



***Alguns comentários sobre o processo de criação de La mujer sin cabeza, de Lucrecia Martel (2008)***

Natalia Barrenha

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas (Brasil)

nataliacbarrenha@gmail.com

Resumen:

Pretendemos fazer algumas considerações sobre *La mujer sin cabeza* (2008), da cineasta argentina Lucrecia Martel, explorando o processo criativo da cineasta e as ideias que formaram o substrato narrativo e estético do filme. O som será um dos elementos que analisaremos com mais ênfase na produção. Este texto faz parte da dissertação de mestrado “A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina”, apresentada em agosto/2011 no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas.

Palabras clave: Lucrecia Martel - *La mujer sin cabeza* - som - processo de criação

*Alguns comentários sobre o processo de criação de La mujer sin cabeza, de Lucrecia Martel (2008)*

Durante muitos anos, quando Lucrecia escutava o ruído de pedrinhas sob os pneus do carro, ela era tomada por uma sensação de horror e vertigem. A cineasta participou de muitos acidentes de automóvel, mas especialmente um é inesquecível: estavam uma irmã, o tio, o amigo do tio, as namoradas dos homens. O caminhão veio de frente, mas ela não viu; dormia no banco traseiro. Só escutou as pedrinhas embaixo dos pneus e acordou em plena queda – o automóvel deslizou por um abismo. Apesar do susto, Lucrecia diz ter uma lembrança *hermosa* do acidente: o carro que ia caindo e passavam folhas, pedras pelo para-brisa – uma imagem belíssima, segundo ela; uma recordação em câmera lenta.

No acidente, ela quebrou o fêmur e ficou mês e meio de cama – não podia dormir nem comer, o cabelo caindo aos punhados, o ruído das pedrinhas que ia e vinha e lhe afrouxava o corpo. Um dia, apareceu no seu quarto uma curandeira, fazendo cruces e dizendo “Lucrecita, Lucrecita, Lucrecita...”. Pela primeira vez depois de muito tempo, ela conseguiu dormir.

Em *A mulher sem cabeça*, co-produção argentina-espanhola-francesa-italiana e com apoio do INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales - Argentina), ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales – Espanha), Fonds Sud Cinéma e Arte France Cinéma, tudo começa com um acidente. Mulheres se despedem, trocam os pirex onde haviam levado quitutes, falam da inauguração de uma piscina em forma de “L”, de tartarugas (animais de estimação muito comum no norte argentino, onde se desenvolve a trama), da nova cor loiro-claríssimo do cabelo de Verónica (María Onetto). As crianças brincam dentro do carro e deixam mil marcas de dedinhos nos vidros. As mulheres lhes gritam: “Vocês vão ficar sem ar aí dentro!”. Vero parte. Ela vai pela estrada alternativa, de terra e com pedrinhas, que margeia um canal. Um pouco antes, vimos que meninos da região brincavam por ali, entrando e saindo do quadro. Vero escuta *Soley Soley*, da banda escocesa *Middle of the Road*. O celular toca e, ao procurá-lo, atropela algo. Os óculos de sol voam na pancada seca. Observamos do banco do passageiro: ela está transpirada, assustada, o carro morre, *Soley Soley* segue mais forte ainda sem ser abafada pelo som dos pneus sobre a estrada de terra. Vero ameaça sair do automóvel, mas detém-se. Coloca os óculos e liga o veículo, que arranca com uns ruídos estranhos, peças soltas. Depois desse plano sequência, o retrovisor

avista o que cruzou o caminho da mulher: o que quer que tenha sido, vai assombrar todos os planos do filme como uma presença-ausência fantasma. Um pouco depois, ela desliga o rádio. Para o carro e, sem ar, sai. A câmera continua impassível no banco do passageiro, e se move sutilmente apenas para enquadrar Vero através do para-brisa, cortando sua cabeça do quadro, enquanto soam trovões e começa a tormenta que vai inundar o fim de semana. Entra o letreiro: *La mujer sin cabeza*.

A clausura experimentada na cena do atropelamento vai reger tudo que é captado depois dele – *A mulher sem cabeça* não é acúmulo de situações como *O pântano*, nem fio de trama como *A menina santa*, mas delgadas transformações ao redor de um mesmo estado afetivo inaugurado no momento do acidente (OLIVEIRA, 2009). O filme elabora-se conectado à conduta de Vero durante o acidente, distendendo o intervalo entre essa ação e uma reação.

Lucrecia explica que quis compartilhar esse estado, e não uma história. Ela se coloca (nos coloca) na cabeça de Vero, mergulhando(-nos) em seu cotidiano atormentado por indefinição e aturdimento. A câmera não pretende dar respostas ao acidente, mas sim participar do que ele provoca na protagonista.

Quando Lucrecia e Onetto pensavam em Vero, elas evitavam a ideia de amnésia, porque o que recai sobre a personagem não é amnésia. O modo de reconhecer o universo que nos rodeia é armado como uma rede, e essa rede corta-se para Vero. Ela perde a noção de vínculo entre as coisas e ela, entre as coisas e o que elas significam. Ela sabe o que cada coisa é, sabe que lhe pertencem, mas não sabe para quê servem; reconhece pessoas da família, mas não tem certeza se as ama ou odeia. Vero abstrai de sua vida, seus mundos colapsam. A diretora e a atriz também procuraram afastar-se da noção de culpa, porque a culpa pressupõe uma certeza, e elas buscavam a incerteza da personagem.

Lucrecia também rechaça que o filme tenha sido concebido como se fosse um sonho. Para ela, os sonhos, no cinema, às vezes servem para reformar a natureza de algumas composições de som ou imagem, sendo uma estrutura interessante para organizar algumas situações, mas não é o caso de *A mulher sem cabeça*. Entretanto, no material de promoção internacional do filme, Lucrecia conta que ele nasceu no vapor de uma conversa sobre sonhos: poucas vezes ela tem pesadelos, mas quando eles aparecem, o argumento em linhas gerais é que ela matou alguém. O filme não está fortemente ligado a um sonho específico, mas a esses pesadelos recorrentes em que

Lucrecia é responsável pela morte de alguém: surrou um homem e enterrou o corpo, sem poder desfazer-se da cabeça; descobriu a mão de uma vítima dentro de sua bolsa...

A cineasta comenta que um acidente ou uma doença importante são como um processo inverso ao da educação, já que provocam um transtorno da percepção. A câmera grudada em Vero gera uma abundância sensorial que dá acesso a esse transtorno, impedindo-nos de encadear os fatos, o que a personagem tampouco consegue fazer. Como nota CAMPO (2010), Lucrecia mantém o olhar sobre Vero mesmo quando expande o enquadramento e a profundidade de campo. Apenas a partir de sua presença haverá movimentação de câmera e observação do entorno, e tomadas um pouco mais abertas são fechadas progressivamente, conduzindo a uma aproximação do *close* permanente – e, como afirma BALÁZS (1972: 56 *apud* MARKS, 2000: 94), “Os *close-ups* são frequentemente revelações dramáticas do que realmente acontece sob a superfície das aparências”. Vero surge em cena aos pedaços, e o espaço (dessa vez em *cinemascope*<sup>1</sup>) é construído em consonância com seu mundo interno: a quebra íntima se exterioriza nos planos que mostram as coisas por meio de fragmentos.

Lucrecia queria estar na (não)cabeça da protagonista sem fazer uso de tomadas subjetivas, e para isso utilizou o foco – todas as zonas que Vero não compreende estão fora de foco, dando a impressão de que ela se encontra em uma nebulosa. Há muito contraste entre as áreas nítidas e desfocadas, e a cineasta também trabalha em contraluz para distorcer e ocultar o que Vero não alcança notar. A concepção de uma trilha sonora pouco realista (apesar de ser construída por elementos reais) foi o outro caminho para compartilhar o desconcerto de Verónica – como o mundo é percebido pelos seus ouvidos.

Provavelmente devido a essa trilha sonora, *A mulher sem cabeça* emana a atmosfera presente nos filmes de David Lynch, e Vero poderia ser comparada aos seus personagens delirantes. Lynch exterioriza a percepção sonora dos personagens, e por meio disso compõe uma atmosfera de terror sem que nada objetivo o indique – o mesmo acontece no terceiro longa de Martel. Verónica também foi comparada à desnorteada Monica Vitti de *O deserto vermelho* (Michelangelo Antonioni, 1964), mas Martel indica que o filme possui na verdade um parentesco com *O parque macabro* (Herk Harvey, 1962), ícone da produção B americana da década de 1960, de fotografia expressionista e

<sup>1</sup> Em *A mulher sem cabeça*, pela primeira vez Lucrecia filmou no formato 2.35:1, o qual se adequou perfeitamente à sua maneira de organizar o plano em camadas. Em palestra na UCLA (University of California, Los Angeles), em 2009, ela lamenta não haver descoberto o *widescreen* antes, pois ele transmite melhor a sensação de espiar que o cinema produz. Além disso, esse formato é contrário à proporção do corpo humano: mais largo que alto, o que serve muito bem para mostrar pessoas deitadas.

clima opressivo que seriam a inspiração para *A noite dos mortos-vivos* (George Romero, 1968), um dos filmes preferidos de Lucrecia. Além disso, Lucrecia gosta de imaginar Vero como uma *zombie*, alguém com corpo sem alma. No norte, as pessoas acreditam que, quando há um trauma, a alma sai do corpo – há que curar o susto para a alma retornar, e pra isso estão curandeiras, como a que invadiu o quarto onde repousava Martel com a perna quebrada. Como Lucrecia não entende e não gosta de se meter em questões psicológicas, e tampouco acredita na alma, apostou na imagem do morto-vivo.

Em muitos debates dos quais participou, Lucrecia também foi interrogada sobre a possível influência de *Muerte de um ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955). Neste filme, uma mulher adúltera e seu amante atropelam a um ciclista durante um encontro secreto, fugindo para não serem reconhecidos. Lucrecia disse que viu o filme por indicação de uma produtora e que não a surpreendeu que fizessem uma analogia com *A mulher sem cabeça*, mas ela acredita que o filme espanhol está focado na moral, na hipocrisia dentro de uma classe, enquanto o dela vai por outro caminho. Na verdade, outros caminhos.

A crítica argentina sublinhou o fato de o filme relacionar-se com a ditadura. Lucrecia confirma que *A mulher sem cabeça* possui laços com esse período, mas ela está mais interessada em um mecanismo daqueles tempos que permanece hoje por outras vias: o mecanismo do esquecimento. Segundo ela, hoje, na Argentina, o governo se preocupa e defende o esclarecimento do passado, do que ocorreu na ditadura. Contudo, é absolutamente cego acerca da atualidade, do que está acontecendo agora, como o alarmante crescimento das diferenças entre classes. Para Lucrecia, é inexplicável como se negavam os fatos durante a ditadura; como aqueles que não participavam diretamente do terrorismo implantado eram capazes de esquecer voluntariamente algo medonho para poder conviver com isso. Hoje, as pessoas ignoram a pobreza para que consigam conviver com ela, sem entretanto sentirem-se responsáveis por ela. A partir disso, Lucrecia chama a atenção para os espaços de violência aos quais estamos tão acostumados que nem os notamos mais, como os gerados pelos confrontos de classes.

Na Argentina, e mais notadamente em Salta, as classes mais baixas têm origem indígena, e as mais altas provêm da imigração europeia. À parte todas as separações clássicas que existem entre as classes no mundo, em Salta há uma coincidência étnica nos grupos – as classes estão claramente separadas. Para Lucrecia, a Argentina jamais vai identificar-se como racista, mas isso está tão naturalizado no país que quase não se

vê. A cineasta complementa relatando que, nos anos 1990, houve um aumento incrível do número de carros na sociedade argentina. Conseqüentemente, aumentou o número de acidentes, principalmente atropelamentos nos quais o acusado fugia. Em Salta, se atropelavam muitos ciclistas<sup>2</sup> e, para ela, esses acidentes possuíam muitas implicações de classe – era visível um conflito de classes nessa situação. Os carros são cada vez mais como uma bolha que possui seu próprio ar, seu próprio som, descolando-se totalmente do contexto da realidade. Um acidente de carro, enfim, lhe parecia muito representativo de um conflito de classes.

O automóvel de Vero é consertado em Tucumán, os cacos dos pneus quebrados durante o impacto são limpos, os registros de passagem pelo hospital e hotel são apagados. Acompanhamos toda a movimentação que os pares de Vero fazem através de mecanismos de silenciamento e desmemória – afinal, um *chango* é rapidamente substituído por outro em seu subemprego na loja de jardinagem, e ninguém se dá conta (apenas Vero, que precisa de vasos, já que seu jardim não pode ser cultivado porque há algo enterrado nele – talvez uma piscina). Dessa maneira, Martel procurou vincular em *A mulher sem cabeça* a cegueira do passado à cegueira do presente, o que motivou algumas decisões estéticas, como a inclusão de músicas marcantes durante os anos de chumbo, como *Mammy Blue*<sup>3</sup> e composições de Jorge Cafrune. Muito populares na Argentina, as canções de Cafrune (1937 – 1978), vizinho da família Martel, tinham inspiração folclórica e política. O cantor era um nacionalista convicto, com grande apego ao país e suas tradições. O governo ditatorial considerou sua morte um acidente vial, um atropelamento; entretanto, existe um consenso de que Cafrune foi assassinado pelo regime, o que transformou sua figura em mais um símbolo daquele período.

Assim, Lucrecia busca fazer uma aproximação pessoal a esse funcionamento perverso da sociedade por meio da atitude de Verónica. Ela tenta descobrir seu crime e determinar sua culpa – todavia, pouco a pouco as evidências vão desaparecendo e ela retrocede, caindo na complacência burguesa de quem a rodeia. Não sabemos se ela matou ou não, mas o filme é muito claro sobre como ela e sua família decidem encarar essas possibilidades. O que sucede é metaforizado pelo recepcionista do hotel onde se hospeda Vero após o acidente: deixando a água correr, a sujeira se vai. Na verdade,

---

<sup>2</sup> Já em *Rey Muerto* (curta de Lucrecia faz parte do compilado *Historias Breves*, de 1995) aparecia essa questão: o marido da protagonista, vilão do curta, atropela com sua caminhonete um ciclista e, ainda por cima, o agride.

<sup>3</sup> A *Mammy Blue* original, versão presente no filme, é do egípcio Demis Roussos. Porém, essa música se tornou famosa na América Latina na voz de Julio Iglesias, sendo inclusive o que o lançou para o sucesso por aqui.

quando a água se vai é revelado um cadáver, mas a mesma água se encarrega de desfazer-se dele ao simular um afogamento. Enquanto isso, a água da chuva perpassa todo o filme, seja batendo nas janelas ou acusando-se pelo som em *off*, como se ela precisasse correr para a sujeira ir de vez. “Essa água é uma benção”, corrobora a enfermeira que atende Vero no hospital.

Vero não atende quem atropelou, mas é atendida e amparada durante todo o filme não apenas por seus familiares, mas também por uma profusão de empregados, que estão por todas as partes: em casa, no consultório odontológico, no hospital, hotel, loja de vasos, casa dos parentes. Eles estão sempre na ativa, seja fazendo o café ou responsabilizando-se pelo presente da tia da patroa, e devem ser tão ignorados comumente que nem percebem o alheamento de Verónica. Não são nomeados e por vezes parecem fantasmas que deambulam pelo ambiente – afinal, há fantasmas por todos os lados, como comenta Tia Lala (María Vaner<sup>4</sup>). Porém, não são delírios de velha: a tia fala sobre algo que se esconde e, surpreendo-se com a voz rara de Vero, é a única que consegue notar a estranheza da protagonista.

Enquanto em *O pântano* há presságios de um acidente que vai ocorrer – a morte de Luciano -, em *A mulher sem cabeça* há ecos de um acidente que já ocorreu, e alguns desses vestígios se apresentam não apenas na voz de Vero, mas como imagens e sons fantasmáticos: o menino que se oferece para lavar o carro, a menina que a abraça no banheiro do hospital, as árvores que se arrastam sozinhas às margens da estrada. Porém, são os sons fora de campo que mais desconcertam Verónica (eles já assustavam Luciano), como os rangidos de coisas velhas dos quais Lala reclama, o zumbido ao lado da cama que assusta Vero e se revela (apenas?) como um garotinho com seu carrinho de fricção, e os insistentes latidos de cachorro.

Vero revive o acidente através de sons *off* que invadem sua divagação, como o incômodo celular. A sensação do atropelamento também é repetida quando ela vai com a prima e os sobrinhos ao ginásio de esportes. Ainda no caminho, ela se espanta no momento em que os meninos vão buscar um objeto no meio da estrada de terra – a mesma onde se deu o acidente -, e um carro vem em alta velocidade, dando a impressão de que ele poderia ter atropelado os garotos. O motor do carro, somado ao atrito dos pneus nas pedrinhas, possui um volume altíssimo, e faz uma fusão com o som de jorro de água que molha o campo de futebol, para onde são levados Vero e seus

---

<sup>4</sup> Um ícone do cinema argentino que faleceu pouco depois do fim das filmagens de *A mulher sem cabeça*.

acompanhantes por meio de uma elipse. Um zumbido mais agudo que acompanhava o carro segue presente na fusão com o jorro de água. Vemos, em um plano geral, as mulheres vindo em nossa direção e, devido à mudança da posição da câmera em relação ao sol, forma-se uma camada branca que as ofusca. Vero adianta-se na caminhada e esse som agudo vai subindo de tom e de volume lentamente, e funciona como antecipação a um impacto que ouvimos fora de campo. Enquanto as outras mulheres ignoram esse impacto, seu som atinge Vero profundamente, pois a faz reviver o choque do acidente. Após o impacto, desaparecem todos os sons: os meninos brincando, o jorro, o zumbido. Esse silêncio constitui o que Chion chama de suspensão.

Há suspensão quando um som suposto naturalmente pela situação, e previamente ouvido em geral, é brusca ou subitamente reprimido, criando uma impressão de vazio e de mistério (...). Muitas vezes, a suspensão (...) está destinada a privilegiar um momento da cena e lhe outorgar certa transcendência, inquietante ou mágica (CHION, 1993: 126 – 127).

No meio do silêncio irrompem os latidos de um cachorro, e a partir dele os sons vão voltando à cena. O impacto era resultado de uma bola que havia atingido um menino que se contorce no chão, o qual Vero observa ser socorrido pelos colegas.

Profundamente incomodada, ela segue para o banheiro do ginásio. Lá dentro, ouvimos um zumbido intermitente, fora de campo, que vai aumentando de volume e tornando-se cada vez mais estranho. Descobrimos que se trata de uma solda através de um lampejo, simultâneo à explosão de lágrimas de Vero, que chora pela primeira vez. “Não há água na torneira”, ela avisa ao funcionário que maneja a solda. Ele a consola com um abraço e lhe traz água. Enquanto o homem molha a nuca de Vero, a mulher é novamente enquadrada sem cabeça, o que vai se repetir em outros momentos, como quando ela é refletida pelo espelho do banheiro de sua casa (onde Vero se refugia do marido, imitando a prisioneira que ela observou se trancar no banheiro do hospital).

Esse hospital, onde Vero tira as radiografias após o atropelamento, e o hotel, para onde ela vai em seguida, são ambientes preenchidos por ruídos metálicos e graves que compõem de maneira intensa uma atmosfera de filme de terror que, além de endossar a qualidade de thriller que Lucrecia dá a *A mulher sem cabeça*, aguçam o atordoamento de Verónica logo após o acidente. Lucrecia já utilizava, de maneira sutil, alguns sons *over* em *A menina santa* para gerar determinados climas, e essa

característica toma força em *A mulher sem cabeça* para sublinhar a qualidade misteriosa e medonha dos ambientes.

O consultório de Vero também é tomado por uma trilha sonora meio sinistra, que poderia resumir-se no atroz ruído do motorzinho de dentista, a água que escorre nos recipientes onde as pessoas cospem, e em uma variação mais aguda do motorzinho, que descobrimos ser o som que um menino (outro fantasma?) faz ao assoprar dentro de um copo de plástico. No hospital, frases soltas se adiantam às cenas as quais pertencem, como se fossem uma voz do além. Ainda há crianças que choram, portas batendo, o rádio da polícia, e um constante zunido típico de aparelhos elétricos em funcionamento, cortado pelos estalidos das emissões de raios-X. No hotel, a escuridão e isolamento são completados pela chuva torrencial, e os corredores são ocupados pelo som de rádios mal-sintonizados. Quando Vero toma chá acompanhada de seu primo Juan Manuel (Daniel Genoud), emerge ao fundo um som um tanto grave, com timbre de máquina parecido ao de uma geladeira, ao qual se soma um alarme de carro vindo da rua e, mais tarde, um silvo estridente (parecido ao que se relacionava à Síndrome de Ménière que assolava Helena em *A menina santa*). Após uma elipse, vemos Juanma despedir-se de Vero, e apenas o silvo continua. Vero abraça o primo e o puxa para cama, enquanto o silvo ao fundo vai diminuindo, ficando apenas a respiração excitada dos personagens.

A atitude de Vero durante o encontro amoroso com Juanma é esquisita e ao mesmo tempo natural, porque a mulher vem agindo de maneira estranha e não conseguimos distinguir se é uma situação inédita ou não. Do mesmo modo, não sabemos qual a lógica do relacionamento de Vero com a sobrinha Candita (Inés Efron) – a qual, além de sofrer de hepatite, padece de febre pela tia assim como Amalia queimava de amor pelo Doutor Jano. Essa representação da sexualidade adolescente à flor da pele que já existia nos outros dois longas é incorporada em *A mulher sem cabeça* pela personagem de Efron, que além de ser apaixonada por Vero tem um relacionamento com uma menina da periferia. Josefina (Claudia Cantero), a mãe de Candita, também nos faz recordar personagens dos outros filmes: assim como a mãe de Jose em *A menina santa*, Josefina trata de julgar a todos ao seu redor sem dar-se conta do que se passa diante de seus olhos – por exemplo, acusa a filha de uma amiga de “machona”, enquanto sua própria filha tem uma namorada, a qual ela tenta evitar enviando-a para ajudar Vero a carregar vasos pesadíssimos (o detalhe é que a garota está com o braço quebrado). Josefina também possui traços de Tali, pois não para de falar um minuto sequer, mesmo que ninguém lhe dê atenção.

Tanto na boca de Josefina, quanto na dos outros personagens, os diálogos em *A mulher sem cabeça* são oblíquos, ricos em giros e matizes locais, como nos filmes anteriores. Lucrecia introduz nos diálogos palavras que soam caprichosas, mas inevitáveis, que acabam por construir a personalidade dos personagens, sobre os quais não temos outras informações além das que obtemos ouvindo suas conversas. A cineasta conta que esse é o jeito de falar em Salta: enquanto em Buenos Aires os problemas são abordados mais diretamente, na província as pessoas contam histórias longas, rebuscadas e até absurdas, já que suas preocupações são superadas quando expressadas em palavras. Ela diz que deve grande parte dos diálogos dos filmes a sua mãe, uma mulher prolífica e verbalmente inquietante, fonte inesgotável de quem ela segue roubando linhas – um irmão de Lucrecia até brinca que a mãe deveria receber direitos pelos diálogos.

Imersa em seu estado de choque, Vero não se anima a dizer muitas coisas, conformando-se na maioria das vezes a concordar com os outros por não entender exatamente do que se trata. “*Bueno*”, ela repete. Seu rosto abriga uma porção de movimentos intensivos, mas nenhum extensivo, excitando o mistério que cerca a protagonista. Lucrecia diz que, quando escreve o argumento dos filmes, não quer saber tudo sobre os personagens, prefere manter uma reserva de segredo, e em *A mulher sem cabeça* isso é exponenciado. Martel conheceu Onetto através da indicação de sua assistente de direção, Fabiana Tiscornia, e foi vê-la em uma peça de teatro – Onetto trabalha mais em teatro, sendo raras suas incursões no cinema. Quando Martel encontrou-a pela primeira vez, teve a impressão de que nunca chegaria a conhecê-la bem, o que a fascinou, pois seria importante para sustentar essa dose de segredo no filme. Além disso, Onetto é uma mulher muito alta que, loira, se destacaria a partir de qualquer ponto de vista na paisagem saltenha, cuja maioria da população é mestiça e baixinha. Ela não passa inadvertida por ser uma mulher desejada (o marido, o primo, a sobrinha), e com esse porte físico e os cabelos claros se torna alguém muito difícil de encobrir, esconder.

Na Espanha, o filme recebeu o nome de *La mujer rubia - A mulher loira*. Lucrecia adora *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958), e as madeixas loiras de Vero são uma maneira de referenciar-se a Kim Novak, que no filme pintava os cabelos dourados de castanho para fugir da identidade de Madeleine e da co-autoria de um assassinato. No começo de *A mulher sem cabeça*, sabemos que Vero acabou de tingir o cabelo de loiro através do elogio de uma amiga. É essa a cor do seu cabelo durante

todo o desarranjo que a atravessa, durante o tempo em que ela perde a cabeça. Quando as coisas são recolocadas no lugar, ela pinta o cabelo de castanho (sua cor natural) e, livre da mulher loira que cometeu um atropelamento, volta à sua vida normal com dois carros na garagem, filhas na universidade de Direito e encontros sociais. Ela é a mulher de bem que revisa a boca de crianças pobres durante a Semana do Sorriso (como lembra sua assistente, a dentista dá apenas recomendações, não diagnóstico – e muito menos tratamento); que doa roupas e lanche para o menino que vem lavar o carro. Na última cena, vemos por meio da porta de vidro do hotel que ela se reúne com amigos e familiares normalmente, sem a inquietação que a distraía quando ela era loira – é a transformação da personagem através do cabelo.

Foi apenas um susto, como havia dito Juanma: “O ruído deve ter te impressionado; é um ruído espantoso!”. Em todos os filmes de Lucrecia, há uma queda, uma morte, ou ambas. Entretanto, morte e queda são coisas que passam fora de campo - nunca veremos os corpos morrerem ou caírem, ouviremos apenas um ruído espantoso.

#### Bibliografia:

AGUILAR, Gonzalo (2006): *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

CAMPO, Mônica Brincalpe (2010): *História e Cinema: O tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant*. Tese de Doutorado. Campinas/SP, Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Estadual de Campinas.

Charla de Lucrecia Martel y su director de sonido Guido Berenblum para la Cátedra de Alejandro Seba – Sonido I en la UBA (Universidad de Buenos Aires). Transcrito por Juani Bousquet e cedido gentilmente por Martin Matus.

CHION, Michel (1999). *El sonido*. Barcelona, Paidós.

\_\_\_\_\_ (1993). *La audiovisión*. Barcelona, Paidós.

\_\_\_\_\_ (2004). *La voz en el cine*. Madri, Cátedra.

ELKHARBACHI, Mariam; GRANDA, Moisés e NAVARRO Algarín (2008). Entrevista con Lucrecia Martel - *La mujer rubia*. Primeras notas sobre el cinematógrafo. *Kane3* – 23 nov. 2008. Disponível em: <http://www.kane3.es/cine/entrevista-con-lucrecia-martel-la-mujer-rubia.php>. Acesso em 01 ago. 2011.

ENRIQUEZ, Mariana (2008). La mala memoria. *Página 12*. Radar, 17 ago. 2008. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4766-2008-08-17.html>. Acesso em 15 mar. 2011.

FLORES, Virginia Osório (2006). *O cinema: uma arte sonora*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GÓMEZ, Lía (2010). *Lucrecia Martel: el susurro de la mirada*. Trabalho apresentado no Simpósio “Cines en la encrucijada nacional” - mesa “Lucrecia Martel”, no II Congreso Internacional ASAECA (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual), Buenos Aires, outubro/2010. Texto não publicado até o momento, cedido pela autora.

GUERRIERO, Leila (2008). El optimismo de la decadencia. *El País*. 15 nov. 2008. Disponível em: [http://www.elpais.com/articulo/semana/optimismo/decadencia/elpepuculbab/20081115elpbabese\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/semana/optimismo/decadencia/elpepuculbab/20081115elpbabese_3/Tes). Acesso em 15 mar. 2011.

MARKS, Laura (2000). *The skin of the film*. Londrea/Durham, Duke University Pres.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos (2009): “Martel, Trapero e Alonso: O cinema argentino tipo exportação”, In MIRANDA DO ROSÁRIO, Priscila, y NÚÑEZ, Fabián (eds.): *Do novo ao novo cinema argentino: birra, crise e poesia*. Catálogo da Mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro entre agosto e outubro/2009, pp. 56 – 61.

PANOZZO, Marcelo (ed.) (2009). *La propia voz: El cine sonoro de Lucrecia Martel*. Publicação do Festival Internacional de Gijón (Espanha). Buenos Aires/Gijón.

PENA, Jaime (2009). *Historias extraordinarias: Nuevo cine argentino 1999 – 2008*. Madri, T & B Editores/Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canarias.

QUANDT, James (2009). Art of fugue: Lucrecia Martel’s *The headless woman*. *Artforum Internacional*. 22 jun. 2009. Disponível em: [http://www.thefreelibrary.com/\\_/print/PrintArticle.aspx?id=203139478](http://www.thefreelibrary.com/_/print/PrintArticle.aspx?id=203139478). Acesso em 10 mar. 2011.

RODRÍGUEZ BRAVO, Ángel (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona, Paidós.

RUSSELL, Dominique (2008). Lucrecia Martel: A decidedly polyphonic cinema. *Jump Cut: A review of contemporary media*. Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/LMartelAudio/>. Acesso em 22 mar. 2009.

TACCETTA, Natalia (2010). *Historia y memoria: una lectura de La mujer sin cabeza de Lucrecia Martel*. Trabalho apresentado no Simpósio “Cines en la encrucijada nacional” - mesa “Lucrecia Martel”, no II Congreso Internacional ASAECA (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual), Buenos Aires, outubro/2010. Texto não publicado até o momento, cedido pela autora.

ULM, Hernán (2010). *Perdiendo la cabeza: imagen y creencia en la estética cinematográfica de Lucrecia Martel*. Trabalho apresentado no Simpósio “Cines en la encrucijada nacional” - mesa “Lucrecia Martel”, no II Congreso Internacional ASAECA (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual), Buenos Aires, outubro/2010. Texto não publicado até o momento, cedido pelo autor.

## Web

Q & A by Scott Foundas. Entrevista com Lucrecia Martel pela ocasião da exibição de *La mujer sin cabeza*. UCLA Film & Television Archive. 17 jul. 2009.

Parte 1 - <http://www.youtube.com/watch?v=Ti4Pi496TmM&feature=related>

Parte 2 - <http://www.youtube.com/watch?v=p-Xw9KYadqw&feature=related>

Parte 3 - <http://www.youtube.com/watch?v=-lBhcXHwd08&feature=related>

Parte 4 - <http://www.youtube.com/watch?v=71dq4kPXNfI&feature=related>

Acesso em 01 fev. 2011.

CD

The School of Sound. *Conferência de Lucrecia Martel* (1 CD – 63 minutos). Londres: 2007.