

**Sobre Barrenha, Natalia Christofolletti. *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina*. São Paulo: Alameda Editorial, 2013, 223 pp., ISBN: 978-85-7939-228-3**

por Damyler Cunha\*



*A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina* nasceu da dissertação de mestrado da pesquisadora e crítica de cinema Natalia Christofolletti Barrenha. Neste livro, a autora empreendeu uma análise sobre os filmes de Lucrecia Martel para demonstrar como o fazer cinematográfico desta cineasta está impregnado de uma experiência intuitivamente fenomenológica. Será através de uma maneira de conduzir os olhares e os ouvidos que emana uma postura de revelação do objeto a partir de

sua materialidade. De uma maneira geral, adentramos na experiência do cinema de Lucrecia Martel a partir de um debate estético promovido por Barrenha sobre a revalorização do elemento sonoro presente na *mise en scène* de seus filmes. Em *O pântano* (*La ciénaga*, 2001), *A menina santa* (*La niña santa*, 2004) e *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008), a banda sonora foi concebida através da organização de momentos de ruídos e silêncios que trazem consigo dúvidas e incertezas em relação a atos banais, dotando o fluxo narrativo de um clima recorrente de suspensão. Ao começar o livro, com as palavras de advertência do poeta francês René Daumal, o caráter subjetivo e corporal dos ruídos é destacado: “Escuta bem, contudo. Não as minhas palavras, mas o tumulto que se eleva em teu corpo quando me

escutas”. A epígrafe escolhida nos convida a refletir sobre uma experiência auditiva ruidosa e interna.

Contamina praticamente todos os capítulos outro aspecto: a ideia de uma qualidade tátil que ecoa no cinema de Martel também será lembrada por Barrenha. Nos filmes desta cineasta, ouvimos uma diversidade de distorções e reverberações sonoras que aparecem em cena como se pretendessem expressar uma fidelidade perceptiva infantil. Em entrevista, Lucrecia compartilhou a ideia de que os sons teriam uma importância notável na representação de uma sensibilidade infantil nas suas obras. Pensando, talvez, numa explicação sobre o fenômeno de retroalimentação auditivo, no qual os sons são escutados pelos seres humanos desde o seu interior (pela co-vibração dos sons) ao seu exterior (janela auditiva da orelha), a cineasta nos lembra que na passagem da infância para a fase adulta efetuamos um processo de exclusão do nosso campo consciente aos efeitos significantes de ruídos e distorções decorrentes da reflexão do som.

Neste mesmo sentido, a autora destaca também certa fragmentação do enquadramento ressaltado através da exploração da arquitetura dos corpos muito próximos à câmera. Os planos-detelhe dos corpos dos personagens ainda salientam uma sensibilidade tátil das imagens, certa rugosidade, aspereza, sensualidade, languidez, todas qualidades sensíveis que são reveladas pela excessiva proximidade dos corpos ou mesmo objetos. Indo além do simples sincronismo entre som e imagem, o espaço fílmico será construído nos filmes desta cineasta em consonância com o mundo interno dos personagens, a partir de uma quebra íntima provocada pelos acidentes imprevisíveis. Mostrar as coisas por fragmentos seria, antes de tudo, um ato de exteriorização da desconexão dos personagens; representação da perda da noção de vínculo entre as coisas e aquilo que elas significam. No seio desta perspectiva, Barrenha destaca que a representação do som atua como potencializador de uma espessura perceptiva infantil, na qual é permitido ver

*escutando* ou *escutar vendo*, *cheirando*, *tocando* e *descobrimdo*. Envolto pelas sonoridades, espectadores mantêm-se mais próximos da sensorialidade compartilhada pelos personagens e podem contemplar livremente a observação minimalista que aparece na movimentação interna dos planos fixos das imagens.

O livro é dividido em quatro capítulos. No primeiro, a autora nos convida a conhecer uma “Breve história” do *Nuevo Cine Argentino*, promovendo uma retrospectiva da cinematografia argentina desde os anos 1960. A retrospectiva é fruto da cuidadosa incursão que Barrenha promoveu sobre os aspectos sociais, históricos e econômicos do cinema argentino, com a preocupação de tornar mais acessível aos leitores brasileiros o contexto no qual se insere a obra da cineasta. Ao pesquisar o *NCA* a partir de duas diferentes gerações, anos de 1960 e 1990-2000, Barrenha sublinha uma característica em paralelo – a ruptura destes cineastas com suas gerações anteriores–. Nos anos 1960, o *Nuevo Cine* apresentava um amplo e heterogêneo cenário de pretensões estéticas e temáticas. Ao lado dessa geração, os diretores Leopoldo Torre Nilsson e Fernando Ayala também são destacados como referência para renovação da indústria cinematográfica argentina. Contudo, a geração de 1960 é mencionada a partir de dois aspectos essenciais e paradoxais: a introdução de novas maneiras de fazer cinema e sua incapacidade e frustração em não conseguir estruturar projetos de viabilidade econômica na distribuição e exibição do cinema argentino deste período. A falência de recursos, a instabilidade política e a falta de distribuição marcaram profundamente as obras do *NCA*. Contudo, essas instabilidades não foram suficientes para impedir que os cineastas realizassem seus filmes, negando o modelo de cinema industrial que prevaleceu nos anos anteriores (1946-1955) através de novos modos de produção independente e novas escolhas estéticas.

A partir de um recorte cronológico, no qual acompanhamos a evolução das leis de incentivo do cinema argentino, as diversas trocas de governantes e o

surgimento de novas gerações de cineastas, a autora também relaciona as primeiras obras do *Nuevo Cine* dos anos 1990, cruzando os diálogos sobre a renovação de uma geração e o contexto da produção independente. Os filmes de Alejandro Agresti (*El amor es una mujer gorda*, 1987), Martín Rejtman (*Rapado*, 1992) e Esteban Sapir (*Picado Fino*, 1993-1996) são lembrados como os primeiros sintomas deste período que se caracterizará pela ruptura com a estrutura de produção cinematográfica de custos elevados. Neste novo contexto, os pequenos filmes independentes marcam sua presença e passam a assumir os riscos formais de uma redução de elementos estilísticos e temáticos, distanciando-se das obras da década anterior. Os filmes da geração do *NCA* dos anos 1990 (e, posteriormente, as obras de cineastas que produziram na primeira década do século XXI), se caracterizam pela repetição de elementos mínimos e pela proliferação de histórias da vida cotidiana e de memórias individuais. Nomeado pela argentina Beatriz Sarlo como *giro subjetivo*, a proliferação desses relatos íntimos e pessoais também se encontrará presente nos filmes de Lucrecia Martel, que aparece no *NCA* como uma aposta promissora com o seu curta-metragem *Rey Muerto*, em 1995. O curta-metragem, produzido com os recursos de um concurso de roteiro organizado pelo INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), é distribuído no circuito comercial junto à coletânea de curtas *Historias breves*, marco inicial da atividade de realização de diversos cineastas e ponto de partida para o *Nuevo Cine Argentino* dos anos 1990.

No segundo capítulo, “Cinema (também) para os ouvidos”, o uso do som no cinema é abordado a partir de algumas teorias e conceitos que guiarão as análises dos filmes nos capítulos seguintes. Noël Burch, Rodríguez Bravo, Pierre Schaeffer e seu discípulo Michel Chion, David Bordwell e Kristin Thompson são revisitados para fornecer um panorama teórico sobre os estudos do som no cinema. A teoria audiovisual de Michel Chion é abordada através de um mergulho nas premissas da música eletroacústica desenvolvida e teorizada pelo radialista e compositor francês Pierre Schaeffer. O teórico

estabeleceu algumas bases interdisciplinares para a análise dos ruídos, da voz e da música no cinema relacionadas ao *corpus* da teoria musical. Também a partir de um enfoque interdisciplinar, a autora se debruçou sobre alguns conceitos de Rodríguez Bravo, que atua sob dois aspectos na abordagem do som no cinema: o som como fenômeno físico e suas qualidades expressivas específicas em relação às distintas interpretações da percepção humana, ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, externa e interna. Na perspectiva de Rodríguez Bravo, a dualidade sonora transforma a experiência perceptiva ambígua e mais completa através dos poderes de invisibilidade e omnidirecionalidade do som, que compensariam a bidimensionalidade da tela. Noël Burch, David Bordwell e Kristin Thompson são lembrados para pontuar as premissas do uso do som no cinema clássico. O som como elemento coesivo e unificador, pelo seu poder de homogeneidade, é usado para amenizar a grande desagregação perceptiva comportada pela montagem visual no cinema. Elemento de ligação entre os planos, o som no cinema clássico também já se apresentava como herdeiro de técnicas de reconstrução sonora do espaço.

Passamos adiante, conduzidos pelos comentários sobre alguns filmes como *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) e *Hiroshima, meu amor* (*Hiroshima, mon amour*, Alan Resnais, 1959) e pelos escritos de René Clair e Robert Bresson para compreender o som a partir do seu poder de ruptura e como ele foi elevado no cinema moderno a componente de narração. O silêncio como contraste ou negação de um som ouvido anteriormente se manifesta na experiência cinematográfica como elemento de ruptura do princípio de transparência. Ausência de som não concreta, a diminuição brusca dos sons, procedimento constantemente usado no cinema de Martel, liberaria a experiência auditiva para ouvir outros sons que antes não podiam ser percebidos. As sensações provocadas pela montagem de som e imagem aparecem mais uma vez, narradas a partir da abordagem destacada no livro *The skin of the film* (2000), de Laura Marks e do conceito de *indícios sonoros materializadores* de Michel Chion. Os sons, através da estilização ou ainda

como pura presença, transmitem efeitos de expressão e matéria que podem revelar sensações não especificamente sonoras. Atuando na função perceptiva, o som toca a pele, faz vibrar as coisas, envolve o espectador nos 360 graus da sala de cinema e ainda pode ser a via de acesso facilitadora da experiência de outras impressões sensoriais no cinema, convidando o espectador a responder à imagem e ao som de uma maneira corporal.

Nos dois últimos capítulos do livro, temos uma reflexão que parte da biografia desta cineasta para empreender uma análise fílmica dos seus três longas-metragens. O entrelaçamento entre a trajetória de Lucrecia Martel como cineasta e suas opções estéticas demonstra alguns pontos de contato. A fala da cineasta, em entrevista à autora, desdobra-se entre evocações da infância, manuais técnicos, o seu fascínio pelos filmes de terror e relatos de filmagens, inúmeras peculiaridades que surgiram de suas experiências e foram replicados como elementos recorrentes nos seus filmes. Um modo de rastrear certas obsessões, como *tonterías* domésticas que nos fazem permanecer mais próximos do mundo daqueles personagens. A câmera fazia parte do cotidiano de Lucrecia desde quando vivia em Salta, ainda na década de 1980. O utensílio que a acompanhava por onde passava era um tanto pesado para uma adolescente carregar, e, por muitas vezes, restava sob o tripé em plano fixo ligado durante muitas horas, o que acabou chamando a atenção de Lucrecia para o uso do espaço *off*. Os ritmos e entonações se formavam na construção dos diálogos familiares e o sons *off* revelavam eventos que apareciam imprevisíveis à câmera. A construção do olhar e a sensibilidade da escuta já se faziam presentes e foram lapidados nos seus anos de incursão na carreira de cineasta, ao longo dos anos 1990. As apostas na ausência de clímax e na composição de ambiências sonoras não demoraram a surgir em sua obra.

Os filmes narrados a partir da acumulação de pequenas coisas (*O pântano*), de um fio de trama (*A menina santa*) ou das transformações ao redor de um mesmo estado afetivo (*A mulher sem cabeça*) tendem mais a uma

compreensão intuitiva do que racional, subvertem uma lógica de início, meio e fim. Sem planos de transição que situam os espectadores em relação ao tempo e ao espaço que os personagens habitam, o corte direto é usado como efeito de irrupção –para suprimir a referência a qualquer deslocamento, impregnando os filmes por uma sensação de clausura e dilatação do tempo–. Os planos fechados e fragmentos propiciados por uma câmera que invade o espaço de diversos ângulos configuram um espaço confuso. Além da supressão do movimento das pessoas, a montagem irá suprimir o início e o fim das ações, utilizando planos que frequentemente começam em meio a um acontecimento. O som *off* aparece na cena com o intuito de destacar um “estado de espera”, isolando sussurros e ruídos como eventos autônomos e elevando o som a componente da narração. Um aspecto indicial e sonoro da cena passa a expressar a subjetividade dos personagens, modificando a percepção global do espectador em relação à imagem.

Estabelece-se, assim, uma oscilação entre a estagnação na movimentação corporal e uma agitação na movimentação interna do plano fixo. A palavra “suspensão” surge então, relacionada por Barrenha de duas maneiras, através da suspensão das ações no sentido de adiá-las, rompendo-as, e também no sentido de prolongá-las. Nesta mesma lógica, relembro ainda outro sentido de “suspensão”, desta vez, a suspensão da escuta que se cria a partir da repetição dos sons nos seus filmes. A repetição do som promove o esquecimento da sua significação, no sentido que se vincula ao jogo entre a referencialidade e a perda de referencialidade do som em relação aos valores da sua imagem. Ora banal, ora ameaçador, Martel utiliza a variação de uma sonoridade para promover um novo modo de tratamento da relação campo/contracampo. Extravasando o extraquadro, eventos sonoros inquietantes moldam o clima opressivo. Nos filmes desta cineasta, a escuta de micro-sons do cotidiano confere uma materialidade excessiva ao ambiente, breve momento de interrupção que traz consigo certa “evacuação de sentido”. Paradoxalmente, na *experiência cinematográfica de Lucrecia Martel* não há uso

de narração em primeira pessoa e nem encontramos o corpo da cineasta invadindo as imagens. Somente em raros e decisivos momentos temos a utilização da câmera subjetiva –aquela que encarna o olhar do personagem para que adotemos o seu ponto de vista–. Sagazmente, já no início do seu livro, Natalia Barrenha nos adverte que a memória, a subjetividade e as políticas de identidade aparecem na obra de Lucrecia Martel disseminadas nas minúcias, nos pequenos detalhes do cotidiano que contaminam a maioria das cenas.

---

\* Damyler Cunha é doutoranda no programa de Meios e Processos Audiovisuais, na Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP, onde também defendeu sua dissertação de mestrado intitulada *O som e suas dimensões concretas e subjetivas nos filmes de Lucrecia Martel* (2013). E-mail: [damyler@gmail.com](mailto:damyler@gmail.com)