no limite suportado por seus protagonistas.

¹³⁰Entrevista realizada por Andréa Pinto em Buenos Aires em 11 de setembro de 2006 com a cineasta Lucrecia Martel, anexo I.

¹³¹Fala de Amália em *La Niña Santa*.

¹³²Entrevista realizada por Andréa Pinto em Buenos Aires em 11 de setembro de 2006 com a cineasta Lucrecia Martel, anexo I.

O filme, que inicia com um canto religioso fala, entre outras questões, de uma rendição “de todo”, corpo e alma entregues ao divino. Na voz embargada de Inês (Mía Maestro) o religioso se contrapõe ao erótico dos murmúrios das adolescentes que acompanham a recita comentando a entrega física da professora ao namorado. A narrativa é construída por cortes abruptos, onde novamente não temos um referencial completo do espaço, detalhes em planos sucessivos de olhares e gestos, Inês de um lado, Amália, Josefina e o grupo de meninas de outro, constroem uma camada de oposições entre fé e sexualidade. E a proximidade física é um ato que Martel nos faz experimentar nas cenas das meninas com professora e também no encontro de Dr. Jano com Amália diante de uma vitrine onde se apresenta um músico tocando *theremin*. Como no instrumento musical em que os sons são produzidos através da movimentação dos dedos no ar, os corpos do Dr. Jano e Amália tocam-se sutilmente para produzir o assédio sexual do médico para com a estudante. Já esta, vê no acontecimento o “chamado de Deus” tantas vezes enunciado nas aulas de religião. Limite entre realização e contenção a cena erótica aprisiona e liberta o desejo inconfessável dos dois corpos, assim como as mãos do músico do *theremin*, que toca o instrumento sutilmente no espaço vazio da matéria e produz as notas musicais, deixando ver a idéia de um campo não visível onde uma série de acontecimentos se dão.

...Em La Niña Santa isso para mim era fundamental. O que para uma menina podia ser um abuso, para outra era o começo de uma missão poderosa. O que humilha uma delas, para a outra se torna um poder. Isso porque a partir do corpo não existe esta questão, existem outras questões, outras dimensões. E te digo que afinal o pensamento a partir do corpo para o cinema me resultou muito interessante.¹³³

É a mãe de Jose quem será o instrumento deflagrador de controle da moral institucionalizada. É ela quem encarna a vigília e fará, ou não, surgir a punição, através da denuncia do médico frente aos seus pares em nome de um bem comum, partilhado por ela e que se tornará o mal de todos os outros personagens da trama. Já o médico, ao contrário do que poderíamos supor, mesmo sabendo da possibilidade da tragédia que será assistida por Helena, sua mulher e seus filhos, avança. Não se furta de encarar a situação para transformar-se do homem escondido ao homem desnudo, mas o resultado da situação é interrompido. Assim,

¹³³Idem.

não saberemos o que acontecerá ao Dr Jano diante de sua platéia, diante da apaixonada Helena, diante de sua mulher e de seus filhos. Não saberemos porque não interessa. Não é a gratuidade de um final aberto, é justo o contrário, o que tinha que ser já o é, o discurso já está dado. Qualquer cena, palavra, tornar-se-ia uma justificativa, retórica que não mais terá a ver com o corpo, mas tão somente com as normas e regras sociais e morais.

O filme termina com um banho de piscina das duas amigas, Amália e Josefina. A água, elemento tantas vezes evocado para classificar a idéia de um filme de gênero “feminino”, como signo do útero, da harmonia e da purificação é o prazer do corpo imerso na água que sobrevive e impõe uma interrupção diante de qualquer julgamento. Assim, Martel finaliza o filme completamente coerente com sua investigação. No corpo é que se busca uma resposta, e aí, não há um único resultado, o que há são somente dúvidas daquilo que nos deixará ou não viver, fundando em nós uma moral individual através de cada ato praticado pelo corpo em busca de conforto. Não há clausura possível quando se trata da investigação desta geografia, mas sim um eterno recomeço para o pensamento, sempre inaugurado quando diante do corpo colocamos novas situações. Martel sustenta sua busca em Espinosa, filósofo do século XVII, que oferece uma mensagem libertadora para todas as submissões:

Ele (Espinoza) aposta muito na potência do corpo. E isso me parece que é de uma modernidade extraordinária... essa idéia da potência de acordo com os sentimentos, é muito anárquica para a religião... o corpo é um perigo, sumamente potente que é o que me interessava em *La Niña Santa*, que o que produz a suposta humilhação deslancha a potencia da personagem, onde não há uma forma moral. Era uma experiência muito comum e geral às mulheres. Muito mais do que se apaixonar na adolescência, o evento mais corriqueiro, era ser *apojada* em um ônibus, em uma fila, em uma aglomeração na rua.¹³⁴

A experiência do corpo de Amália em *Menina Santa* constitui a inquietação deste lugar adolescente que busca uma forma de se apropriar do mundo, de estar no mundo.

Homens e mulheres em universos de percepção distintos, os personagens de Martel fundam no corpo suas ações e reações. Enquanto há, em Amália e Josefina, uma busca do poder da sexualidade, da curiosidade da juventude, com

¹³⁴Idem.

todas as suas forças de rompimento e transformação, em Helena as estratégias gestuais medidas para o encantamento masculino, aos homens está reservado um espaço de maior imaturidade em ações que se desenvolvem sem grandes questões. Dr. Jano esconde-se no burburinho urbano para satisfazer seus desejos e quando se percebe perseguido pela sua vítima, torna-se um bicho assustado como vemos na cena da piscina, onde Amália sutilmente aparece como um espectro atrás de uma lona de plástico evocando sua presença somente com ruídos: a mão que escorrega no plástico, o ligeiro tilintar do anel na barra de ferro. Dr. Vesalio (Arturo Goetz) que comparte o quarto com Jano, está o tempo todo a brincar com suas assistentes, num jogo erótico infantil que visualizamos no seu rosto, sempre sorridente e entusiasmado, satisfeito com a “colônia de férias sexual” que o isolamento do congresso lhe permite.

Já, Freddy, irmão de Helena, é o retrato do desamparo, que Martel nos apresenta em duas belíssimas cenas: uma delas é na busca do leito da irmã, onde se deita aproximando-se lentamente de seu corpo como uma criança que se aninha. Ali, aonde as mãos sobre o cobertor não chegam a tocar-se, instaura-se uma proximidade que denuncia a fragilidade deste homem desamparado que encontra na cama da irmã o único espaço de afeto e segurança. A poesia das mãos que não se sobrepõe, como poderíamos esperar de uma imagem clichê, torna mais vigorosa cada uma daquelas extremidades. O espaço horizontal da cama, não produz necessariamente sensualidade, mas carinho e solidariedade. Em outra cena, vemos Freddy deitado sobre o colo de Helena entregue como um menino. E ali ouve da irmã um passado que ele mesmo já perdeu na memória: “parei de estudar quando me casei?”¹³⁵ “não, foi antes disto”¹³⁶ responde Helena. E na cumplicidade de quem conhece a biografia do outro, Helena delimita também seu lugar de conteúdo familiar como recuperação das memórias que se diluíram. A cena segue com a figura de ambos abraçados sobre a cama, invadidos no recanto amoroso pela entrada da empregada índia. A composição figurativa dos personagens, a imobilidade de Freddy e Helena, é a imagem da cumplicidade fraterna. Amparo e fortaleza um do outro, o afeto dos irmãos vive na fronteira, escorre como sugestão de um amor incestuoso, jamais como afirmação.

¹³⁵Fala de Freddy em *Menina Santa*.

¹³⁶Idem.

Mais além do próprio filme e a partir desta mesma filosofia do corpo como uma categoria de pensamento, pensamos na imoralidade de tantos outros discursos, do capitalismo, das guerras, da fome, das insistentes intervenções médicas em busca da manutenção da vida do corpo que sofre e que só quer ser abandonado. Retóricas que fundam suas próprias éticas e moralidades sobrepondo-se ao corpo, destruindo o corpo, subjugando o corpo em função de um “bem” não compartilhado com o corpo que sofre. *Menina Santa* é a possibilidade imagética de comunicação de um estado de coisas, de valores, que de tão arraigados a nossa sociedade já não nos abalam mais. Como diz Martel:

...a partir do corpo a fome é um horror. Desde outros sistemas de pensamento a fome é algo que o corpo pode se acostumar. Mas a partir do corpo não, a partir do corpo a fome, o sofrimento a infelicidade não tem consolo. São de uma profundidade, de uma impossibilidade, que a única maneira que se resolve é que termine. Que deixe de haver fome, que deixe de haver sofrimento...¹³⁷

Todos os personagens de *La Niña Santa* estão buscando respostas para a realização de seus desejos, são estes que intervêm no corpo e o convoca a agir: Amália coloca-se a disposição de Dr. Jano para realizar o que ela entendeu como um “chamado de Deus” Como afirma Martel a menina “Descobriu a sua missão no mundo: salvar um homem de sua falta”¹³⁸.

Dr. Jano, é o corpo masculino que busca a supressão desta falta, e nessa busca não se impõe medidas. Usa seu sexo encoberto pelo espaço público do anonimato, seja na rua ou nos corredores do hotel. Mas o encontro com Amália lhe empurra para outra dimensão, onde o descobrimento de sua identidade recalçada pela vigília e punição da sociedade merece a redenção.

Um modo de ver, o mundo de Lucrecia Martel

Em artigo escrito em 1923 o cineasta soviético Dziga Vertov dizia:

Sou um olho. Um olho mecânico. Eu, a máquina, mostro a você um mundo de uma maneira que só eu posso vê-lo. Liberto-me por hoje e para sempre da

¹³⁷Entrevista realizada por Andréa Pinto em Buenos Aires em 11 de setembro de 2006 com a cineasta Lucrecia Martel, anexo I.

¹³⁸Entrevista de Lucrecia Martel à Soledad Vallejos, página 12, 2004, suplementos.

imobilidade humana... Liberto das fronteiras do tempo e do espaço, coordeno qualquer um e todos os pontos do universo, onde quer que eu deseje que eles estejam. Meu caminho direciona-se no sentido de criar uma nova percepção do mundo. Dessa maneira explico, de uma forma nova, o mundo que é para você desconhecido.¹³⁹

Esta citação será convocada para todo o cinema como afirmação de uma manifestação artística, um modo de ver a imagem do mundo que se oferece e inserir nela um olhar, autoral, distinto, que busca através de todos os elementos da máquina e da maquinaria do cinema uma possibilidade de investigação e de criação de um mundo visual e sonoro. Esta é a prática e o modo de ver que Martel explicita em cada novo filme produzido através de um modo de ver, onde os enquadramentos nos trazem um olhar “*meio de largo*” e configuram uma escolha estética distinta como aponta Gabriela Halac: “Certas cenas se transformaram em um selo Martel”¹⁴⁰. Há sempre uma posição de câmera que se esgueira com curiosidade entre os objetos do primeiro plano, dando à perspectiva e à profundidade de campo a abertura para instituir pensamentos. Nas palavras de Deleuze, uma ação autoral que instaura em nós sentidos: “o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com eles...”¹⁴¹

A câmera cria, através dos olhos da cineasta, um mundo distinto para nos fazer ver e viver sensivelmente este cinema. Vemos o que há nos intervalos das ações, das sonoridades e dos gestos, não só com os olhos, mas profundamente com o corpo que se dispõe ao espetáculo em todas as suas extensões de forma perceptiva. O entre as imagens delatam o silêncio e o vazio e é justamente o que constrói os sentidos que vão sendo descobertos, recobertos, para nos imergir em nos espaços de subjetividade. “...os blocos precisam de bolsões de ar e de vazio, pois mesmo o vazio é uma sensação, toda sensação se compõe com o vazio”¹⁴². Uma construção em ruínas, que acumula significados, sem jamais recorrer ao essencialismo, mas pelo contrário deixando sempre surgir em cada fissura, em

¹³⁹Dziga Vertov apud John Berger, 1999, p. 19.

¹⁴⁰Gabriela Halac in Maria Pulinelli, 2005, p. 92.

¹⁴¹DELEUZE, Gilles, 1992, p. 215.

¹⁴²Idem, idem.

cada intervalo, o que compõe o imaginário, preenchido por nós, espectadores, como uma necessidade fundamental, insolúvel e indissociável da existência.

Cada personagem, situação, enquadramento, cada distensão temporal e espacial da montagem, funda em nós, espectadores e leitores, a falta freudiana, a eterna incompletude, excitada pelo olhar escópico que fundamenta o ato do espetáculo cinematográfico. Estamos todo o tempo nos acercando da ausência, assim como os seus personagens. E esta possibilidade só nos chega pelo domínio da narrativa à qual estamos disponíveis. Não há revelação, mas experimentação da sensação de cada um daqueles corpos que estimulam o nosso próprio corpo sempre em busca fazendo com que inteligível e sensível estejam unificados na mesma direção.

Já na primeira cena, somos colocados no meio de um grupo de meninas tão próximo de seus rostos e de seus corpos que nos tornamos cúmplices de seus pequenos atos de subversão. Ouvimos o canto, os cochichos, os suspiros, numa polifonia narrativa que amplifica o entendimento e abre brechas para completarmos os sentidos. Novamente aqui estão: o não dito das relações, a sugestão de olhares, de intenções, a narrativa aberta que não encerra um sentido único e confortável, mas nos aproxima do incomensurável da existência. Toda a construção imagética de Martel mais uma vez se apresenta nos diminutos fragmentos que ela nos faz vivenciar plenamente com a nossa subjetividade. Construção narrativa de emoção e sentimentos que não passam pelo discurso verbal, mas pelo discurso do corpo físico. Imbricados com nossas próprias faltas, tememos e desejamos através de cada corpo e de cada quadro composto para o filme através do nosso próprio corpo.

Desejos evidenciados e, ao mesmo tempo, severamente contidos são regulados por Martel. Como uma maestrina rege o ponto máximo da entrega que não se realiza e propõe a reflexão sobre os valores morais da nossa sociedade quando entra em cena o corpo desejante. Corpo que é, como dizia Michel Foucault, constituinte e reproduzidor do sentido que as diversas culturas e normas de comportamento depositaram sobre ele. Corpos que são carne e traço se misturam mais fortemente em *La Niña Santa* através de uma imagem mais límpida e regulada. A superfície fotográfica da película, diferentemente de *La Ciénaga*, se mostra menos crua e mais controlada. Há também um conflito mais claro que no filme anterior que surge do encontro de Amália e Dr. Jano, na fala de Martel “é

bem mais como um conto que começa e termina”. Mas em ambos os filmes a mão da autora “modela” a encenação e aplica na imagem do ator um elemento gráfico. Na primeira cena de *O Pântano* temos uma composição geométrica de corpos abandonados na beira da piscina, gerando uma composição gráfica que vemos retomada em *Menina Santa*, quando Helena entra na piscina, gira performaticamente o corpo ocupando toda a tela e sai do quadro nos deixando a ver somente a água azul. O gesto se desenvolve lentamente tornando visível o incômodo auditivo da personagem e o grafismo do corpo de Helena deslizando na água. A figura da atriz instaura em nós um espaço dilatado de compreensão que passa pela contemplação e pela imersão na imagem criada. Contemplação, como Walter Benjamin a concebe, é criação de sentidos e de trocas que se efetuam neste ato:

...é o minúsculo que a reflexão encontrará à sua frente, sempre que mergulhar na obra e na forma de arte, para avaliar seu conteúdo[...] **Na verdadeira contemplação, pelo contrário, o abandono dos processos dedutivos se associa com um permanente retorno dos fenômenos**, cada vez mais abrangente e mais intenso, graças ao qual eles em nenhum momento correm o risco de permanecer meros objetos de um assombro difuso, contanto que sua representação seja ao mesmo tempo a das idéias, pois com isso eles se salvam em sua particularidade.¹⁴³

O cinema se revigora como instrumento de “aplicação prática da modelagem”, efetuada por Martel de maneira precisa através dos elementos que põe em cena: o corpo da atriz, a água, o branco das paredes que refletem o azul da piscina. Segundo o teórico de cinema, Jaques Aumont, o cinema é um meio que por seus elementos de superfície plana, bidimensional, fragmentado, permite a invenção da imagem para produzir as figuras do mundo, e dá vigor ao ato da criação artística:

O cinema inventa imagens da realidade, seja para exprimir a realidade, seja para negá-la e afirmar-se em seu lugar. Mas “entre” a imagem de filme, fabricada e pensada, e a realidade, há o visível e o visual. É nessa “zona” vasta e vaga que os cineastas trabalham, cultivando a arte de ver e de contemplar (de Vertov e Epstein a Straub) ou domando as imagens produzidas por seu “imaginário” (de Godard ou Tarkovski a Bergman). É, como na montagem e na redação de roteiro, o local de sua intervenção mais pessoal porque é com imagens que o cineasta

¹⁴³BENJAMIN, Walter, 1984, p. 67.

exprime mais imediatamente seus sentimentos e suas idéias a respeito do mundo¹⁴⁴

Em *Menina Santa* as imagens fabricadas têm a mão do diretor de fotografia Felix Monti que, em entrevista a Revista da Associação Argentina de Autores de Fotografia Cinematográfica – ADF, fala sobre a experiência de ter filmado com Lucrecia Martel, seu extremo controle narrativo, e aí se entenda um forma de dirigir, o olhar que compõe a história é indissociável da própria história. “O não dito surge então como os sentidos impressos no calado, no censurado, no silêncio, que imbricados com o dito e o mostrado, configuram o sentido.”¹⁴⁵ Martel nos mostra através de cada composição visual emoldurada pelo recorte escolhido, de onde e como se acercar de seu mundo e Monti enfatiza, em toda a entrevista, a questão que conduziu o processo de filmagem: construir uma desconstrução manejada. Ato de artesã que se debruça em cada cena como um ourives debruça-se sobre o ouro para fazer surgir as jóias.

...o que discutíamos era que não existe a impunidade...no momento em que cerca-se a realidade com uma lente de 40, 85 ou 16 e se posiciona uma câmera mais abaixo, mais acima, ou de lado, estamos deformando a realidade...então a grande discussão que tivemos foi, de acordo com a sua filosofia, a idéia de construir algo onde realmente existia uma imagem onde não se sentiria a estruturação técnica muito forte.¹⁴⁶

Com relação à iluminação das cenas, Félix Monti conta que a fotografia foi praticamente toda realizada com lâmpadas comuns de 60 e 75w, tipo aquelas que temos em casa, uma necessidade da própria concepção de como contar esta história interfere assim na técnica, pois a fotografia estruturada desta maneira deixa a imagem muito mais próxima do que presenciamos no cotidiano. A câmera fica mais solta, sem os impedimentos da maquinaria, sem os limites do que está organizado para a cena. Quem já participou de um set de filmagem tem a noção de como esse tipo de proposta amplia sensivelmente a liberdade dos enquadramentos e a própria atuação dos atores, que não ficam amarrados a recantos de locação, nem tão pouco influenciados pela presença, muitas vezes acintosa, dos

¹⁴⁴AUMONT, Jacques, 2004, p. 80.

¹⁴⁵Gariela Halac in Maria Pulinelli, 2005, p. 102.

¹⁴⁶Revista da Associação Argentina de Autores de Fotografia Cinematográfica – ADF, ano 7, número 14, p. 20.

equipamentos de luz. Cria-se, mais do que um espaço para a atuação, uma atmosfera onde os atores, técnicos e direção ficam imersos. O aparato dilui-se e a fronteira da composição visual se dilacera.

Este procedimento, de uma câmera mais “viva”, uma câmera personagem, no sentido da composição da imagem, onde o aparato técnico não está disposto no primeiro plano, mas mistura-se com a cena, traz novamente a intenção de uma espontaneidade pontuada pelo teórico Roger Odin, nos filmes de família. Inegavelmente há aí uma aproximação estética de uma câmera que não se impõe que está imbricada no modo de filmar de Martel.

Assim, quando a mão do músico que toca o *theremin* aparece desfocada em primeiro plano, tendo as meninas se aproximando ao fundo, não é uma escolha gratuita de planos que se compõe, mas é um plano que organiza o pensamento para além do já conhecido e dominado pelos inúmeros exercícios de olhar aos quais fomos influenciados nos mais de cem anos de cinema. O ponto focal da imagem, que destitui o que está no primeiro plano é uma proposta filosófica “...como se construíssemos outra estrutura que desestruturaria uma construção lógica que para o espectador seria o natural...”¹⁴⁷. Monti cita na entrevista a cena em que Dr. Jano ocupa quase a totalidade do fotograma, mas o foco está em Amália deitada sobre a almofada, isto caracteriza a eleição de um olhar, de um ponto de vista que inúmeras vezes vemos no filme. Pois, ao destituir a lógica ilusionista e confortável, a imagem nos impõe uma outra forma de pensamento e exige de nós uma nova perspectiva, uma forma diferente de observação dos corpos e dos fenômenos. Um exercício instigante para o espectador que pode participar de outra maneira da experiência fílmica, afinal não terá, em Martel, o domínio de seus códigos.

Na cena do jantar de Helena com Dr. Jano, os dois protagonistas conversam enquadrados “por trás” da mesa. Invertendo o tradicional plano e contra-plano, normalmente utilizado para vermos os personagens a $\frac{3}{4}$ de frente, Martel nos coloca atrás deles e faz com que participemos da conversa dos dois como se estivéssemos em uma outra mesa e não na mesma, como de costume. Estranha sensação que nos coloca dentro e fora do diálogo, impõe um olhar que invade a intimidade do casal, mas mantém uma distância que nos permite procurar

¹⁴⁷Revista da Associação Argentina de Autores de Fotografia Cinematográfica – ADF, ano 7, número 14, p. 20.

os pequenos gestos. Detalhes de uma mão que busca um cigarro, do cabelo sendo ajeitado, de um olhar, não estão isolados pelo enquadramento, mas, pelo contrário, “perdidos” no plano mais aberto. O espaço para a identificação fica estendido, pois é a investigação que é acionada. É a curiosidade sobre o que pode estar acontecendo naquela conversa na mesa ao lado que nos mantém atentos. Assim também ocorre com os personagens Helena e Jano que também estão a se investigar, medindo atitudes, agindo gestualmente um para o outro e para nós, espectadores. As distâncias alternadas que cercam câmera e personagens vão modulando nossas aproximações e distanciamentos, sendo que não necessariamente de forma correlata. Muitas vezes é no plano geral à distância que mais investimos na busca de informação.

O exercício da filmagem proposto sob esta perspectiva de desconforto, foi bastante instigante para um dos mais experientes diretores de fotografia da Argentina, como fica claro em sua entrevista: “...creio que gosto muito do mundo de Lucrecia e como ela conta. Pode-se estar de acordo ou não com este mundo, mas o que é real é que ela tem um mundo muito próprio, muito forte e consegue transmitir isto.” O encontro entre a cineasta e o diretor de fotografia resultou num belíssimo filme, onde a investigação e o rigor formal foram parte de uma experiência conjunta: “não posso dizer que tudo o que é bom em *La Niña Santa* era algo que eu estava seguro que seria assim... há muitas coisas onde você se deixa levar pela emoção, pela necessidade de expressar algo e este é o jogo.”¹⁴⁸ Matemática de composição mecânica e psicológica que a cineasta elabora com muita consciência.

A “humanidade” transferida para a máquina de filmar foi alicerçada junto com o diretor de fotografia, que estruturou a composição de luzes para dar maior liberdade e espontaneidade à câmera de Martel. Na entrevista para a ADF, Felix Monti esclareceu que a maioria dos enquadramentos foi realizada com a câmera na mão, mesmo quando o *travelling* foi utilizado, não existia ali nenhum tripé para estabilizar a imagem, pois isto romperia com a escrita fílmica proposta pela cineasta. Sabemos que esta câmera que pulsa no batimento cardíaco e na respiração do *cameraman* que a conduz, apesar de qualquer maquinaria de estabilização, transpassa para a imagem uma sensação humana de um corpo. Um

¹⁴⁸Revista da Associação Argentina de Autores de Fotografia Cinematográfica – ADF, ano 7, número 14, p. 20.

código assimilado pelo cinema, a câmera-corpo de Martel, anexada ao homem-câmera dá uma instabilidade generalizada na imagem. E estas imagens instáveis, que podemos também recuperar como uma das figuras de estilo dos filmes de família, pontuada por Roger Odin, adquire aqui mais do que o caráter da espontaneidade, mas o da vigilância contínua de alguém que também participa da cena e conduz o olhar capturado pela lente e pelo negativo. A questão que se coloca é que esta escolha não se restringe a uma experimentação técnica, mas é fundamento de toda a narrativa que impõe o corpo como sistema de pensamento.