

Tempo e História: representação em Lucrecia Martel

por Mônica Brincalepe Campo*

Resumo: Analisar os filmes como *representações* é reconhecer nestas obras a possibilidade de recorte cultural a perscrutar a maneira como os homens se percebem como seres no mundo. Investigo neste artigo a nova *Ordem do tempo* proposta por François Hartog tendo em vista a relação de história com cinema. Neste sentido, a informação de que no *nuevo cine argentino* o tempo seria definido como sendo o *tempo do puro presente* e o *tempo do pensamento* despertou-me o interesse em averiguar se nestes filmes encontraria *representações* a corroborar a percepção de nova *Ordem do tempo* e seu impacto sobre a maneira como os homens se percebem como seres no mundo. Para tanto, escolhi analisar a obra de Lucrecia Martel, particularmente seu último filme de longa metragem, *La mujer sin cabeza* (2008).

Palavras-chave: História, Cinema, Representação, Tempo, Ordem do Tempo.

Abstract: Analyzing films as *representations* allows for researching the way we perceive ourselves as beings in the world. Based on François Hartog's *Order of Time* which considers the interface between history and cinema, I hypothesize that time can be defined as *pure present time* and *time of thought* in the *nuevo cine argentino*. This text focuses on *representations* that confirm the perception of the new Order of Time and its impact over the way we perceive ourselves in the world in Lucrecia Martel's production, particularly in her last film, *La mujer sin cabeza* (2008).

Keywords: History, Cinema, Representation, Time, Order of Time.

Após entrar em contato com a cinematografia argentina produzida em finais dos anos 1990 e início do século XXI, que é conhecida como *nuevo cine argentino*, interessei-me particularmente pela interpretação de que, nestas produções, o *tempo* estaria sempre referido ao imediato; assim, o *tempo* do *puro presente* e o *tempo* do *pensamento* seriam definidores das representações ali elaboradas (Wolf, 2004).¹

O *tempo* é um dos principais conceitos para se pensar e discutir *história*. Questiono, afinal, como seria o *regime de historicidade* em que as representações permanecem atadas ao eterno e, evidentemente, efêmero presente. Seria possível compreender a partir da análise dos filmes a nova *Ordem do Tempo* que emerge, tal qual proposto por François Hartog (2003)? Como seria a compreensão do ser histórico se os homens estão imersos em eterno presente? Estas *representações* conseguiriam expressar esta especificidade de compreensão do ser no tempo?

Visando a entender estas questões escolhi analisar os filmes de longa-metragem de Lucrecia Martel e, com maior atenção, a sua última produção, *La mujer sin cabeza* (2008). A cineasta argentina despontava na bibliografia a respeito do *nuevo cine argentino* como uma unanimidade de referência, sendo avaliada como um dos maiores expoentes do grupo de cineastas. Em suas obras, busquei entrever como as narrativas cinematográficas poderiam constituir percepções culturais e como estariam expressos nos personagens, na trama e nas instâncias de narração a compreensão de ser histórico. Portanto, questionei como estariam ali marcadas as definições e o autorreconhecimento do ser no tempo.

¹ Neste artigo, a questão do tempo é colocada a partir de uma análise deleuziana. Entretanto, este não é o caminho que sigo em minha análise. O texto de Wolf perpassa questões elaboradas e discutidas na tese de doutorado defendida por mim em dezembro de 2010 no Programa de Pós-Graduação em História da UNICAMP, intitulada *História e Cinema: O tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant*. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000783525>.

Acredito que os filmes possam ser eleitos como *representações* (Chartier, 1988), partes constituintes de nossa produção cultural e indicativas de como nos percebemos e atuamos em sociedade. O conceito de *representação* advém da ideia da circulação de valores internos à sociedade, é o produto que foi realizado a partir das *apropriações* efetivadas nas *práticas sociais*. É fruto do processo encadeado em percurso circular. Neste conceito, na acepção do historiador francês Roger Chartier, encontro a possibilidade de analisar o processo de circulação de valores existentes em sociedade. Tais valores são constituintes da base cultural dos homens, portanto, as *representações* são os produtos da circulação de valores correntes em sociedade.

Inicio este artigo com a discussão historiográfica de referência sobre os trabalhos realizados na interface existente entre história e cinema. Em seguida, discuto as relações de percursos em história, diferenciando a história acadêmica, a escolar e a divulgada em mídia. Após esta discussão, reflito sobre o novo *regime de historicidade* em sua relação com os homens, tendo em vista a noção de *tempo* que carregam, pois acredito que esta noção afeta a própria constituição das narrativas de história. Finalmente, articulo estas questões teóricas na leitura interpretativa efetivada a partir da obra de Lucrecia Martel, particularmente em *La mujer sin cabeza*.



I. A história e o cinema: discussões teóricas do trabalho do historiador

Na área de pesquisa entre História e Cinema, resumidamente, percebo a atuação de três principais linhas historiográficas. A primeira trata da *história do cinema*, em que estaria a proposta de interpretar e estudar os avanços desse meio ao longo de sua existência desde o final do século XIX. A segunda seria a possibilidade aberta pela Nova História, com a proposta de pensar *o filme como novo objeto a ser elencado para a análise da História*. Neste sentido, o filme passaria a ser observado como um documento histórico (o sentido de documento, aqui, foi ampliado), a complementar e produzir análises históricas. Há ainda uma terceira linha, definida principalmente por uma historiografia americana. Nessa vertente, *o filme é percebido em si mesmo e pode ser elencado como um veículo para pensar o passado* – assim, não se trata de um documento a ser decifrado para descobrir (ou confirmar) a História; ele, em si, é História, uma vez que é um produto cultural que veicula uma visão da sociedade sobre si mesma.

A proposta que faço acaba por atuar em uma relação de *História com Cinema*, ou seja, acredito que as obras fílmicas devem ser compreendidas em seus espaços sociais de produção, de exibição e circulação; e sendo as obras fílmicas *representações* que as sociedades realizam de si mesmas, indago como pensá-las a partir do ponto de vista do historiador. Em suma, quero questioná-las a partir da percepção de que estes artefatos fílmicos são partes integrantes de nossa percepção enquanto ser no mundo.

I.1. A história e suas narrativas

Tomar os filmes como *representações* nas quais se pode vir a discutir os entendimentos que uma sociedade faz de si mesma é também notar como a cultura de mídia deve ser considerada em sua importância desde sua difusão (Huysen, 2000) como até mesmo no processo das apropriações e práticas

sociais (Certeau, 1982). Quando discuto o lugar da história nas sociedades contemporâneas, acredito que a relação que se estabelece entre sociedade e mídia deve ser percebida na interrelação existente, nas *representações* construídas e nas *apropriações* realizadas em sua diversidade cultural, que surtirão em *práticas* distintivas, a realimentar o círculo de produção e compreensão.

A história como elaboração discursiva tomou formato acadêmico e cumpriu papel de unificadora dos Estados Nacionais desde o século XIX (Anderson, 2008). Nesse percurso, a história acadêmica a unificar a nação e a disciplina da história voltada para o espaço escolar foram utilizados como propulsores da construção da identidade cidadã. A disciplina de história ensinada nas escolas estava empenhada em buscar a educação para a consciência pública (Prost, 2008); seria o incentivo à construção de uma identidade nacional definidora da sociedade. Estes foram os projetos implementados de maneira ampla na Argentina e norteadores de políticas de Estado encaminhadas desde as presidências de Bartolomé Mitre (1862 a 1868) e Domingo Faustino Sarmiento (1868 a 1874) (Shumway, 2008).

Sobre a difusão da mídia em sociedade, pode-se dividi-la a título de exemplificação didática e *grosso modo* em dois momentos: o de mídia impressa, com os jornais e romances², e a mídia eletrônica a partir do final do século XIX. Esta se firmou em importância crescente ao longo do século XX, ampliada pela indústria fonográfica, pelo rádio, pelo cinema, pela televisão e pelos diversos veículos e meios agora existentes.

A apropriação dos discursos e valores de identidade nacional foi marcada pela difusão da percepção do conhecimento histórico e, no caso dos valores

² Deve-se destacar que Mitre escreveu obras sobre a História da Argentina (além de ter sido o fundador do jornal *La Nación*) e que ambos os presidentes foram escritores e jornalistas, sendo que Sarmiento costuma ser destacado em seu projeto de organização da escola pública de excelência, com o objetivo de formação da identidade cidadã do argentino.

propagados pelos veículos de comunicação, está intrinsecamente atada aos ditames do entretenimento destes veículos.

Ao longo de todo o século XX, a linguagem cinematográfica se desenvolveu e acompanhou a própria difusão do conhecimento histórico (Machado, 1997). Ela caminhou muitas vezes ao lado, contribuindo na divulgação geral de como nos pensamos historicamente, com aproximações e afinidades entre as narrativas cinematográficas e aquelas praticadas na história oficial acadêmica – entretanto, afastamento crítico e rupturas também ocorreram. Tanto a história passou por processos de revisões concorrentes de linhas historiográficas em disputas internas ao campo como o papel da escola na sociedade segue em crise de reavaliação de função; já o lugar da mídia e de sua produção é espaço a ser problematizado criticamente.

A sofisticação da linguagem cinematográfica, sua diversidade de formatos e propostas devem ser consideradas ao serem analisadas as obras e o lugar que elas ocupam como referência nas sociedades que as produzem. A relação entre as produções cinematográficas e a história variou e esteve intimamente ligada a cada momento específico da organização do Estado, dos governos e da sociedade, trouxe surpresas e questões específicas referentes às identidades culturais. A divulgação da história e o papel das escolas e dos veículos de comunicação de massa incidem nas *representações* elaboradas em sociedade. Percebo neste percurso a crescente tensão existente entre os saberes históricos, suas modalidades divulgadoras (academia, escola e mídia) e os formatos narrativos que as constituem.

Se no século XIX a história assumiu a obrigação de forjar a identidade nacional, seguindo por meta construir o lugar social do cidadão e o espaço público da nação, a partir do início do século XX esse relato unificador passou a enfrentar o questionamento de sua eficiência e premissas, enfrentou o deslocar de seu lugar

e papel no Estado e, muito mais, de suas finalidades enquanto saber dos homens em sociedade.

Desde a história política do século XIX a historiografia fragmentou-se em diversas correntes e escolas, diversificou-se, assim como a sociedade. Portanto, nada mais coerente do que perceber o encaminhamento da relação entre história e narrativas fílmicas levando em consideração a diferenciação dos projetos colocados no início das produções em relação ao atual estágio de autorreconhecimento da sociedade.

II. O tempo e os regimes de historicidade

II.1. François Hartog e a nova Ordem do Tempo

O historiador François Hartog (2003a), a partir da obra *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, se propõe a indicar um percurso de escolas historiográficas; ele tem por problema central destacar a diversidade perceptiva do ser em se pensar historicamente ao longo dos tempos. Hartog afirma que, atualmente, estaríamos passando novamente por um processo de modificações nos parâmetros de como nos percebemos seres históricos. Para ele, desde os eventos do final dos anos 1980, e já adentrando o início dos anos 1990, teria ocorrido uma ruptura na maneira como se estabelecem as relações entre passado, presente e futuro.

Quando Hartog indica a mudança que ocorreu em 1989 com a queda do muro de Berlim, ele está interessado em perceber que uma fase de compreensão e de produção de história podia ser percebida como encerrada. A essa fase, e em sintonia com R. Koselleck, interpreta que teríamos vivido em função de um primado do futuro. Portanto, a história elaborada e produzida até aquele momento teve como finalidade a indicação de futuro e, assim, a ela seriam inerentes conceitos como os de evolução e progresso. É notório, a título de

exemplificação, o papel de Mitre e de Sarmiento no desenvolvimento do projeto de unificação do Estado Nacional e a construção da identidade cidadã como esta percepção da história edificada na modernidade. Diz Hartog sobre esta historiografia:

No que respeita à historiografia, a expressão *moderno regime* significa um período em que o ponto de vista do futuro domina. A palavra-chave é Progresso, História é entendida como processo e Tempo como se direcionando a um fim (progressão). O fim deste regime moderno significaria que não é mais possível escrever história do ponto de vista do futuro e que o passado mesmo, não apenas o futuro, se torna imprevisível ou mesmo opaco. Deve ser reaberto (...) (Hartog, 2003b: 11).

A reflexão que Hartog elabora ao repensar o edifício da história e a atual relação com o tempo se baseia em Walter Benjamin e em sua proposta de vazio; a sustentação teórica e conceitual desta nova percepção em que o futuro deixa de deter o primado da reflexão é substituída pela percepção de crise vivenciada. A queda do muro de Berlim e, para além disso, a crise da URSS e do modelo socialista quebraram a própria ideia ocidental projetada em futuro. Daí, e na subsequente crise das ciências sociais nos últimos vinte anos, a história deixou de ser uma projeção para o futuro, deixou de ter no passado o lugar seguro onde ancorava estas ideias, e passou a vivenciar a insegurança do presente que não sabe para onde vamos e se relaciona com o passado como um lugar de memória a ser resgatado com as questões que o presente impõe. Hartog denominou esta atual situação como sendo a nova *Ordem do Tempo*.

Tendo em vista esta reflexão de Hartog, relaciono-a às minhas inquietações ao encontrar na produção cinematográfica argentina a afirmação do *tempo do puro presente* e do *tempo do pensamento*. Questiono se estaria nesta produção cinematográfica uma comprovação material desta nova *Ordem do Tempo* e, nestas *representações*, o novo olhar que a sociedade faz sobre si mesma.

II.2. A presentificação do tempo: História e Crônica

No tempo presentificado de Hartog, a produção midiática tem por função a apropriação dos signos que elucidariam o presente, com a noção de que é o presente que problematiza e predomina, sendo que ao passado ficaria reservado o *lugar da memória* a ser resgatada. Neste sentido, vale também destacar a teoria de Pierre Sorlin sobre o papel desempenhado pela televisão no espaço privado/doméstico e de como sua atuação em sociedade influenciou nossas narrativas. Ao enveredar pela hipótese de Sorlin, pode-se estabelecer um diálogo complementar com a teoria de Hartog.

Pierre Sorlin (2009) propõe que as narrativas televisivas intervêm na noção de história porque se referem ao imediato e, como experiências discursivas, seriam calcadas nas crônicas. Assim, ele explica que há dois campos narrativos: o da história e o da crônica. Ele acredita que a TV acabou por romper o discurso narrativo histórico forjado desde o século XIX ao impor a necessidade do imediato, e isso provocou como consequência a ruptura na noção do processo que constrói todo o edifício de argumentos sobre os quais a narrativa histórica está assentada. Neste sentido, afirma Sorlin, o cinema não produziu o mesmo impacto, pois não interveio no espaço privado como a televisão o faz.

Na narrativa histórica, o fato e o acontecimento estão articulados à ideia de processo, pois permanecem relativos à percepção do antes e do depois, projetando perspectivas de futuro. As narrativas televisivas estão imbuídas do imediato e redefiniram as noções de produção da história: elas fazem com que, hoje, a crônica supere o estilo da ideia de processo que era intrínseco e constituinte do discurso histórico.

A análise de Sorlin é fruto do diálogo com a interpretação de Hayden White a respeito da narrativa histórica e o estilo retórico. A hipótese de Sorlin é que atualmente a *crônica* como forma narrativa se impôs a partir da avalanche do

presente disponível na televisão, o que acabou por educar os sentidos e a percepção do conceber histórico. Não apenas isso, a televisão igualmente interveio na crescente demanda por fatos/acontecimentos sem a necessidade do estabelecimento da noção de processo.

A televisão e a mídia cibernética atenderiam à crescente demanda de curiosidade de seu público e corresponderiam a esta relação do imediato, da crônica, e à nova *Ordem do Tempo*.

III. Lucrecia Martel, as tramas e instâncias narrativas³

III.1. Tempo e História: representação na obra de Lucrecia Martel

Analisando as obras de Lucrecia Martel a partir do conceito de *representação*, e tendo em vista as questões teóricas acima expostas, percebo conflito em relação à referência divulgada sobre o imaginário da centralização política de identidade nacional desenvolvida na Argentina desde o século XIX e o que assistimos na produção de Martel. A obra da cineasta se passa em Salta, e tem por referência os valores, hábitos e a cultura desta específica região ao norte da Argentina.

A centralização política da Argentina e, principalmente, o projeto de divulgação de seu mito fundador e unificador, estão calcados na centralização urbanizada promovida pela região portenha. Neste sentido, a escrita acadêmica da história realizada por Mitre e a divulgação escolar preconizada por Sarmiento fundaram o modelo ideal do cidadão argentino, educado para atuar em espaço público. A imagem de país americano com características europeias é frustrada nos filmes de Lucrecia Martel.

³ Para a análise dos filmes, utilizarei os seguintes textos: Martin (2003); Goliot-Lété y Vanoye (1994); Vernet (1995).

Na obra de Martel, uma das primeiras observações que recebe destaque é a maneira como a diretora apresenta a sociedade, por meio de personagens que convivem em espaços privados e restritos, marcados pelo trato repleto de contrastes, hierarquizações e espaços demarcados entre familiares e serviçais. Percebo nos filmes de Martel a elaboração da *representação* preocupada com o específico desta dada sociedade e região.



Em seus filmes, as tramas giram em torno de personagens femininas que são colocadas como protagonistas impotentes, pois não possuem poder. São histórias em que as protagonistas não conseguem movimentar, influir em ou mesmo mudar suas próprias vidas, muito menos a de todos (principalmente crianças) que giram em torno delas. Elas não conseguem fazer a vida fluir, e seguem enredadas ao longo do tempo em espaços sufocantes e restritos.

O chamado espaço público, edificado com a construção da cidadania civil, está distante de ser uma realidade social nas representações realizadas por Martel. Em todos os filmes, há os serviçais – conferidos a esse lugar desde a chegada, conquista e ocupação de europeus –, e não há confronto em relação a estas condições de desigualdade social, política e econômica. O diagnóstico permanece como sendo situação inerente à sociedade, desde o passado e sempre presente.

O que me leva à indicação que Chartier (2009) faz ao referir-se a Bourdieu: “o poder é uma propriedade social desigualmente distribuída”. Nas tramas propostas por Lucrecia Martel, esta observação, mais do que receber destaque, é o cerne constitutivo de suas narrativas. Na obra, há a presença marcante de habitantes locais, herdeiros das populações autóctones: são os dominados. Há a representação das famílias descendentes dos imigrantes europeus e é desse grupo que emergem as protagonistas femininas.

O interessante a ser observado na arquitetura fílmica de Martel é que ela não fala por todos: a estes indígenas, sua câmera volta uma atenção curiosa, mantém a observação à distância, faz com que cruzem suas lentes, mas não finge dar a eles voz. Portanto, não permite que assumam a voz da narrativa, pois não pretende assumir seus olhares, não quer falar em seus nomes; o que faz é constatar que lá existem e permanecem, são essenciais na cadeia produtiva da região, imprescindíveis nas tarefas mais banais do cotidiano, mas não pretende ser porta-voz deles.



Se relata hábitos, costumes, crenças e regimes de verdades, estes são referentes somente à classe a que Martel pertence, a qual busca compreender e, de certa maneira, documentar os comportamentos, os espaços que ocupa, os

domínios, as tensões e frustrações permanentes. Ela expressa esse olhar com a câmera muito próxima, colada em seus personagens, em enquadramento parcial mas sempre fechado, sem deixar momentos de respiro em que o campo aberto (ou ainda, em *travellings*) seja apreciado.

A obra fílmica de Martel pode ser percebida como uma *representação* a instigar a história divulgada sobre a região de Salta. Se não há em suas tramas a ideia de se fazer uma obra de declarado conteúdo histórico, ela se coloca como uma possibilidade de memória a ser historiada. Prevaecem os espaços domésticos (estaríamos diante de uma história da vida privada, com seus hábitos, costumes, lares, regimes de verdades) em contraste a uma quase total ausência de espaço público, vivenciado quase que somente nos percursos de carro.⁴ A obra de Martel nos possibilitaria pensar, afinal, em como esta sociedade se organiza e enfrenta as *representações* por ela construídas. Retomando Chartier:

(...) Desta forma, pode pensar-se uma história cultural do social que tome por objeto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos actores sociais, traduzem as suas posições e interesses objectivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse (Chartier, 1988: 19).

A obra de Lucrecia Martel nos sugere que, apesar de os personagens viverem em uma república democrática, o espaço público está muito distante do ideal de vivência cidadã; assim, a *representação* desta sociedade não tem condições de ser erigida sob o enfoque daqueles que sustentam suas crenças sobre a cidadania e o projeto de modernidade.

⁴ Talvez possa indicar como exceção a festa em *O pântano*, e os passeios nas ruas da cidade em *A menina santa*, após as aulas de catecismo. Apesar de poucos, esses momentos são importantes nas tramas ao definirem o espaço público como arriscado e anárquico. É no espaço público que ocorre a briga em *O pântano* e a adolescente é assediada em *A menina santa*.

Entretanto, interpretar estes filmes não significa desconsiderar a ação política da *representação* ali construída, mas perceber os limites desta verdade. O tempo nas narrativas fala das permanências, da não transformação. Assim, é o *tempo do puro presente* que marca, mais que o olhar de uma crônica cotidiana (mesmo esta tendo sido observada no dia a dia de seus personagens atados em compromissos sociais enfadonhos), a tensão desta permanência, o mal-resolvido desta situação.

Na cinematografia de Martel, assistimos ao encontro da memória de uma região específica da Argentina e, mais que isso, de um grupo social específico desta mesma região; Salta, em uma construção crítica mas não menos afetiva desta sociedade. A memória ali indicada – de espaços privados, restrita em famílias e permeada de hierarquias internas às mesmas (pensando nas questões de gênero) e externas à sociedade – surge a explicitar a história, não a que foi escrita mas a que não alcança ampla divulgação; portanto, constitui-se em um discurso alegórico desta sociedade. Entretanto, demonstra que esta situação não está digerida sem que o terceiro tempo a que se refere Paul Ricoeur tenha se estabelecido, pois permanece em tempo inacabado e, portanto, por ser escrito em história.

Narrada em *tempo do puro presente*, ou *do pensamento*; assim, ligada a uma *temporalidade inacabada*, como denominaria Ricoeur (2007), suas narrativas nos falam de uma sociedade em plena tensão em sua organização que instigam seus habitantes a ocuparem o espaço dos vivos, chorarem seus mortos e, entre passado e futuro, continuarem narrando suas agruras e vivências histórico-sociais.

III.2. As instâncias narrativas de La mujer sin cabeza

La mujer sin cabeza narra a história do trauma de Vero, após esta passar por um acidente automobilístico. A personagem, após o acidente, se cala, passa a viver

em distanciamento, e o filme é realizado observando essa personagem que fica deslocada e desconfortável em seu espaço de convívio. A ruptura provocada pelo acidente a abala, mas a trama construída se prontifica em reordenar a história, acertando arestas e camuflando o ocorrido. A história escrita não acolherá o acidente e a memória restará como duvidosa, falha, como sombra fantasmagórica que permanece pelo lar, e a pairar sobre a sociedade feito fantasma.



O filme não está narrado por nenhum dos personagens apresentados em cena, não há narrador-personagem, mas uma câmera que os observa, bem próxima, em planos fechados e que assume esta posição de narradora. Neste caso, a câmera assume uma atitude ainda mais próxima, em *closes*, e nas poucas vezes em que expande o enquadramento e trabalha a profundidade do campo, mantém este olhar sobre a protagonista, Verónica. Vero também está a observar seu entorno, mas, apesar de assumir esta posição de observadora, ela nunca é a narradora, pois a ela não é dada a oportunidade de uma câmera subjetiva – portanto, não assumimos nunca o seu olhar; em certos momentos pode até transparecer certa afinidade solidária, mas ela não se concretiza em tela. Sempre a protagonista está em cena: se não está agindo, está ouvindo outros que estão em seu redor.

Este distanciamento da instância narrativa, forjado principalmente pelos enquadramentos, posição da câmera, planos e ângulos escolhidos, proporciona uma sensação de sufocamento nos espectadores, pois não ocorrem manifestações de aproximação ou de total abandono da trama: há a permanência próxima, mas sem que ação alguma intervenha nos fatos e acontecimentos. Não há aderência, não há explicação causal, mas se conduz o enredo de maneira a supormos o que ocorreu, sem certezas ou indicações cabais, mas indícios que, articulados e somados, tecem uma explicação incerta, mas possível. Assim, não possuímos nem a origem da voz e muito menos da imagem; estas são instâncias narradoras oniscientes que acompanharão a protagonista até o desfecho final, em uma festa em família, em um espaço neutro, fechado entre portas de vidro, com o progressivo afastamento deste “olhar observador” a cerrá-la em sua bolha de vidro.

Há poucos movimentos de câmera, em geral ela está em posição fixa; se desloca seu enquadramento minimamente durante uma cena, logo retorna a uma posição fixa. Não ocorrem *travellings*, a proximidade do enquadramento em *close* acaba por romper a possibilidade de “passeio” que ocorreria neste tipo de tomada. Não há panorâmicas, mas tomadas um pouco mais abertas que são fechadas progressivamente e que, portanto, conduzem sempre a uma aproximação do *close* permanente. A trajetória desta câmera é sempre restrita no olhar que deposita no entorno (e, portanto, restritiva ao espectador), o eixo dos ângulos escolhidos permanece em alturas incômodas: eixos deslocados, a provocarem tensão na relação do espectador com as imagens a serem fruídas – incômodo este que instiga, propositalmente, seu afastamento permanente.

Da mesma forma, os cenários correspondem a escolhas precisas para a produção deste discurso do afastamento: os espaços domésticos são parcialmente mostrados, nunca há o acesso a uma tomada em que todo o ambiente seja explicado, em que se consiga compreender como se dividem os cômodos; eles nunca são apresentados pelo olhar restritivo.

O som antecipa situações, informa e produz o efeito de tensão na narrativa, pressionando as imagens sem se subordinar a elas. Este tem sido o principal fator destacado nas obras da cineasta: a utilização do som, dos ruídos, da música dentro do espaço diegético, a divergirem das imagens. No acidente da protagonista, primeiro vem o som da batida, imediatamente seguido pelo solavanco do atropelamento (que também é acompanhado do som de batidas – de Vero dentro do carro e do “objeto” sob o veículo), no rádio segue a música comercial em inglês.

A restrição ao campo do som é responsável por construir de maneira contraditória e surpreendente a tensão do filme, pois, se o cinema em sua narrativa clássica é reconhecido como o discurso da imagem, o som aqui é o espaço privilegiado da tensão narrativa e o responsável pelos momentos de mudança de seu discurso; portanto, é importantíssimo como recurso na diegese produzida pela diretora. O som é narrativa: ele constitui parte integrante do discurso fílmico e nutre a inteligência do mesmo com informações que mais que complementar a narrativa ao serem submetidos às imagens, assumem espaço independente e compõem sentidos novos.

O ruído do impacto é responsável pelo susto que traumatizará a protagonista, mas será a chave de sua reação. Ela passa a agir e busca ser a protagonista de sua história ao afirmar que atropelou e matou um garoto na estrada. Entretanto, a partir deste momento, os homens (marido, primo e irmão) assumem a frente e passam a atuar, retirando-a de cena, “protegendo-a”. Eles esvaziam sua fala, desqualificam sua memória e reescrevem a história ao desaparecerem com os vestígios, os indícios, as provas do ocorrido.

As canções utilizadas no filme também agregam sentidos à trama. Jorge Cafrune, músico famoso na região de Salta e Tucumán nos anos 1970, foi “resgatado” ao fazer parte da trilha sonora realizada para o filme. Cafrune morreu em um acidente em uma das estradas vicinais de Salta (um

atropelamento), em 1978. Crítico ao regime militar na Argentina, suas manifestações e popularidade incomodavam a muitos, o que faz sua *causa mortis* ser questionada, fato reavivado em meio ao filme de Lucrecia Martel. Sua morte, cujo impacto foi apagado nos rastros da história, ao ser retomada no filme, readquiriu sentido, sendo o artista e o acontecimento recuperados da memória desta sociedade, e talvez, a partir deste momento, da própria história escrita a partir daqui.



Os personagens podem ser divididos em seus espaços sociais, com entrecruzamentos construídos a partir de suas classes e, neste sentido, este filme é o mais incisivo de Martel na abordagem da tensão permanente entre os grupos sociais que nele estão representados. Há a clara separação social: aqueles que servem e aqueles que são servidos, aqueles que possuem e os outros que não possuem, mas também, aqueles que são passíveis de serem submetidos à punição (no hospital vemos uma prisioneira sendo acompanhada por um guarda enquanto faz exames) e os que a Justiça não atinge, pois os rastros da história são apagados por aqueles que possuem os meios e o poder para fazê-lo.

Entretanto, esta hierarquia não fica restrita às questões de origens socioeconômicas e étnicas, pois há, também, a hierarquia de gênero, interna ao próprio grupo ao qual se pertence.

Não há a possibilidade de Vero possuir o controle sobre sua própria situação, impotente como se encontra e é cordialmente aconselhada a permanecer. Após informar ao marido que atropelou e matou um menino na estrada, este, imediatamente, passa a construir a versão conveniente desta história. O universo masculino é o do poder: eles têm os contatos, articulam alternativas e saídas, combinam o que deve ser feito; os homens caçam e pescam por *hobby*, as mulheres cuidam da jardinagem.

O contraste fica evidente quando se observam os universos em que as personagens femininas circulam, como elas agem e como suas ações não possuem poder. A prima faz o contraponto de Vero, pois ela fala o tempo todo: resmungo, julga a todos, faz fofocas, impõe verdades; é uma personagem comentadora a complementar as frases que ficam no ar para, no final, encontrar-se calada ao lado de Vero, no banheiro do hotel, sem ter o que dizer diante dos fatos ocorridos, mas não comentáveis.

Após a soma dos indícios, com os rastros apagados retoma-se a rotina, recupera-se o fio da história oficializada e é soterrado o fato ocorrido, que permanecerá somente na memória incerta, feito fantasma. Tudo volta ao “normal” e todos permanecem a cumprir seus papéis em sociedade, com outro garoto assumindo o lugar do serviçal – afinal, todos podem ser substituídos. Entretanto, os fantasmas permanecerão sempre nas memórias, apesar de excluídos da história.

IV. Considerações finais

Analisando a estrutura retórica da trama, acredito que *La mujer sin cabeza* pode ser percebido como uma leitura alegórica do mundo, o que pode ser comprovado através dos sistemas de personagens e dos papéis sociais que os representam na trama.

No filme de Martel, não se constrói a empatia ou ainda a antipatia do espectador frente ao que está sendo exposto para observação. Não se pretende obter o distanciamento julgador de quem observa a sociedade; por meio da sensação de proximidade sem envolvimento, chega-se a um lugar de desconforto frente ao narrado, do qual não surge um indício de superação em relação à realidade vivenciada. O que se elabora é o relato de uma organização social e sua permanência histórica em cultura de longa duração. Neste sentido, as instâncias narrativas compõem a base onde se assenta a estrutura retórica com a qual Lucrecia Martel pretende organizar sua leitura do mundo a que pertence e que, em tela, se faz representar. A escolha da diretora está marcada pelo cinema de gênero em que o estilo do terror assume a frente, pois não permite ao espectador obter o contracampo e se faz a partir da parcialidade das informações fornecidas ao longo da trama.

Sua obra é *representação concebida com historicidade*, apesar de suas tramas aparentemente estarem atadas ao *tempo do puro presente*. A emergência da nova *Ordem do Tempo*, proposta por Hartog, é perceptível ao adentrarmos nos filmes elaborados pela diretora. A maneira como não se projeta futuro, se vivencia o presente carregando os fantasmas do passado, que são resgatados em memórias e por vezes em rastros reencontrados, vestígios e indícios a serem retomados. É o caso de Cafrune, que retorna como fantasma revivido no acidente, é uma memória incômoda que permaneceu existindo/resistindo e obtém, talvez, a conquista da história escrita, portanto, a instigar o *tempo inacabado* a que se refere Paul Ricoeur.

Neste sentido, a mídia, que tanto Andreas Huyssen quanto Pierre Sorlin destacam, é fundamental para atentarmos para a sociedade e os valores agora constituídos. A história com cinema deve perceber a maneira como esta inter-relação estabelece tensões e provoca sentidos a proporcionar a reflexão do perceber-se ser no tempo. Seguimos assombrados pelo passado, cumprindo as

obrigações imediatas do presente, e portanto, seres históricos a partir desta nova *Ordem do Tempo*.

Bibliografia

- Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos*. Buenos Aires: Ediciones Tatanka.
- Anderson, Benedict (2008). *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Certeau, Michel de (1982). *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Chartier, Roger (1988). *História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- _____ (2009). *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Goliot-Lété, Anne y Vanoye, Francis (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus.
- Hartog, François (2003a). *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*. Paris: Editions du Seuil, 2003.
- _____ (2003b). "Tempo, História e a Escrita da História: a Ordem do Tempo". *Revista de História USP*. Número 148. Disponível em:
http://revhistoria.usp.br/images/stories/revistas/148/RH_148 - Franois_Hartog.pdf.
- Machado, Arlindo (1997). *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus.
- Martin, Marcel (2003). *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense.
- Prost, Antoine (2008). *Doze lições sobre a história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Ricouer, Paul (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Ed. Unicamp.
- Sorlin, Pierre (2009). "Televisão: outra inteligência do passado", em Feigeilson, Kristian; Fressato, Soleni y Nóvoa, Jorge (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador: UDFBA/São Paulo: Ed. da UNESP.
- Shumway, Nicolas (2008). *A invenção da Argentina: História de uma ideia*. São Paulo: Edusp; Brasília: UnB.
- Vernet, Marc (1995). "Cinema e Narração", em AUMONT, Jacques (org.). *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus.
- Wolf, Sergio (2004). "Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino", em Yoel, Gerardo (org.). *Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial.

Filmografia

- O pântano* (*La ciénaga*, 2002), direção Lucrecia Martel.
- A menina santa* (*La niña santa*, 2004), direção Lucrecia Martel.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual

www.asaeca.org/imagofagia Nº 7 – 2013 – ISSN 1852-9550

A mulher sem cabeça (*La mujer sin cabeza*, 2008), direção Lucrecia Martel.

* Professora na Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História (UFU – Inhis). E-mail: monicampo10@gmail.com