

Conclusão

Vale ressaltar que os dois primeiros longas-metragens da cineasta, *O Pântano* (*La Ciénaga* - 2001) e *Menina Santa* (*La Niña Santa* - 2004), tiveram menos de 200 mil espectadores - 160mil assistiram o primeiro e 140mil viram o segundo. Num mercado em que um filme de sucesso de bilheteria costuma arrastar pouco mais de um milhão de espectadores (no Brasil, em 2006, esta cifra atingiu quatro milhões), seguramente Martel está inserida num circuito “de arte”. Contribui para isso, é claro, um estilo narrativo e um cinema que não convoca as ferramentas clássicas que confortam o espectador. Em seu próximo filme, que deverá se chamar *Mujer sin cabeza*, a intenção da autora é aproximar-se mais de uma narrativa de suspense, o que talvez a leve a encontrar um público maior. Veremos.

Independente do sucesso de bilheteria, o reconhecimento veio principalmente através dos inúmeros prêmios em festivais internacionais que garantiram matérias, artigos e críticas favoráveis à diretora, na imprensa Argentina e mundial. O compartilhamento e o espaço de reflexão proposto por Lucrécia Martel em seus filmes foi muito bem aceito pelos formadores de opinião e os elogios não cessam desde o lançamento de seu primeiro longa-metragem. Os críticos, encantados pela suas narrativas destacam Lucrecia Martel como uma das personalidades mais importantes e interessantes da cinematografia Argentina, críticas calcadas principalmente na forma de abordar os dogmas sociais, as relações humanas e a forma de filmá-las. *Menina Santa* foi premiado em Havana, e fortaleceu ainda mais a carreira da cineasta, convidada para participar do júri do Festival de Berlin de 2006. Livros e ensaios apontam a cineasta como um marco referencial do cinema que se faz hoje na Argentina. Nas páginas dos diários portenhos, inúmeras entrevistas com a menina que veio de Salta e levou o cinema do país a disputas internacionais.

A cineasta, com o apoio do sistema cinematográfico: escolas que a chamam para palestrar, revistas lhe solicitam entrevistas, festivais a convidam como debatedora ou jurada, estabelecendo um espaço definitivo para sua obra, mesmo que esta ainda seja tão recente.

Seus filmes são a afirmação do cinema como um espaço de reflexão contínuo e inesgotável. E Martel nos aproxima deste entendimento de forma radical, em nenhum momento nos deixa usufruir de modo complacente ou distraído. Exige sempre uma tensão perceptiva, jogando todo o tempo com a comunicação e nos impondo um lugar de pensamento diferenciado, que não quer e não corresponde a uma aproximação pacífica e inerte. Martel convoca uma forma de aproximação distinta, onde o vazio, o não dito, está em cena para podermos também perceber que ele é algo que é revigorado pelo cinema e está dentro de todas as relações sociais. É nas relações humanas que emerge o mais rico de sua reflexão, um lugar cheio de complexidades, de desejos domesticados, de identidades superpostas. O dispositivo cinematográfico como potencializador dos fenômenos que já estão lá, fenômenos que já são constituintes de uma economia social, política, cultural e filosófica. O corpo fílmico como um corpo crivado de intenções e gestos é o lugar que ela escolhe para depositar seu olhar e nos permite a experiência de vivenciar o mais humano em nós.

Assim, na casa, na família, na festa de carnaval, está o dentro e o fora destas relações. Assim como também no hotel, na fé, na igreja, no desejo de *Menina Santa*. Nestes filmes estão as instituições e seus modelos de pensamento, de coerção, de experiência e de vivência sob a perspectiva de tentar estabelecer uma moral que não seja penetrada pelos conceitos de bem e mal que nos guiou e que deram ao corpo uma potência já enunciada na filosofia há centenas de anos.

Os diálogos, os silêncios, os movimentos e o manejo da câmera, as faces e ações de seus protagonistas, a temporalidade dilatada dos figurinos, são escolhas estéticas que permitem uma relação de comunicação com o espectador que se afeta, ou não, que se afeta e não, como poderia dizer Walter Benjamin, pois mesmo na negação há uma posição ativa.

E se a superfície do dispositivo evidencia a bidimensionalidade das figuras, é no interior de cada um que podemos mergulhar. Entre o visível da tela e o invisível de cada atuação, há a evocação de uma participação. Não estamos ali para a contemplação confortável. Não estamos ali diante de arquétipos que podemos julgar ou nos identificar. O bem, o mal, o desejo, a moral, as normas institucionais, tudo está misturado, como também está em nós. Não há um espaço fixo confortável, como diria Stuart Hall, o que há é um mundo de emoções, relações, poder e fragilidade. O interior e o exterior do corpo são apresentados em

sua ampla complexidade, mesmo nas figuras que estão mais a margem de suas narrativas. Nas encenações estão as fissuras da linguagem, a incomunicabilidade da palavra que o corpo expressa no erotismo, na histeria, na fé e no afeto.

Assim Martel usa o cinema, e os meios audiovisuais, como um objeto indispensável de compreensão da nossa sociedade. Um objeto que traz em si a carga de potência para ser sempre um espaço múltiplo de abordagens através da multidisciplinariedade que pode ser empregada para dar conta de qualquer obra. Uma riqueza comunicacional sobre e no cinema que ainda é bastante tímida no nosso país, se formos comparar a produção teórica aqui desenvolvida com a imensa massa de pensamento produzido ao redor deste campo em países como a França, a Inglaterra, os Estados Unidos ou mesmo a vizinha Argentina. Países que inevitavelmente nos forneceram e nos fornecem teorias ainda para correremos atrás.

Desta proposta fílmica, surge justamente o que vou chamar de *estética das ruínas*. O termo ruína aqui evoca o que Walter Benjamin chamou do caráter contemporâneo por essência. A ruína como uma figura que convoca os inúmeros fragmentos que constituem a nossa civilização, sempre um acúmulo, sempre em pedaços que se sobrepõe. O que Martel nos oferece pelo cinema é uma escrita em ruínas: ações interrompidas, corpos deslocados, sons que não tem a fonte visível, uma interpretação que potencializa o gesto, a sugestão das relações, a montagem em intervalos. Enfim, uma série de figuras de estilo que torna a narrativa densa em significados e em ambigüidades e dialética por essência.

Resgatados no mínimo dos gestos, os corpos provocam a exposição contraditória dos fundamentos de nossa sociedade. Esta dramaturgia nos oferece em cada cena uma narrativa em suspeições, uma história aberta, em processo, com cortes abruptos que não nos permite realizar julgamentos morais ou éticos, não sublinha os acontecimentos, eles simplesmente são. Assim como a vida é: cotidiana, pequena, dúbia, complexa. Fragmentos onde podemos perceber que apesar da moral imposta, que tenta regram a sociedade comum, as identidades individuais são cheias de complexidades, não são únicas ou classificáveis, mas híbridas e múltiplas. Convoca as figuras de estilo dos filmes de família através das tomadas repetidas do dia-a-dia, das cenas que já estão iniciadas quando são apresentadas, para engendrar uma espontaneidade nos gestos, “um espírito curtagematista” como diz o diretor de fotografia Hugo Colace. Emerge uma sensação

de existência no presente, onde não haverá um acontecimento para romper com o fluxo contínuo da vida. Não somos salvos, a inércia esmaga a expectativa do espectador, que espera um retorno à vida fabulosa que se resolve com um contrapiano revelador.

Essa construção estética declara na soma ou na própria individualidade dos planos a existência de uma vida dilacerada, herança melancólica do projeto de modernidade. A tragédia mostra-se vizinha nas pequenas ações, que também não se concretizam: o erotismo, a raiva, o desejo. A classe média argentina que convive incomodamente com a força de trabalho indígena, a falência econômica do país, os modelos paternos reproduzidos nas crianças.

O cinema é um lugar de perguntas, de questões que Martel investiga e nos expõe. Nas palavras dos editores de *El nuevo cine argentino*: “*La Ciénaga*, de Martel, representou a culminação de todos os sonhos vislumbrados em *Histórias breves I*, a confirmar que esta geração era capaz de produzir uma obra *maestra*.”¹⁴⁹

Pois foi justamente com a intenção de cruzar palavras e pensamentos que este trabalho foi realizado. A imersão em cada fragmento de seus filmes é um exercício sem fim, onde sempre novas abordagens e construções poderão surgir. Espaço de abertura e incompletude, de matéria para o conhecimento. “o que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos.”¹⁵⁰ É isso que podemos experimentar em Lucrecia Martel, a aproximação com o caos que pode ser gerado pelo corpo fílmico e pelo corpo físico, na medida em que estes possam se tornar não uma matéria domesticada, mas pelo contrário uma matéria sempre geradora de perguntas.

¹⁴⁹BERNARDES, Horacio, (Org), 2002, p. 14.

¹⁵⁰DELEUZE, Gilles, 1992, p. 253.