



CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:
LINGUAGEM E SOCIEDADE - NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO

JOSIANE VALCARENGHI RIBEIRO NANTES

**QUEM É QUE FALA NOS FILMES DE LUCRECIA MARTEL? O OLHAR, A
NARRATIVA, O NARRADOR E O PONTO DE VISTA**

CASCADEL - PR
2018

JOSIANE VALCARENGHI RIBEIRO NANTES

**QUEM É QUE FALA NOS FILMES DE LUCRECIA MARTEL? O OLHAR, A
NARRATIVA, O NARRADOR E O PONTO DE VISTA**

Texto apresentado à Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE - para obtenção do título de Mestre em Letras junto ao Programa de Pós-Graduação - Mestrado e Doutorado - Área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientador: Professor Dr. Acir Dias Silva

JOSIANE VALCARENGHI RIBEIRO NANTES

**QUEM É QUE FALA NOS FILMES DE LUCRECIA MARTEL? O OLHAR, A
NARRATIVA, O NARRADOR E O PONTO DE VISTA**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras – Nível de Mestrado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Acir Dias da Silva
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
(Orientador)

Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci
Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR
Membro efetivo (convidado)

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
Membro efetivo (da Instituição)

Cascavel, 26 de fevereiro/2018

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Dr. Acir Dias da Silva, por ter acolhido minha ideia e proposto um novo olhar sobre uma possibilidade e que, com suas orientações, correções e rigor científico, possibilitou o resultado apresentado nesta Dissertação. Agradeço, também, pelo apoio, diálogo, paciência e compreensão que me oportunizaram crescimento pessoal e profissional.

Aos docentes do Programa de Pós-graduação em Letras da UNIOESTE, pois cada um, seja na graduação ou agora, na Pós-Graduação, contribuíram com minha formação acadêmica e profissional.

Aos professores, Dr. Antonio Donizeti da Cruz e Dr. Wellington Ricardo Fioruci, pelas importantes contribuições no Exame de Qualificação.

A todos os colegas da Pós-graduação, principalmente às amigas Camylla Gallante, Adriana Aparecida Biancato e Sonia Cristina Zavodini Carlotto pelas conversas, trocas, pela reciprocidade e também pelas experiências compartilhadas ao longo desses 24 meses.

As minhas amigas Carla de Lima e Silva, Isamara Cristina Hofstaetter e Tayna Pricila Braga de Aguiar da Silveira por sempre me ouvirem e opinarem sobre aquilo que não era familiar a elas.

Ao meu esposo, Rodolfo Corcini Nantes, pela paciência e compreensão com que me acompanhou enquanto este trabalho foi escrito, mesmo sem saber o que era.

A todas as demais pessoas que contribuíram de alguma maneira para a realização deste trabalho.

“A posição de câmera que uso é a do olhar de quem está se formando, aprendendo, e não está julgando”.

Lucrecia Martel

RESUMO

VALCARENGHI, Josiane Ribeiro Nantes. **Quem é que fala nos filmes de Lucrecia Martel? O olhar, a narrativa, o narrador e o ponto de vista.** 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, Cascavel, 2018.

Orientador: Professor Dr. Acir Dias da Silva.

A presente dissertação objetiva refletir sobre a construção narrativa, do narrador e do ponto de vista nos longas-metragens de Lucrecia Martel, especificamente *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) e *La mujer sin cabeza* (2008). Considerando-se que as obras citadas se construíram em um momento histórico denominado como Pós-modernismo, utilizam-se alguns teóricos para a definição desse conceito e, assim, perceber que este período determina e influencia muitos dos campos da vida social, incluindo as artes e seu arcabouço estético. A narrativa, os narradores e o ponto de vista das obras da cineasta citada fazem parte deste grupo e, por isso, justifica-se um estudo mais aprofundado das questões pós-modernas. Lucrecia Martel possui uma forma peculiar de filmar e construir seu espaço narrativo - a sensação de desordem é constante - consequências da utilização da narrativa de fluxo. Além disso, utiliza-se ainda das técnicas da oralidade, tornando suas obras complexas, não somente em sua estrutura composicional, mas na totalidade delas. Seus narradores são híbridos, assim como o ponto de vista utilizado para contar/mostrar sua ficção. Obras pós-modernas se constroem sem fronteiras delimitadoras, elas deslizam entre os vários campos artísticos, tornando as representações culturais fragmentadas, efêmeras e fluídas, resquício da estrutura social. Para fundamentação teórica, buscam-se as proposições de Fredric Jameson ([1991] 1996), David Harvey ([1989] 2008) e Linda Hutcheon ([1988] 1991), a fim de abordar as questões do Pós-modernismo. Silvano Santiago ([1989] 2002) e Flavio de Campos ([2007] 2009), no que concerne às especificações dos narradores, Norman Friedman ([1967] 2002), quanto à especificação do ponto de vista e, quando necessário, a título de comparação teórica, de outros autores que tratam destes assuntos. Pretende-se, deste modo, discutir e empreender o delineamento de como se constrói a narrativa, o(s) narrador(es) e o ponto de vista nas obras cinematográficas de Lucrecia Martel.

PALAVRAS-CHAVE: Lucrecia Martel. Narrativa Pós-moderna. Narrador. Ponto de vista.

ABSTRACT

VALCARENGHI, Josiane Ribeiro Nantes. **Who is speaking in Lucrecia Martel's films?: The look, the narrative, the narrator and the point of view**. 2018. Thesis (Master's Degree in Letters) – Post-graduation Program in Letters, University of the West of Paraná – UNIOESTE – Cascavel/PR, 2018.

Advisor: Professor Dr. Acir Dias da Silva

This dissertation aims to reflect on the narrative construction, narrator and point of view in Lucrecia Martel's feature films, specifically “La ciénaga” (2001), “La niña santa” (2004) and “La mujer sin cabeza” (2008). Considering that the above mentioned works were produced at a historical moment called Postmodernism, some theorists are used to determine this concept, and thus to realize that this period determines and influences many of the fields of social life, including the arts and its aesthetic framework. The narrative, the narrators and the point of view of these filmmaker's works are part of this group, and therefore a more in-depth study of the postmodern issues is justified. Lucrecia Martel has a peculiar way of filming and constructing her narrative space – the sense of disorder is constant –, consequences of the use of the flow narrative. In addition, she also uses orality techniques, making her works to be complex, not only in their compositional structure, but thoroughly. Their narrators are hybrids, as well as the point of view used to tell/show their fiction. Postmodern works are constructed without limiting boundaries. They slide between the various artistic fields, making the cultural representations fragmented, ephemeral and fluid, remnants of the social structure. For theoretical basis, the propositions of Fredric Jameson ([1991] 1996), David Harvey ([1989] 2008) and Linda Hutcheon ([1988] 1991) are sought to address the questions of Postmodernism. Silviano Santiago ([1989] 2002) and Flavio de Campos ([2007] 2009), regarding the specifications of the narrators, Norman Friedman ([1967] 2002) as for the specification of the point of view, and, when necessary, by way of theoretical comparison, other authors dealing with these subjects. This way, it is intended to discuss and undertake the delineation of how the narrative, the narrator(s) and the point of view in the cinematographic works are constructed in Lucrecia Martel's films.

KEYWORDS: Lucrecia Martel. Postmodern Narrative. Storyteller. Point of view.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO9

1. IDENTIDADE(S) E NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS HÍBRIDAS26

1.1 - Um panorama descritivo das concepções do Pós-modernismo.29

1.2 - Narrativa ficcional cinematográfica40

1.3 - Narrativa ficcional cinematográfica de fluxo43

1.4 - As narrativas orais e o cinema46

1.5 - Lucrecia Martel e seus longas - *La ciénaga*, *La niña santa* e *La mujer sin cabeza*49

1.6 - A narrativa nos Longas-metragens de Lucrecia Martel52

2. A VOZ É DE QUEM REALMENTE FALA? OS NARRADORES DAS NARRATIVAS HÍBRIDAS64

2.1- De um narrador que fala para um narrador que mostra67

2.2 – Recursos narrativos martelianos72

3. QUE MIRADA É ESSA? O PONTO DE VISTA NA FICÇÃO CINEMATOGRAFICA.84

3.1- O ponto de vista nas narrativas de fluxo de consciência86

3.2 - De quem é o olhar nos filmes de Lucrecia Martel?96

3.3 - O Espaço nas narrativas cinematográficas pós-modernas, signos e símbolos, simulacros na construção do ponto de vista e sua representação na diegese.107

CONSIDERAÇÕES FINAIS114

REFERÊNCIAS118

FILMOGRAFIA:125

INTRODUÇÃO

Os estudos comparados possibilitam pesquisas nas quais as relações entre a literatura e as outras artes se concretizam. As produções artísticas contemporâneas, há algum tempo, vivem um momento de reconhecimento da presença do híbrido, não há mais espaço para classificações de “tipos puros”:

A opção por uma perspectiva interdisciplinar está em consonância com o propósito de ultrapassar separações rígidas entre esferas da cultura que cada vez mais se interseccionam, sinalizando a necessidade de outros recortes, [...] que permitam dar conta, por exemplo, da tenuidade das fronteiras entre a chamada alta cultura e a cultura midiática de mercado [...] (FIGUEIREDO, 2010, p. 11).

Os binarismos já não representam os conceitos sociais unívocos, a transitoriedade, conforme aponta Sandra Nitrini (1997), deixa a população perdida, desprotegida, o mesmo acontece com o que envolve a sociedade e não é diferente com a cultura. Aliados aos estudos comparados estão os estudos culturais, numa tentativa de lançar luz em toda esta angústia pós-moderna da heterogeneidade; os conceitos estão baseados na multiplicidade ou pluralidade de valores, destacando-se como exemplos a multiculturalidade e/ou pluriculturalidade.

Coser (2005) discorre sobre os termos *Híbrido*, *Hibridismo* e *Hibridização*. e considera-se relevante discutir, neste momento, o termo *Híbrido*, pois as obras, objeto desta análise, apresentam tal característica em seu arcabouço estético e, ainda, porque as produções artístico-culturais na era pós-moderna não se constroem de forma contrária a isso. A argumentação aponta sobre a origem do uso nos estudos culturais, perfazendo todo o caminho histórico para sua definição. O importante, aqui, é esclarecer que é a acepção bakhtiniana¹ trazida por Coser (2005) que se encaixa na escolha para as análises:

[...] hibridação vem a ser a mistura ou encontro de duas linguagens sociais diversas dentro do mesmo enunciado. Pode ser usada intencionalmente numa forma artística como o romance, cujo terreno discursivo mostraria uma duplicidade de vozes, sotaques, linguagens, consciências e épocas que ali colidem, negociam e proliferam. (BAKHTIN, 1990, p. 358 apud COSER, 2005, p. 173).

¹ Proveniente de Mikhail Bakhtin (1895 -1975), filósofo e pensador russo.

O conceito de Bakhtin pode ser estendido e aplicado ao cinema, pois este também se constrói de forma híbrida e sua elaboração parte de outras linguagens, das quais várias vozes artísticas e sociais podem ser identificadas em sua estrutura composicional. Os estudos comparados, de acordo com a proposta do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, *Campus Cascavel*² oferece a possibilidade de escolha “[...] dentro dos mais variados gêneros literários, artísticos e híbridos, [...]” como objeto de estudo, englobando as ligações “[...] possíveis entre a Literatura e as outras Artes [...]” no escopo de sondar as relações entre os diversificados campos artísticos. Portanto, o cinema, como um gênero artístico, por si só, já é extenso o suficiente para uma proposta de estudo correlacionada à literatura e à sociedade.

Influência, imitação e originalidade são termos que acompanham a literatura comparada desde os primórdios de seus estudos. Não se almeja retratá-los detalhadamente, tampouco o processo histórico em que cada um deles foi empregado para descrever a constituição da área de estudo. Sandra Nitrini (1997, p. 128, 130) utiliza-se de uma explanação sobre os conceitos que *influência* e *imitação* receberam e que podem determinar algumas das características relevantes nas análises comparadas. É mister destacar que, segundo a autora, “[...] apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não objeto vazio”. (1997, p. 130). Seguindo, ainda, a pesquisa feita por Nitrini, a afirmação pertinente ao posicionamento utilizado nesta dissertação é o desta autora pautada na leitura de Paul Valéry. Segundo a mesma, o poeta destaca quatro categorias para a questão da influência, contudo a que merece destaque, neste momento, é:

O problema da influência, para Valéry, reduz-se ao estudo de uma misteriosa afinidade espiritual entre dois espíritos ou temperamentos. O essencial desta relação é o caráter emocional. Ele próprio fazia questão de sublinhar que este misterioso processo de influência não se limita a simples modificações intelectuais. De modo que, para ele, o estudo de influências é a pesquisa de semelhanças escondidas, de parentescos secretos entre duas visões de mundo. (NITRINI, 1997, p. 133).

² Citações retirados do texto que compõe a *Ementa* da linha de pesquisa “Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados” do Programa de Pós-graduação em Letras.

Portanto, o cinema é/está influenciado pela literatura e vice-versa, assim como toda a produção cultural atual. Restringir-se a termos delimitadores já não cabe mais às obras pós-modernas. Então, de acordo com excerto de Valéry, citado acima, a presença da literatura não se torna imprescindível às análises dos estudos comparados, pois ela está presente neste e nos outros suportes culturais.

O cinema argentino contemporâneo de ficção tende a ter uma proposta menos drástica e menos imediatista que o estilo cinematográfico realista mais recente. Os três longas-metragens de Lucrecia Martel, *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) e *La mujer sin cabeza* (2008)³ apresentam uma diegese⁴ de estilo íntimo, de fluxo e minimalista. Estes filmes possuem enredos baseados na vida familiar da classe média da cidade de Salta – Argentina⁵ e as narrativas estão sempre no limbo no qual o banal e o irracional estão ameaçando a estabilidade, a ordem e o sentido. As representações familiares, as relações entre adultos, jovens, crianças e empregados estão numa escala de naturalidade, não há tom de denúncia e muitas vezes há inversão de valores e poder nestes relacionamentos.

A narrativa construída por Martel, nos três filmes, exhibe uma aparente situação de caos, não há organização temporal ou sequencial na ação narrada, parece-se com um sonho e, na cabeça de quem o sonhou, faz todo o sentido, mas, quando se conta a outra pessoa, faltam elementos articuladores. A ausência de conectividade da ação narrada conduz o leitor/espectador por caminhos que nem sempre levam à resolução da trama ou, ainda, possibilita opções que acabam por transitar no mesmo lugar, como um labirinto em que a base orientadora da interpretação são as sensações.

Essas características podem ser apontadas como pertencentes às narrativas cinematográficas de fluxo, modelo utilizado na contemporaneidade, na diegese fílmica pós-moderna, que surgiu no início dos anos 2000:

[...] Essa provocação de sensações é uma das bases do cinema de fluxo, que, como dito anteriormente, se originou no início dos anos 2000 quando o maneirismo estava dando sinais de decadência, e apresenta como aspectos a sensorialidade, o ambiente como mutável

³ Optou-se por utilizar, em todo o trabalho, os títulos das obras na língua original.

⁴ Termo definido por Gérard Genette (1930) em seus estudos sobre a “teoria do discurso narrativo” e que se relaciona ao universo ficcional criado. Posteriormente, Souriau definiu o termo como: “tudo aquilo que confere inteligibilidade à história contada, ao mundo proposto ou suposto pela ficção”. (Fragmento retirado da obra de Jost e Gaudreault ([2005] 2009, p. 50)

⁵ Salta é uma [cidade argentina](#), capital da [província de Salta](#) e uma das mais importantes cidades do noroeste do país. Sua localização geográfica é estratégica para as comunicações com a [Bolívia](#) e o norte do Chile.

e passageiro e a sensibilidade fluída num lugar, e tem como objetivo levar o público a explorar o espaço por meio das sensações que ele proporciona. (ANDRADE; VIEIRA JUNIOR, 2015, p. 03, 04).

As narrativas ditas pós-modernas são marcadas pela fragmentação, fluidez e urgência dos fatos. Fredric Jameson ([1991] 1996), David Harvey ([1989] 2008) e Linda Hutcheon ([1988] 1991), em seus estudos sobre esse período histórico chamado *Pós-modernidade*, tentaram traçar linhas caracterizadoras do momento. Os três pesquisadores ora se aproximam, ora se distanciam em seus conceitos, mas o que se percebe é que esse período é marcado pela contraditoriedade, fragmentação, insegurança, fluidez e incoerência do sujeito que atua nessa sociedade e que, mesmo o prefixo *pós* estando presente no conceito, não significa que a ruptura com o momento anterior (Modernismo) realmente ocorreu.

Após a Revolução Industrial, com a intensificação e dominação do sistema capitalista, as sociedades sofreram mudanças bruscas no perfil de suas estruturas econômicas, sociais, políticas, religiosas e culturais. A segunda metade do século XX tem como destaque a reestruturação dos modelos produtivos e a chegada e fixação do neoliberalismo que, de forma direta, vão influenciar e determinar a cultura como elemento constitutivo do modo de vida contemporâneo, que têm como elementos base o individualismo e o consumismo. David Harvey ([1989] 2008, p. 107), utilizando um pensamento de Karl Marx, aponta sobre este conceito:

[...] processos sociais que agem no capitalismo caracterizados por promover o individualismo, a alienação, a fragmentação, a efemeridade, a inovação, a destruição criativa, o desenvolvimento especulativo, mudanças imprevisíveis nos métodos de produção e de consumo (desejos e necessidades), mudança social impelida pela crise [...] (HARVEY [1989] 2008, p. 107).

Se o que determina a estrutura desse novo sistema social é o Capitalismo e este baseia-se no consumo, a vida gira em torno disso e, portanto, a cultura deixa de ser objeto de contemplação, perde seu valor crítico, passa a ser *mercadoria* e deverá ser produzida como item de mercantilização, o que a tornará financiadora da economia. Assim sendo, há uma necessidade de produção em larga escala para que o mercado consumidor absorva esses *produtos*. Há, nesse período, uma quantidade significativa “[...] de pessoas cuja inteligência foi e está sendo educada por imagens e sons, [...]”, (ALMEIDA, 2004. p. 08). O aumento no consumo, tanto do cinema quanto

da televisão, são provas disso; a noção de mundo, dessa sociedade, está se formando a partir das imagens e sons produzidos por estes dois meios.

O *mercado*⁶ fez com que a produção desses *novos itens*, a princípio, fosse associada à falta de valor crítico, à *pobreza* das obras pós-modernas, justamente porque estavam atreladas à produção em larga escala. Contudo, cabe ressaltar que essa é uma ideia que se criou em virtude das análises baseadas no preceito da mercantilização, proveniente da terceira fase do capitalismo, como Jameson apontou em sua obra *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (1997). Porém, esse valor depreciativo não se consolidou em sua essência às obras,

[...] a cultura se expandiu, tornando-se produto de consumo, ao mesmo tempo em que o modernismo retirava seu desígnio e forças da “persistência do que ainda não era moderno, do legado de um passado ainda pré-industrial, o pós-modernismo é superação dessa distância, a saturação de cada polo do mundo com o soro do capital” (ANDERSON, 1999, p. 67). Desta maneira, no que tange à problemática da subjetividade, tais condições sócio-históricas têm importância significativa. (FERREIRA, 2016, p. 574)

A questão da subjetividade, que é central nesse novo período, não é o único elemento formador dessa fase, mas faz-se indispensável porque, como Jameson (1985, p. 19) apontou, após a morte do sujeito “[...] o fim do individualismo como tal” é inevitável. Lucrecia Martel produz cultura de massa marcada por essa característica, conforme apontado logo acima, por Almeida (2004), subentende-se que o cinema é um produto cultural da pós-modernidade, seus três filmes, objetos de análise neste trabalho, apresentam marcas que se distinguem do que já vinha sendo produzido, contrariando a afirmação de falta de valor crítico proposto logo acima, pois sua câmera mostra o que é para ser visto, mas destaca bem mais o que não é, leva o espectador a desconfiar das imagens mostradas. Esta estratégia construtiva da narrativa, junto aos narradores eleitos para narrar a estória⁷, fazem parte de tal construto. É importante dizer que esse narrador não é clássico, não é de romance, tampouco jornalístico⁸ e, portanto, é um narrador que não se enquadra nessas classificações,

⁶ De acordo com o dicionário *Michaelis* “Mercado” na acepção econômica significa: “Sistema por meio do qual as pessoas compram, vendem ou realizam trocas, geralmente seguindo uma demanda.”

⁷ Alguns dos autores pesquisados optaram pelo uso do termo estória; neste trabalho, optou-se por obedecer a ordem de uso feita pelos autores.

⁸ Classificação feita por Walter Benjamin e que foi encontrada no texto *O narrador Pós-moderno* de Silvano Santiago, 1989.

mas que se aproxima do narrador pós-moderno que Silviano Santiago definiu como aquele que narra de fora, que “[...] não narra enquanto atuante ([1989] 2002, p. 45)”.

Norman Friedman, em seu artigo “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico” ([1967] 2002), resume o percurso histórico do surgimento e das modificações da abordagem do *ponto de vista* na ficção. O autor apresenta alguns tipos - esta foi a categorização efetuada por Friedman, naquele momento específico⁹, poder-se-á encontrar outras categorizações para o mesmo tema - de narradores e como se caracteriza o ponto de vista em cada um deles. Nos longas-metragens de Martel, o ponto de vista é essencial à materialidade da diegese e por isso levanta a discussão em curso, conduzindo o estudo tanto da narrativa quanto do narrador e de todo o arcabouço das obras destacadas. Contudo, cabe ainda ressaltar que não são somente a narrativa e o narrador os centros deste estudo, mas o ponto de vista eleito - que poderá ser do narrador ou de uma personagem - para conduzir a forma com que o leitor/espectador perceberá e interpretará a estória. (CAMPOS, [2007] 2009).

O entrelaçamento das unidades: narrativa, narrador e ponto de vista, na medida em que vão se delineando, conduzem o leitor/espectador à percepção de elementos recorrentes às obras tais como a presença de espaços labirínticos, sensoriais e mentais. Portanto, o objetivo geral deste trabalho é estudar e discutir a narrativa, o narrador e o ponto de vista nas obras *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) e *La mujer sin cabeza* (2008) de Lucrecia Martel.

As narrativas pós-modernas são objeto de estudo de muitos pesquisadores há algumas décadas. Por isso, é necessária sua abordagem e o conhecimento dos teóricos escolhidos para sua reflexão, que são os já citados Fredric Jameson ([1991] 1996), David Harvey ([1989] 2008) e Linda Hutcheon ([1988] 1991), haja vista a análise feita sobre as transformações que as sociedades passaram no período pós-industrial e, conseqüentemente, a cultura como reflexo disso. Jameson ([1991] 1996) vê a Pós-modernismo¹⁰ como uma reação ao Modernismo e que não há coerência por justamente se fundar no movimento anterior, este novo momento desliza entre a arte erudita e a comercial, perdendo as linhas divisórias do que é uma e do que é a outra.

⁹ 1967 ano da primeira publicação do texto em Nova Iorque.

¹⁰ Haverá uma oscilação no uso dos termos “Pós-modernidade” (momento histórico) e “Pós-modernismo” (movimento artístico-cultural) pois optou-se por utilizar os termos de acordo com a utilização dos mesmos por seus autores, no caso, Jameson utiliza “pós-modernismo” e Hutcheon “Pós-modernidade”.

David Harvey ([1989] 2008), por sua vez, dedica-se à análise do sentido do espaço e do tempo na pós-modernidade e o poder da imagem na produção de valores políticos/sociais/culturais regulado pelo *capital*, a espinha dorsal desse momento histórico. Hutcheon ([1988] 1991, p. 19) afirma que este período é contraditório e que oposições binárias devem ser questionadas, uma vez que “[...] subverte os próprios conceitos que desafia [...]”, negando a natureza híbrida, plural e contraditória do pós-moderno.

Para a teorização sobre quem narra a estória, Silvano Santiago ([1989] 2002) nos apresenta uma dualidade de pensamento acerca do narrador pós-moderno. Ele tenta determinar suas características considerando que não está imerso na materialidade da narrativa, mas dá voz a um personagem para contar a estória; retira-o da classificação anterior, a de um narrador que conta o que viveu, afirmando que sua concepção é pós-moderna porque problematiza a literatura, não é fixo e estático, é exatamente como a pós-modernidade se constrói.

Lucrecia Martel é considerada um marco do cinema argentino contemporâneo. Sua carreira de roteirista e cineasta teve início em 1986, quando se mudou para Buenos Aires a fim de estudar cinema. Em 2001, lançou “*La ciénaga*”, seu longa-metragem que aborda conflitos familiares/sociais da classe média argentina, pós-governo Menen (1989-1999), sequenciado por seus outros dois filmes “*La niña santa*” e “*La mujer sin cabeza*”, que basicamente se estruturam na mesma fonte social.

Com uma diegese sem desfecho, sua câmera curiosa “*que se mueve como un niño*”¹¹ (CANT; JAGOE, 2007. p. 171) e uma montagem que não facilita o caminho da compreensão, mas que leva o espectador a estipular suas próprias conclusões, Martel disponibiliza um material cheio de possibilidades de estudo e discussões. É importante esclarecer que não será um estudo da totalidade destas obras, mas, tão somente, de partes das quais os elementos, objeto desta pesquisa, se fazem presentes.

Alguns pesquisadores brasileiros já se dedicaram aos estudos dos longas-metragens de Martel. Desses, algumas dissertações de mestrado como Damyler Ferreira Cunha, com o título “O som e as suas dimensões concretas e subjetivas nos filmes de Lucrecia Martel” (2013) e Natalia Christofolletti Barrenha, com o título “A experiência do cinema de Lucrecia Martel: Resíduos do tempo e sons à beira da piscina” (2011) dedicaram-se a estudar as questões do uso do som nos filmes; e ainda

¹¹ Que se movimenta como uma criança (tradução nossa).

as teses de doutorado de Mônica Brincalepe Campo, com o título “História e Cinema: o Tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant” (2010) e Hernan Rodolfo Ulm, com o título “A fenda incomensurável: Literatura e cinema” (2014) focalizaram a representação do tempo; Erly Milton Vieira Junior, com o título “Marcas de um Realismo Sensório no Cinema Contemporâneo” (2012) e Julio Carlos Bezerra, sob o título “A aurora do mundo: propostas sobre um certo cinema contemporâneo” (2013) utilizaram as obras de Martel como contexto para estudos do cinema contemporâneo; já as dissertações de Vicente Nunes Moreno, “Para além do olhar : o ponto de vista no filme a mulher sem cabeça” (2015), Andrea Pinto da Silva, com a “A busca estética de Lucrecia Martel: o corpo como experiência do sensível e da existência” (2007) e Ana Paula Johann, com sua pesquisa “A construção do poético no roteiro cinematográfico - potência e simbiose” (2015) dedicaram-se aos estudos de ponto de vista e representatividade corporal e poética nos longas-metragens da referida cineasta.

Para fundamentar esta pesquisa, far-se-á exploração da teorização elaborada para as narrativas pós-modernas pelos teóricos escolhidos. Linda Hutcheon ([1988] 1991, p. 19, 36) afirma que “[...] o pós-modernismo é um fenômeno contraditório [...]”; seria, então, a continuidade de um passado moderno ou a alteração do mesmo? A autora canadense, como respaldo para sua pesquisa, inicia a teoria explicando as significações do prefixo *pós* que, em tal situação, indica que a relação do modernismo com o pós-modernismo é controversa, este não rompe de forma radical com o anterior, mas também não dá sequência aos pensamentos modernistas, contradição que envolve tanto termos ligados à estética, quanto à filosofia e à ideologia.

Fredric Jameson ([1991] 1996, p. 371, 373), por sua vez, ao abordar o momento, apresenta-nos a insegurança e a incoerência como estruturadores do sujeito pós-moderno e indica que isso é proveniente da falta de unidade do modelo social. O autor nos aponta, ainda, que a fragmentação resultante do processo é reflexo desses mesmos modelos sociais despedaçados e, por isso, sentencia a falta de historicidade que o eterno presente impõe. *Fragmentação* e *totalização* são termos que Jameson ([1991] 1996, p. 371) usa para afirmar que nenhum deles, por si só, dá conta de caracterizar a pós-modernidade. A falta de *algo dominante* na caracterização desse período retira o homem dos padrões estabelecidos. Contudo, leva-o para um caminho em que a perda do referencial identitário é inevitável.

David Harvey ([1989] 2008, p. 305), em seus estudos sobre a condição pós-moderna, afirma que não houve mudanças drásticas entre a modernidade e a pós-modernidade e que a separação de ambas é improvável, concordando, assim com Jameson, pois não se deve atentar para suas diferenças, mas sim para as aproximações desses períodos. Ainda sob os pensamentos de Jameson ([1991] 1996, p. 72, 73) é importante destacar que, para ele, o pós-modernismo não é somente um conceito estilístico, mas sim um fenômeno histórico, entendido também como a base cultural da lógica do capitalismo tardio.

Os referidos autores, ao abordarem a *pós-modernidade*, às vezes divergindo, outras convergindo, delineiam, não de forma definitiva, pois são pós-modernos e produzem, dentro desse período, o panorama do que pode ser incluído neste modelo. Lucrecia Martel, como já dito, é uma autora pós-moderna cronológica e esteticamente falando, contudo, essa afirmação coloca suas obras numa classificação muito abrangente, pois seus filmes são compostos por narrativas pós-modernas, mas apenas isso não basta para falar sobre sua diegese.

É necessário abordar, de forma mais contundente, o estilo narrativo dos filmes da roteirista Saltenha¹². Para tanto, é importante discutir os conceitos da ficção de fluxo de consciência. Robert Humphrey afirma que estas narrativas se caracterizam pela ênfase nos níveis de consciência antecedentes à fala das personagens, almejando revelar o estado psíquico delas ([1968] 1976), isto é, tem-se a impressão de que não há um narrador com acesso à consciência das personagens, mas elas mesmas vão se mostrando através de seus pensamentos. O autor ficcional, dessa forma, encarrega-se de enfrentar o caos mental de uma ou de várias pessoas que compõem a diegese, pois o próprio teórico, no início de seu estudo, afirma que a mente do homem assim o é, a consciência humana é sem padrão, indisciplinada e indistinta (HUMPHREY, [1968] 1976, p. 77).

O escrito de fluxo de consciência utiliza os processos psíquicos para a elaboração da narrativa, deixando de lado os elementos convencionais compositores do enredo, como a personagem ou a unidade de ação, para valer-se de outros elementos mais criativos como: as unidades de tempo, lugar, personagem e ação; os motivos condutores, uma imagem/símbolo/ideia recorrente que carrega uma associação a uma ideia ou tema; as estruturas simbólicas; os arranjos cênicos formais;

¹² Lucrecia Martel nasceu em Salta, Argentina - 1966

os esquemas cíclicos naturais (estações, marés etc.); e os esquemas cíclicos teóricos como as estruturas musicais. (HUMPHREY, [1968] 1976, p. 77, 78).

A mente humana não possui uma organização sequencial para os fatos, é desorganizada, inconstante e fluída, o que a torna sem sentido quando apresentada a outra mente. As narrativas em fluxo de consciência, teoricamente, deveriam ser neste formato, contudo, é necessário que a diegese, neste modelo, apresente alguma forma, pois, senão, não haverá comunicação entre autor e leitor/espectador. (HUMPHREY, [1968] 1976, p. 79).

O autor, utilizando-se da linguagem verbal ou imagética, escreve para que seu texto seja lido e compreendido por seu interlocutor; não é objetivo dele que sua obra não se faça entender. Por isso mesmo, ao deparar-se com textos de difícil assimilação, haverá um leitor *preparado* para essa compreensão. Umberto Eco, em sua obra *Seis passeios pelos bosques da ficção* ([1994] 2009), faz uma análise da construção do leitor segundo as intenções do autor:

[...] Por enquanto, só quero dizer que qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal (como já escrevi), todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte do trabalho. (ECO, [1994] 2009, p. 09)

Vale lembrar que essas especificações foram direcionadas à literatura, à linguagem verbal, mas que servem para a linguagem imagética, como é o caso do cinema. As três obras, *corpus* deste estudo, apresentam essa falta de organização sequencial, não há uma “obediência” na constituição da narrativa, há caos, sem contar que não há desfecho no término do filme. Ainda à luz do autor, acima citado, quando o mesmo menciona uma das características da narrativa, sob o aspecto do quanto ela pode ser elíptica ou não, ele deixa claro que essa intensidade será determinada pelo “[...] tipo de leitor a que se destina [...]” (ECO, [1994] 2009, p. 12). Portanto, o caos aparente que predomina na narrativa marteliana é, em alguns casos, indecifrável para aquele leitor/espectador que não está preparado para encontrar as frestas que lhe cabem preencher. No entanto, há quem seja capaz disso e consegue, ou escolhe, valendo-nos de uma analogia feita pelo autor, “[...] traçar sua própria trilha [...]” (ECO, [1994] 2009, p. 12) nesse bosque chamado ficção.

Sergei Eisenstein, em sua obra *O sentido do filme* ([1942] 2002), traz uma reflexão relacionada ao processo de montagem cinematográfica, que se aproxima da ideia formada por Eco utilizada logo acima. Eisenstein aponta que o espectador também é responsável pela imagem que se cria no filme, pois o autor percorrerá um caminho para a construção da cena que, segundo suas análises, também será percorrido por aquele que visualizar a mesma passagem:

[...] A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor [...]. (EISENSTEIN, [1942] 2002, p. 29)

A aproximação entre os autores, Eco e Eisenstein, se dá, justamente, na importância atribuída àqueles que leem\veem a obra, pois leitor\espectador desempenham papel fundamental na composição do texto\ da cena. Com relação ao excerto, é relevante aclarar que o autor, por meio de suas intenções e da montagem, sugerirá a formação da imagem apresentada. Não é um processo simples como parece, uma vez que existe a questão da subjetividade e da individualidade, pertencente a cada um dos que assistem ao filme e, por isso, explica que:

A força do método reside também no fato de que o espectador é arrastado para o ato criativo no qual sua individualidade não está subordinada à individualidade do autor, mas se manifesta através do processo de fusão com a intenção do autor, [...]. Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência - a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social -, cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador. (EISENSTEIN, [1942] 2002, p. 29)

Portanto, a imagem vista é dada pelo autor em seu processo de montagem e o espectador é levado a construí-las de igual modo, mesmo tendo sua individualidade e subjetividade diferentes do criador da diegese. Vale lembrar que, para que tudo isso ocorra da forma descrita, é necessário que o leitor\espectador seja, conforme

apresentou Umberto Eco, um sujeito preparado para as exigências compreensivas do texto.

O processo de montagem abordado por Eisenstein exerce função medular na questão da composição dos efeitos narrativos, incluem-se aqui os temas relacionados ao fluxo e ao caos, já citados anteriormente, e formadores da espinha dorsal do arcabouço estético marteliano.

Martel, para construir suas obras fílmicas e estruturar sua narrativa - pós-moderna de fluxo -, necessita de um narrador (ou narradores) que atenda às suas necessidades e que tenha habilidade suficiente para fazer as frestas que o autor necessita para criar as imagens que deseja. O que leva à reflexão do tipo de narrador eleito para sua diegese e a primeira constatação que se chega é que o este se enquadra no modelo proposto por Silviano Santiago ([1989] 2002) e aproxima-se do que Eco propõe quando afirma que “[...] às vezes o narrador quer nos deixar livres para imaginarmos a continuação da história [...]” ([1994] 2009, p. 12) e assim desvencilhar-se das armadilhas que o texto sugere.

“Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê?” (SANTIAGO, [1989] 2002, p. 44). Esse questionamento é feito, pelo autor, para indagar a autenticidade do que é relatado, mas ele mesmo atesta que uma ação pode ser narrada de dentro ou de fora dela e é justamente aí que está a questão do narrador pós-moderno. Santiago ([1989] 2002, p. 45) levanta suas hipóteses; a primeira baseia-se na *posição* que o narrador assumirá dentro da narrativa, “[...] ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala ou na biblioteca; ele não narra como atuante”. Portanto, terá que tomar um certo distanciamento da ação narrada para, justamente, narrar aquilo que olha e não aquilo que vive em sua própria experiência. Esta distância que o narrador assume é que o torna pós-moderno.

Como segunda possibilidade, apresenta um narrador que é uma mistura do narrador clássico com o narrador jornalístico, pois “[...] transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, [...]” (SANTIAGO, [1989] 2002, p. 46). O autor faz, ainda, um questionamento que não determina as características desse narrador, mas apresenta o que se deve procurar para incluí-lo em tal modelo:

“[...] trata-se antes de julgar belo o que foi e ainda o é – no caso o narrador clássico -, e de dar conta do que apareceu como problemático ontem – o narrador do romance -, e que aparece ainda mais problemático hoje – o narrador pós-moderno”. (SANTIAGO, [1989] 2002, p. 47).

Este é um narrador que não assume a fala da personagem, mas a induz a falar e, dando voz a esta, assim também o faz a si; ele não narra a sua experiência vivida, mesmo que seja a partir do observado no outro, o que faz, na verdade, é narrar “[...] a experiência do olhar lançado ao outro”. Ao abrir mão de agir ativamente na ação narrada, ele observa e dá voz ao que não tinha e encontra o leitor, que é um segundo observador da ação. (SANTIAGO, [1989] 2002, p. 51).

É como se o narrador pós-moderno fosse uma pessoa autorizada a observar a vivência *alheia* e, como consequência disso, ser quem possibilita a visão do leitor. Assim como as narrativas pós-modernas estão preocupadas com o agora, o narrador deste modelo quer ver seu passado hoje num jovem (SANTIAGO, [1989] 2002, p.50). O narrador pós-moderno está para problematizar as questões da ficção pós-moderna e sua falta de comunicação no processo de experiência.

Este narrador mostra ao leitor/espectador o que vê e dá voz a uma personagem muda. Pode-se afirmar, então, que o que é por ele narrado seja um ponto de vista? Entendam-se as especificações que se tem para *ponto de vista*: 1- sentido literal ou percepção: o ponto de vista através dos olhos de alguém; 2- figurativo ou conceptual: vê através da visão de mundo de alguém; e 3- transferido ou interessado: caracteriza o interesse geral de alguém (OLIVEIRA, 2015). Assim, entende-se, então, que as narrativas de Lucrecia Martel são pós-modernas, de fluxo de consciência, com narrador pós-moderno em que a diegese é marcada pelo ponto de vista de suas personagens.

O modelo narrativo contemporâneo e o tipo de narrador que o compõe são temas que já foram amplamente estudados, mas que ainda não foram esgotados. O assunto *ponto de vista*, segundo Norman Friedman ([1967] 2002, p. 167)¹³, “vem se tornando uma das distinções críticas mais úteis disponíveis hoje ao estudioso de ficção”, porém ele mesmo aponta uma dificuldade em mostrar o que o *objeto* é e como ele deve ser sentido pelo leitor/espectador. Friedman faz uma breve explanação histórica do desenvolvimento do termo, partindo de Platão - quando apresenta o poeta

¹³ 1967 é a data da primeira publicação do artigo

que assume a voz do outro, mas que não se esconde e que o torna um narrador simples - e passando por Joyce - na personagem de Stephen, com a forma dramática que a personalidade do artista assume o controle da ação na narrativa, fazendo com que o autor desapareça; o ponto de vista é, então, como o próprio Friedman diz, “um *modus operandi* para distinguir os possíveis graus de extinção autoral na arte narrativa” (FRIEDMAN, [1967] 2002, p. 169).

Nos anos 1900, aproximadamente, Henry James, em seus prefácios, viu-se preso a um problema que o molestava profundamente, estava preocupado em “encontrar um ‘centro’, um ‘foco’ para suas histórias [...], e foi através da limitação do enquadramento da ação da consciência de um dos personagens da própria trama” (FRIEDMAN, [1967] 2002, p. 169) que apontou o que hoje se conhece por ponto de vista na ficção. Encontrou-se uma relação do ponto de vista, no que diz respeito à forma como o autor fará a história chegar ao leitor/espectador, que se preocupa em apontar o que se irá mostrar e não contar na história, fazendo com que esta “pareça verdadeira” (FRIEDMAN, [1967] 2002, p. 169). Abandona-se a forma tradicional de narrar, em que o narrador apresenta, como um resumo, a história e passa-se a dramatizar a consciência mental de quem irá “mostrar” a ação ficcional.

Esta caminhada evolutiva da conceituação do *ponto de vista* termina por apresentar a ideia de que a distância da mente, que é dramatizada do objeto dramatizado, é essencial para a formação do ponto de vista na diegese pós-moderna. Fez-se aqui uma explanação breve e sucinta a respeito do assunto, que será abordado no decorrer da Dissertação.

O panorama descrito, até o momento, é de uma narrativa incoerente porque está próxima da natureza da consciência humana a partir da qual os pensamentos caóticos das personagens se mostram por si só através de um narrador que conta não como agente ativo da ação ficcional e, por isso, a diegese não necessita de interventores, ela se auto conduz, a chave está na posição que mente escolhida está localizada para então *mostrar* o que se deseja. Contudo, a mente humana é como um labirinto que, às vezes, se possibilita entrar, oportuniza muitos caminhos, mas que não se encontra a saída. Lucrecia Martel coloca seu leitor/espectador, constantemente, nesses labirintos. Faz-se, então, um questionamento acerca do fato e pergunta-se: por que isso ocorre? Khalil, por meio de Umberto Eco, afirma:

O texto abre-se como espaço de perturbação para o leitor; transforma-se num labirinto sem saídas um *rizoma* no qual cada caminho liga-se com qualquer outro, sem centro, sem periferias, potencialmente infinito. (KHALIL, 2016, p. 197).

A ficção pós-moderna não possibilita ao leitor uma saída, mas muitos caminhos interpretativos. Não se deve mergulhar numa diegese composta pelos elementos elencados neste estudo esperando encontrar a chave do mistério. Khalil, utilizando-se do conto “O fio da fábula”, de Jorge Luis Borges, que narra o problema de Teseu em não encontrar a saída do labirinto porque lá estaria outro labirinto, o relaciona à situação da posição do leitor na pós-modernidade. (KHALIL, 2016). Ler/ver uma narrativa pós-moderna é estar preparado para se encontrar num labirinto sem fim no qual, continuamente, poder-se-á retornar ao mesmo lugar.

Com vistas à pesquisa e à obtenção dos resultados, a metodologia que guiará este estudo caracteriza-se como qualitativa, pois pretende-se conhecer as contribuições dos aportes e pressupostos teóricos que embasam as análises propostas, e de acordo com Martins (2000, p. 28), essa reflete “um estudo para conhecer as contribuições científicas sobre o tema, tendo como objetivo recolher, selecionar, analisar e interpretar as contribuições teóricas existentes sobre o fenômeno pesquisado”, ainda porque seus dados são recolhidos nas obras literárias e fílmicas utilizadas para fundamentar as análises, sem a necessidade de que haja experiências com eles ou que os mesmos sejam coletados *externamente*; básica, já que seus resultados não serão aplicados e por visarem tão somente à adição de novos conhecimentos acerca do tema em questão; interpretativa, pois se trata de uma análise literária comparada que visa analisar elementos narrativos em obras fílmicas. A pesquisa terá, ainda, uma abordagem teórica dialética, no domínio da Literatura Comparada, valendo-se, como *corpus*, dos três longas-metragens de Lucrecia Martel e será dividida em três seções.

Em buscas feitas no repositório *on-line*¹⁴ da CAPES, não se encontrou indícios de estudos que abarquem as questões propostas por esta dissertação nas já destacadas obras de Martel. Portanto, o propósito desta pesquisa é sanar a lacuna existente e, para isso, buscar-se-á analisar e discutir, de forma específica, os questionamentos: a) como se constitui a narrativa e o narrador nas obras de Lucrecia Martel, quais são as marcas da narrativa pós-moderna na voz do narrador e no ponto

¹⁴ Catálogo de Teses - CAPES.

de vista presente nos filmes da cineasta? Destaca-se que as narrativas cinematográficas pós-modernas são conhecidas pela fragmentação, fluidez e caos, pela presença de um narrador pós-moderno¹⁵ e de um ponto de vista híbrido, pois o narrador transita nas impressões de um e de outro personagem “à cata¹⁶” das informações que precisa para passar ao leitor/espectador; b) qual o ponto de vista utilizado pelos narradores para a construção da diegese elaborada por Lucrecia Martel? Friedman ([1967] 2002, p. 169), aponta que o ponto de vista é uma “limitação do enquadramento da ação da consciência de um dos personagens da própria trama”.

Conhecidos os caminhos pelos quais a pesquisa transitará, é importante conhecer a composição dos capítulos, desmembrados em três partes. **Capítulo I – Uma identidade cheia de identidades: narrativas cinematográficas híbridas.** Este capítulo inicial tratará das narrativas cinematográficas Pós-modernas a partir da perspectiva de Fredric Jameson ([1991] 1996), David Harvey ([1989] 2008) e Linda Hutcheon ([1988] 1991), uma vez que tal estudo contempla elementos fundamentais para a interpretação e compreensão das obras analisadas ao longo da pesquisa. Serão abordadas questões concernentes à narrativa ficcional cinematográfica de fluxo, proposta por Robert Humphrey ([1968] 1976), pois é possível a identificação de tal característica na construção psicológica das personagens “martelianas”¹⁷ nos três longas-metragens, *corpus* desta dissertação. Ainda, far-se-á a análise das características Pós-modernas apresentadas e presentes nos filmes de Lucrecia Martel - *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) e *La mujer sin cabeza* (2008).

O Capítulo II – A voz é de quem realmente fala? Os narradores das narrativas híbridas tratará das vozes narrativas e será composto pela análise dos tipos de narradores utilizados nas obras cinematográficas pós-modernas de ficção, apresentando o percurso histórico dos tipos de narradores encontrados na narrativa pós-moderna literária e sua migração/adequação ao estilo cinematográfico, usando, como base teórica, as especificações de Silvano Santiago ([1989] 2002) e Flavio de Campos ([2007] 2009). Após a explanação, será(ão) abordado(s) o(s) narrador(es) utilizado(s) na diegese dos filmes, *corpus* deste estudo, pois é essencial o entendimento da constituição “daquele que narra” nos filmes de Lucrecia. Deste(s)

¹⁵ Classificação a partir de Silvano Santiago.

¹⁶ Expressão utilizada por Flavio de Campos, ([2007] 2009, p. 60).

¹⁷ O que é proveniente de Lucrecia Martel – não foram encontradas referências para o termo em outros estudos oriundos da autora.

elemento(s), surgirão as indagações para constituição do **Capítulo III – Que mirada é essa? O ponto de vista na ficção cinematográfica.**

Tal capítulo objetiva verificar como se constrói o ponto de vista nas narrativas cinematográficas pós-modernas, de forma mais específica, nas narrativas de fluxo de consciência e busca-se, ainda, explanar sobre a teorização a respeito do conceito de ponto de vista e a importância deste elemento para a construção narrativa pós-moderna. Em consequência, discutir-se-á sua presença nos filmes de Lucrecia Martel. Como base teórica, utilizar-se-á dos estudos de Norman Friedman ([1967] 2002) quanto à especificação do ponto de vista e, quando necessário, a título de comparação teórica, de outros autores que abordam a mesma temática.

Para fechamento da Dissertação, pretende-se apresentar as considerações finais acerca da pesquisa realizada, retomando os resultados e as conclusões obtidas ao longo do trabalho, observando como a narrativa, o narrador e o ponto de vista, atuando juntos, podem criar uma nova característica para antigos elementos ficcionais. Visa-se, como provocação, por exemplo, a articulação desses três elementos na construção do espaço narrativo nas obras de Lucrecia Martel. Para isso, como fontes teóricas, valer-se-á de David Harvey (2006), Jean Baudrillard ([1981] 1991) e Gaston Bachelard ([1957] 1993) para explicitar a concepção espacial nas narrativas pós-modernas cinematográficas, pois a análise desse elemento ficcional auxiliará na compreensão de traços recorrentes às obras martelianas e, com isso, apresentará uma nova perspectiva do espaço nos referidos filmes. Almeja-se, ainda, discutir o efeito por meio do entrecruzamento da narrativa, do narrador e ponto de vista, nos espaços diegéticos construídos pela diretora e roteirista Lucrecia Martel.

1. IDENTIDADE(S) E NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS HÍBRIDAS

O Pós-modernismo é um assunto que levanta muitos questionamentos, é um movimento que envolve tudo o que sucedeu o Modernismo. Para delinear um panorama dele, seria necessária muita pesquisa a respeito das características que o formam e ter conhecimento amplo dos estudiosos que teorizam sobre a temática, porém, esse seria um trabalho exaustivo e complexo. Por isso, elegeu-se três teóricos, referências para a explanação, sendo: Fredric Jameson ([1991] 1996), David Harvey ([1989] 2008) e Linda Hutcheon ([1988] 1991) por serem seus estudos direcionados ao assunto, contudo havendo necessidade outros autores poderão ser consultados, para se tentar chegar a uma resposta em relação ao que seria o pós-modernismo e como ele influencia a produção cultural nesta fase.

Fazer esses dois questionamentos podem direcionar o leitor ao senso comum ou mesmo a uma simplificação do termo. Por isso, viu-se a necessidade do debate. Falar sobre o pós-modernismo é caminhar por uma estrada que parece não levar a lugar algum, suas especificações são transitórias, escorregadias e deslizantes. Teorizar sobre o momento histórico que ainda está em curso é enveredar pelo provisório, efêmero e momentâneo.

Para conhecer um pouco sobre o momento atual, é preciso ter em mente que o sistema sócio-político-econômico sofreu transformações na pós-revolução industrial e o *mercado* é elemento determinante às produções culturais do Pós-modernismo. Liberdade e igualdade, duas características muito defendidas nesse período, como Jameson ([1991] 1996) demonstrou, são o desejo de muitos, contudo improváveis de conseguir. Essa contraditoriedade acaba por demonstrar que os ideais provenientes desse momento sucumbem com a realidade:

[...] o mercado como conceito raramente tem alguma coisa a ver com escolhas e com liberdade, uma vez que todas são já predeterminadas, [...] selecionamos entre alguns, sem dúvida, mas não quer dizer que influímos na escolha real de nenhum deles. (JAMESON, [1991] 1996, p. 273).

As questões de liberdade e igualdade, assim como as questões das narrativas pós-modernas, em especial a cinematográfica, objeto deste estudo, envolvem a

relação do *real* com o *não real*, das categorizações das narrativas orais e escritas que, inicialmente, foram utilizadas para as análises das narrativas imagéticas, a tentativa de relação da atuação dos atores do cinema com a *performance* dos atores do teatro, a transformação do cinema sonoro; são indagações que levam a buscas constantes a fim de encontrar respostas que desvendem o mundo das imagens em movimento.

Outra questão que não pode ser deixada de lado é a individualidade do ser humano e o novo olhar que o Pós-modernismo coloca sob a sua subjetividade. Hutcheon ([1988] 1991, p. 203-204) aborda esta questão, aclarando que tanto a crítica quanto a arte se ocupam de discutir este assunto que vem marcado e determinado pelas atividades discursivas do “sujeito humano”. Para a autora canadense:

[...] descentralizar não é negar. O Pós-modernismo não faz confusão, conforme afirma Terry Eagleton, entre ‘a desintegração de certas ideologias tradicionais do sujeito e o desaparecimento final do sujeito’. (1985, p. 70). Sua historicização do sujeito e dos alicerces (centralizadores) habituais desse sujeito problematiza radicalmente toda a noção de subjetividade, voltando-se diretamente para suas contradições dramatizadas. (HUTCHEON [1988] 1991, p. 203-204).

Hutcheon ([1988] 1991), a partir de seus estudos sobre Derrida, apresenta a ideia de que o sujeito e sua subjetividade na pós-modernidade são indispensáveis e, no Pós-modernismo, o reconhecimento dessa individualidade subjetiva é reconhecer e incluir as diferenças desse sujeito humano que a autora canadense nos fala. A legitimação do subjetivo no indivíduo, as palavras de David Harvey ([1989] 2008, p. 47) confirmam que “poucas dúvidas pode haver quanto ao alcance da mudança ocorrida na ‘estrutura do sentimento’ nos anos 80”. O ser humano abandona o conceito de homogêneo e passa a incorporar o heterogêneo.

As discussões propostas por Jameson e Hutcheon sobre a influência do mercado em relação ao comportamento de consumo e a migração da visão de mundo observada de forma homogênea para um mundo heterogêneo, respectivamente, foram abordadas para introduzir a questão relativa à transformação da visão da vida e, conseqüentemente, da arte e assim apresentar o que levou à constituição de algumas das características desse momento.

Deslizamento é mais um dos termos utilizados para caracterizar a pós-modernidade. Vera Lúcia Follain de Figueiredo, em sua obra *Narrativas Migrantes: Literatura, roteiro e cinema (2015)*, exhibe essa relação ao problematizar a expansão

da Literatura para outros suportes além do fixo livro. A autora discute a situação dos deslocamentos dos textos entre esses suportes, suas reformulações e um certo *abandono* da ideia da originalidade em relação à criatividade individual. Destaca que:

A crescente interseção entre campos artísticos, impulsionada pelos avanços tecnológicos, mais notadamente o embaralhamento das fronteiras entre cinema, vídeo, fotografia, escultura, performance e instalação, vem pontuando, desde a segunda metade do século passado, a reflexão teórica sobre a arte contemporânea. (FIGUEIREDO, 2015, p. 136).

Vera Lúcia, no excerto acima, descreve, de forma análoga, o período por este capítulo abordado. Essa mescla das várias artes nada mais é do que uma consequência das mudanças propostas pelas rachaduras que surgem com a ênfase à subjetividade, à heterogeneidade, à fragmentação, à efemeridade, à questão da historicidade e da originalidade. O cinema, em especial os filmes comerciais, é uma produção emergente desse período e são produtos culturais comercializáveis.

A imagem é um dos elementos da produção cinematográfica, item que levanta, pelo menos, uma breve discussão sobre ela. Aquilo que se vê é real ou uma representação do real? *Simulacros e simulação* ([1981] 1991), obra de Jean Baudrillard, discute a formação das imagens a partir da relação estabelecida pelo questionamento acima. Os pesquisadores Marcelle Louise Pereira Alves e Maurício de Medeiros Caleiro apresentam uma classificação feita pelo escritor francês que:

[...] apresenta quatro fases sucessivas para a composição da imagem, a primeira diz respeito à imagem como reflexo de uma realidade profunda, com boa aparência; na segunda a imagem mascara e deforma a realidade, trata-se de uma má aparência; na terceira mascara a ausência de realidade, ou seja, finge ser aparência e a quarta fase, quando a imagem não tem relação com nenhum aspecto da realidade, sendo ela o seu próprio simulacro. Em todas as fases a imagem é modificada de acordo com a realidade a fim de aparentar semelhanças que nos permita identificá-la, a partir da associação de determinadas características, com outras imagens, aparências. (ALVES; CALEIRO, 2011, p. 7)

O uso de imagens ou representações de imagens, assim como outros elementos do sistema capitalista, foi um artifício encontrado para manipulação da visão de mundo da sociedade. Baudrillard aborda na obra citada que, às vezes, a representação do real ganha mais credibilidade que o real em si, que a simulação, assim como o

simulacro, não se dissocia do real, mas acompanham-no sem se prenderem a ele. Sem realidade não há representação dela.

As imagens produzidas pelos filmes, em especial os aqui estudados, são partes constituintes da ideia exposta pelo escritor francês. Lucrécia Martel, por meio de simulacros e simulação, produz uma realidade que é representação da realidade objetivada; um dos artifícios encontrados para isso é o uso da narrativa de fluxo, que, aproximando-se da realidade mental humana, traz mais credibilidade para suas cenas. Contudo, há que se considerar que cada sujeito atribui valores e significados diferentes para as imagens que vê, atribuindo um referencial real para elas. Dessa forma, contribuindo para o resultado final da obra, Umberto Eco e Sergei Eisenstein, adiante, mostrarão de forma mais clara como essa relação se constrói.

1.1 - Um panorama descritivo das concepções do Pós-modernismo.

Jameson ([1991] 1996, p. 13) nos apresenta uma caracterização para o pós-modernismo como “sendo não muito mais do que a teorização de sua própria condição de possibilidade”, um rastreio por rupturas, novos mundos, por aquilo que faz tudo, o anteriormente conhecido, não ser mais o que era, uma tentativa de demonstração da alteração definitiva na forma de entendimento dos objetos e suas transformações, apresenta uma conceituação de que o que se vê nesse momento são imagens, reflexos distorcidos de outras imagens já vistas, o que casa com as especificações de Baudrillard sobre simulacros e simulação, tratados de forma breve no início deste texto. Para Fredric, este é o momento em que a cultura assume o papel de segunda natureza, pois a primeira, a natureza em si, em virtude do processo de industrialização, já não existe mais.

Essa segunda natureza, a cultura, pode ser determinada como o elemento identificador do pós-modernismo, seu caráter transcendental diminui e adquire o caráter de *produto, mercadoria*. Jameson ([1991] 1996, p. 14, 16) afirma que “[...] o pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo [...]”. Para o sistema capitalista, o termo *consumo* tem um peso muito grande, portanto, cultura e economia estão atreladas por uma “[...] contínua interação recíproca [...]” (Jameson, [1991] 1996, p. 18) e, por isso, fundem-se acabando, por fim, tendo o significado de a mesma coisa.

Se a cultura ou mesmo as artes passam por uma modificação no seu valor metafísico e ganham valor material, a produção também passa a ter outros atributos e, com isso, sua significação deixa de ser de contemplação e passa a ser de comercialização. A mercantilização da obra de arte, e pode-se citar a *pop art*¹⁸ como um estilo clássico referente, apresenta uma fetichização do produto comercial sob a imagem cultural. A cultura é produzida em série para ser consumida de forma rápida e, em grande escala, gera um bem esvaziado de significação social, torna o item raso, sem profundidade. Se essa atribuição se torna instintiva às coisas, é natural que o mesmo ocorra aos seres humanos. Contudo, cabe destacar que não se está afirmando a ausência de sentimento na cultura pós-moderna, mas sim que este foi modificado e recebeu um novo componente, uma espécie de euforia.

Existe uma crença de que o Pós-modernismo faz um corte em relação ao Modernismo, especificamente no que tange à cultura e, por isso, a importância na tentativa de definição das marcas desta fase, que tem como data aproximada os anos iniciais da década de 1970.

Essa rápida apresentação das questões sociais, econômicas e estruturais retratadas por Jameson, na fase do capitalismo, fazem-se presentes para que se entenda, de forma lacônica, o que marca a sociedade e seus impactos na produção cultural. Mais uma vez, é importante salientar que o objetivo desta pesquisa é a análise das obras da cineasta argentina, Lucrecia Martel, visando a construção narrativa, seus narradores e o ponto de vista eleitos¹⁹.

Esquizofrenia é o termo escolhido por Fredric Jameson para se relacionar à nova fase do capitalismo, por ele nomeada de “capitalismo tardio”²⁰ e é a grande responsável pelos traços componentes do pós-modernismo no que se refere à concepção do momento presente. Cabe explicar que o termo *tardio*, empregado por Jameson, em tal situação, refere-se à transformação ocorrida na vida das pessoas após os anos 1960 e não tem relação com atraso ou mesmo com o depois.

¹⁸ *Pop art* estilo artístico que tem como conceito o uso da publicidade, cores fortes e brilhantes, com foco em objetos de consumo, Andy Warhol é um dos maiores artistas desse estilo.

¹⁹ Para melhor entendimento da forma como Jameson aborda as questões do capital, da burocratização e das estatais, aconselha-se a leitura da obra *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (1996)

²⁰ Jameson, em sua leitura de Ernest Mandel traz a conceituação de *Capitalismo tardio*: “[...] propõe-se não apenas a fazer a anatomia da originalidade histórica dessa nova sociedade (que ele considera como um terceiro estágio ou momento na evolução do capital), mas também a demonstrar que se trata aí de nada mais nada menos do que um estágio do capitalismo mais *puro* do que qualquer dos momentos que o precederam.” (JAMESON, [1991] 1996, p. 29)

A ideia apresentada pelo teórico em questão aponta para uma proposta de reescritura de tudo em novos termos, iniciando-se na arquitetura. As inovadoras propostas arquitetônicas são marcadas pelo embaralhamento de estilo, apresentando um “[...] apagamento da antiga fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa ou comercial [...]”, (JAMESON, [1991] 1996, p. 28). O pós-modernismo traz uma sugestão de mudança, do princípio de uma nova sociedade, e deve ser visto como uma “dominante cultural”, pois é o espaço em que distintos estímulos culturais precisam encontrar seu destino.

Fragmentação, um termo muito utilizado na caracterização do período, proveniente das especificações da vida capitalista, da forma como o sistema o vê - setorizado, dividido, especializado - nestas frestas, entre um setor e outro, entre as quebras na relação social do sujeito e do universo, que a obra de arte se constitui. Para Jameson ([1991] 1996, p. 14), em virtude de tudo o que já foi explanado sobre o pós-modernismo, este também é o momento em que o pensamento da perda da historicidade das coisas é iniciado, ele está marcado por uma “surdez histórica”. Contudo, o autor cita que “[...] os produtores culturais não podem mais se voltar para lugar nenhum a não ser o passado [...]”, (JAMESON, [1991] 1996, p. 45). Portanto, se não há produção sem a presença do passado, o que se produz, então, são reformulações de algo que já existiu; pode-se dizer que o termo mais apropriado para isso é *pastiche*²¹ ou, ainda, a concepção de Platão para simulacro “[...] a cópia idêntica de algo cujo original jamais existiu”. (JAMESON, [1991] 1996, p. 45). Tal situação é verificada na imagem abaixo:

²¹ “[...] O pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é falar uma linguagem morta”. (JAMESON, 1996, p. 44)



Imagem 1 - *Körper*

Fonte: Sasha Waltz (2000)

A fotografia acima é um pequeno recorte da performance *Körper*²², de Sasha Walsh²³, um espetáculo de dança cujo foco é o corpo. A imagem, dentro da totalidade da sessão, remete à diluição das fronteiras entre as artes, pois essa, em sua organização espacial e visual, evoca a pintura, considerando que os elementos visuais, neste caso os corpos, estão dispostos em uma espécie de moldura. A

²² Körper significa corpos. Körper envolve doze dançarinos em uma variedade de movimentos particularmente rica. Vinculando arquitetura e corpo, Körper faz as perguntas: O que é o corpo? Como é construído? A dança analisa a moralidade, a busca pela imortalidade e investiga a reprodução na era da manipulação genética. Sasha Waltz olha os corpos em situações cotidianas. Ela observa sua importância, sua nudez, seus ritmos. Ela os mede e os pesa, conta os cabelos, derrama os líquidos, troca os órgãos. Ela organiza os corpos de treze dançarinos para criar uma espetacular série de *tableaux vivants*. (Disponível em: <<http://www.sashawaltz.de/en/productions/>> acesso: ago. 2017. Tradução nossa)

²³ Sasha Waltz nasceu na Alemanha, em 1963. É coreógrafa, dançarina, proprietária da companhia de dança *Sasha Waltz and Guests* e foi anunciada como diretora de design artístico do *Berlin State Ballet* para o ano de 2019. Em 1992 desenvolveu uma proposta interdisciplinar em forma de “diálogos” com outros artistas, como dançarinos, músicos e artistas visuais. (Disponível em:<https://en.wikipedia.org/wiki/Sasha_Waltz> acesso: abril 2017. Tradução nossa)

fragmentação pode ser identificada ao visualizarmos apenas algumas partes de alguns corpos. Há referência a outras linguagens artísticas, é possível identificar elementos cênicos, dança, música; e, para retornar à questão da falta/presença de historicidade e retorno ao passado, que Jameson e Hutcheon se referem, é possível identificar que a coreógrafa se apropria de elementos da mitologia para sua composição. Na imagem abaixo, os atores/dançarinos, fazem alusão ao minotauro.



Imagem - 2 - Minotauro
Fonte: Sasha Waltz (2000)

O sujeito que vive nessa nova perspectiva anseia por um mundo que seja reflexo de sua própria imagem. A presença do passado como referente vai deixando de ser o centro das produções artísticas e transforma-se numa anamnese, o uso do pastiche e do simulacro tornam-se cada vez mais recorrentes, demonstrando que essa é uma forma de busca pela historicidade, contudo, concretiza-se por meio próprias imagens - pop - sociais. Toda essa questão que envolve a *historicidade* conduz para um caminho que desemboca na problemática da organização do tempo; o sujeito pós-moderno não consegue mais organizar, de forma coerente, seu passado e seu futuro, fato que está relacionado ao espaço, pois essa é a dominante que move o pós-modernismo.

Outros dois termos que podem ser usados para a caracterização do período são *euforia* e *intensidade*, expressões que são utilizadas para descrever o *novo*

aspecto da cidade, porém essa utilização se torna um tanto incoerente, pois o cerne dessa análise - a cidade - está em decadência, situação que também ocorre com as pessoas. Jameson ([1991] 1996) mostra isso ao afirmar que estas são convocadas a ocupar os espaços pós-modernos com seus próprios corpos. O referente que o autor usa para fazer suas comparações são obras de arquitetura e associa a valoração destas à função dos sujeitos com que se relacionam, comparando e equiparando-os às escadas rolantes e elevadores, mostrando que quando se está em um desses objetos, tem-se a impressão que se faz um passeio e que os mesmos substituem o movimento de andar. É como se a locomoção das máquinas substituísse uma ação humana.

Linda Hutcheon em seu livro *Poética do Pós-Modernismo* (1991), por sua vez, também ensaia a definição do que é esse momento sócio-econômico-político-cultural que, para ela, o termo sugere confusão e imprecisão. Geograficamente, a teorização localiza-se nos continentes europeu e americano (norte e sul) e não deve ser visto como sinônimo de *contemporâneo*, é sim contraditório, histórico e político em que suas discrepâncias se efetivam justamente na *presença do passado*. Assim como Jameson, a autora canadense concorda que a padronização da cultura de massa é a premissa maior do desafio imposto pelo pós-modernismo. Contudo, para Hutcheon, esta é uma busca de afirmação da diferença e não da identidade homogênea, pois a *diferença* não possui conceito antagônico definido de forma exata.

Cultura erudita ou cultura de massa, tanto uma quanto a outra, representam as manifestações da sociedade capitalista, pois se utilizam da realidade social em decurso para representá-la e, por isso, não cabe mais separar arte e vida. Ao reproduzir vida em arte, por mais que se tente ser neutro, haverá um filtro (discursivo e estético) pelo qual a interpretação do que se vê ou sente passará e, assim como Linda Hutcheon, acredita-se que o pós-modernismo seja capaz de promover a mudança de dentro do sistema para fora dele.

Fredric Jameson cita o pastiche como uma estrutura do pós-modernismo. Hutcheon, em contraponto, vale-se da paródia. Para ela, a paródia representa, perfeitamente o momento histórico, pois “[...] paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia”, (HUTCHEON, [1988] 1991, p. 28), questionando também a legitimidade das produções e discutindo a origem e a originalidade das obras. A escritora canadense, refletindo sobre os estudos de Douglas Crimp, destaca que:

A ficção do indivíduo criador dá lugar ao confisco, à citação, à seleção, à acumulação e à repetição de manifestos de imagens já existentes. As noções de originalidade, autenticidade e presença (...) são enfraquecidas. (CRIMP apud HUTCHEON, [1988] 1991, p. 29).

Não foi somente na perspectiva da criação que houve novas percepções estético-estruturais, os narradores ficcionais deixam de ser unívocos e passam a ser múltiplos, difíceis de se localizar, chegando a ser instáveis.

Deborah Colker, brasileira, pianista, bailarina, coreógrafa, diretora de movimento e envolvida com uma diversificada gama de afazeres artísticos, em sua obra *4 por 4²⁴* traduz, visualmente, o que Hutcheon discute sobre genuinidade/legitimidade. A coreógrafa, ao se apropriar de obras artísticas provenientes de outras linguagens, dá-lhes incorporação, tornando-as *novas*, o que confirma a *falta* de originalidade descrita acima por Crimp.



Imagem 3 - *Povinho* - 4 x 4
Fonte: Deborah Colker (1999)

²⁴ *4 POR 4*, balé em dois atos e cinco movimentos, no qual os conceitos como contenção, delicadeza, limitação, ousadia e transparência são explorados pelos bailarinos da Cia Deborah Colker por meio da interação com obras, pré-existentes e especialmente criadas, dos artistas brasileiros de diferentes gerações: Cildo Meireles (*Cantos*), Chelpha Ferro (*Mesa*), Victor Arruda (*Povinho*) e Gringo Cardia (*Vasos*).

As *Meninas*, que abre o segundo ato e prepara, com extrema delicadeza, o clímax promovido pelo quadro final, *Vasos*, é a exceção que confirma a regra. Ou quase, já que mesmo não contando com a colaboração de um artista plástico, faz alusão a dois gênios da pintura: o impressionista francês Edgar Degas (1834-1917), cuja obra é notadamente marcada pela recorrência de telas que retratam meninas em aulas de balé, e o espanhol Diego Velázquez (1599-1660), de quem empresta o título. O movimento, quase um intermezzo, traz duas bailarinas dançando na ponta dos pés acompanhadas por Deborah Colker ao piano, interpretando uma sonata de Mozart (1756-1791). (Disponível em: <<http://www.ciadeborahcolker.com.br/release-4po4>> Acesso: ago. 2017)



Imagem 4 - *As meninas*
 Fonte: Deborah Colker (1999)

A arte pós-moderna é marcada por uma concepção mutável, um pensamento plural, sentido parcial e abrangente; em suma, abalizado por contradições. (HUTCHEON, [1988] 1991). Portanto, termos como *homogêneo*, *igual* e *total* não cabem mais na atualidade, com isso, o discurso hegemônico de totalidade, proferido pelo centro, perde seu valor e o ex-cêntrico ou o descentralizado começa a se sobressair. Essa mudança no pensamento e na visão do mundo *além Europa* nada mais é que se enxergar como realmente se é, um grande grupo de minorias; é saber que a cultura Americana e, mais especificamente ainda, a Latino Americana não é uniforme, simétrica, nem mesmo análoga à cultura europeia.

É importante aclarar que a autora canadense frisa que esse movimento de não hegemonia, de enaltecimento do marginal deve seguir por um caminho que não seja declarado como o *novo centro*. Nada mais é tão geral ao ponto de se dizer que faz parte de uma totalidade e isso pode ser certificado pelos diferentes tipos de textos que surgem. Hutcheon fazendo uso das palavras de Derrida mostra que esses textos são provenientes de “[...] ‘rupturas ou infrações’ -, pois são eles que nos podem levar a suspeitar do próprio conceito de ‘arte’”. (HUTCHEON, [1988] 1991, p. 30). Não há mais hierarquias textuais, não há mais uma narrativa com relação de valor, ordem,

dependência à outra e sim narrativas produzidas na atualidade, produzidas a partir de nossas necessidades.

Jameson, como citado acima, aponta para uma perda do referente histórico na pós-modernidade, já Hutcheon ([1988] 1991, p. 34), valendo-se de Huysen, afirma que “é simplesmente errada a opinião, segundo a qual o pós-modernismo relega a história à lixeira de uma *episteme* obsoleta, afirmando, euforicamente, que a história não existe a não ser como texto”. Tal, é a única forma de se ter acesso ao passado, tudo o que se vê, ouve, sente é por intermédio do texto. Portanto, nesse aspecto, os dois autores não chegam a uma concordância quanto à presença da história no momento atual.

David Harvey ([1989] 2008, p. 09) faz uma afirmação inicial quanto ao pós-modernismo apontando, e, assim, concordando tanto com Hutcheon quanto com Jameson, que “[...] o pós-modernismo mostra ser um campo minado de noções conflitantes [...]”. Ainda, indica o modelo das discussões, orientado pelo “discurso” que estabelece referências para as esferas da cultura, política, economia e sociedade. Contudo, a abordagem de Harvey se volta para questões de espaço e tempo no processo de produção cultural, enquanto que a escritora canadense está voltada para a *Metaficção Historiográfica*²⁵; Jameson, preocupa-se com a situação da terceira fase do capitalismo e suas implicações no comportamento social.

Harvey, a partir da leitura de Jonathan Raban na obra *Soft City*, apresenta a visão de uma cidade, tal qual um teatro, em que as pessoas representavam seus papéis de forma livre e que a divisão social era determinada por suas posses, o que, em resumo, pode ser a determinação das identidades assumidas pelos sujeitos dessa época - e desta época - que são identidades transitórias, sem fronteiras precisas, revelando a fluidez não só da identificação dos sujeitos mas de todo o momento histórico abrangido. A liberdade adquirida nesse período trouxe uma situação nova, essa efemeridade proporcionou a assunção de características e comportamentos múltiplos, contudo, justamente pelo fato de ser fugidio, perder-se - tanto em meio aos outros, quanto de si mesmo - tornou-se muito fácil.

²⁵ O conceito de metaficção historiográfica discute [...] questões como as da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das conseqüências e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia – e pela literatura – como uma certeza (HUTCHEON, 1991, p. 14).

Sujeitos múltiplos, que se formam por ocasião da apropriação de várias partes para compor um todo e que a qualquer momento podem se alterar, são marcas de heterogeneidade, fragmentação e indeterminação, termos que também serão empregados para a caracterização do pós-modernismo, segundo Harvey ([1989] 2008).

Doug Aitken, artista e cineasta americano, explora, em suas obras, a junção de todos os meios, desde filmes e instalações até intervenções arquitetônicas. Na obra *Mirror*, um espetáculo audiovisual projetado na parte externa do teatro *Seattle Art Museum*, no qual as imagens mudavam em tempo real e em resposta à vida ao redor, transformando a parte externa do museu num *caleidoscópio vivo*, vê-se cinema em uma nova proposta, uma *performance* cinematográfica.



Imagem - 5 - *Mirror*
Fonte: Doug Aitken (2013)

Se esse é um período marcado pela quebra das totalizações, das unidades, o sujeito, a sociedade, estão compostos por porções de outros sujeitos. Então, legitima-se a presença do *outro* na formação das identidades pessoais e sociais:

Há uma modalidade de experiência vital - experiência do espaço e do tempo, do eu e dos outros, das possibilidades e perigos da vida - que é partilhada por homens e mulheres em todo o mundo atual. Denominarei esse corpo de experiência “modernidade”. Ser moderno é encontrar-se num ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de si e do mundo - e, ao mesmo tempo, que ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. [...] pode-se dizer que a modernidade une toda a humanidade. Mas trata-se de uma unidade paradoxal, uma unidade da desunidade; ela nos arroja num redemoinho de perpétua desintegração e renovação, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é ser parte de um universo em que, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”. (BERMAN, 1982, p. 15 apud HARVEY, [1989] 2008, p. 21).

Tudo é efêmero, transitório, fugidio e fragmentado, sentimentos que não compunham as especificações do passado. A modernidade é marcada por instabilidade e isso faz com que sua relação com o passado seja transgredida. Esse momento de percepção do *outro*, acima citado, pode ser verificado por meio da vida cultural desse período, em que os textos produzidos, e inclui-se aqui a cultura em geral, são a confluência dos escritos anteriores (e do que foi produzido culturalmente), e esse não é um movimento controlado, pois tudo o que se escreve poderá trazer sentidos que não estavam na intenção inicial, mas que, ao final, estarão lá. Portanto, “é vão tentar dominar um texto” (HARVEY, [1989] 2008, p. 54) e assim, mais uma vez, confirma-se o fato da fragmentação porque os textos são sempre pedaços de outros textos, não literalmente, mas em seu sentido simbólico.

Esse processo de *tecelagem textual*, da mistura de textos em textos²⁶, vai *apagando* a autoria das obras iniciais ou envolvidas, consciente e inconscientemente, no novo produto, situação que oportuniza a criação de valores culturais pela população, pois a participação na produção de significados e sentidos altera o texto inicial, mas não o subtrai porque é a partir do sentido que ele possibilita que se elabora a nova ideia.

Há, ainda, um outro nível intertextual que deve ser citado. Tiphaine Samoyault, em seu livro *A intertextualidade* (2008), ao debater a Híbridez do texto, traz um novo olhar aos materiais que o compõem. Diferentes discursos podem ser agrupados para a produção final, tornando textos *puros* em híbridos:

No prefácio de *Beaux Quartiers*, Aragon especifica o sentido literário que ele atribui à colagem: são pequenos fragmentos da vida real (uma conversa telefônica surpreendida na cabine de um bar, um cartão postal extraviado ou um pedaço de papel que vagueia diretamente reproduzido no seu romance ou que ele pode localizar nos de outros [...]). (SAMOYAULT, 2008, p. 104)

Essa situação de uso de outros discursos em um *tipo* de texto pode ser verificada não somente nos caracteristicamente verbais como o romance, por exemplo, mas no cinematográfico também e são muito utilizados para dar autenticidade aos fatos ficcionais dramatizados.

²⁶ Julia Kristeva em seus estudos bakhtinianos chegou ao termo intertextualidade ao afirmar que “[...] qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de outro texto”. (KRISTEVA, 1974, p. 64)

Harvey, ([1989] 2008, p. 55), pelas palavras de Derrida, aponta que é “[...] a colagem/montagem a modalidade primária de discurso pós-moderno [...]”. Entende-se, portanto, que os discursos são a junção de fragmentos de outros discursos; na pós-modernidade, não há um conceito de unidade/totalidade que abarque as questões do mundo, essa universalização de valores homogêneos não é mais suportada por essa sociedade pulverizada por pequenas partes de um grande todo.

Todo esse desmonte do pensamento pré pós-modernidade impacta diretamente no comportamento do sujeito pós-moderno e nas suas relações com este mundo desmembrado, no qual a diferença já não é mais invisibilizada.

1.2 - Narrativa ficcional cinematográfica

Os deslizamentos narrativos entre os meios e seus suportes, a equalização hierárquica da literatura pelo cinema ou, ainda, pelas narrativas transmidiáticas foram abordados pelos estudos de Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2010, p. 11, 12) que, em sua pesquisa, enveredou para essas análises. Suas observações dão conta de que as interseções não são recentes, mas que foi com as tecnologias digitais que se tornaram evidentes. A narrativa cinematográfica apresenta questões específicas de seu suporte quando comparada às outras diferentes formas de narrativas. Contudo, é possível encontrar afirmações declarando que o código visual não se diferencia do verbal de forma drástica como parece. Porto, afirma:

Não há, na verdade, uma separação dicotômica entre os códigos visual e verbal, uma vez que o imagético somente se explica e compreende por meio do verbal e o verbal desenvolve-se, principalmente, permeado pelo imagético. (PORTO, 2014, p. 14).

Contar algo a alguém exige uma situação de interação entre duas pessoas. Nas palavras de Jost e Gaudreault ([2005] 2009, p. 22), “[...] uma que *narra* (é pois o *narrador*) e outra que escuta, pelo menos se espera, sua narrativa (é o *narratário*)”. Poder-se-ia afirmar que essa é uma característica especificamente das narrativas orais, mas não é bem assim. Adiante, esse assunto será retomado de forma mais profunda. O fato de haver somente *uma pessoa que conta e uma pessoa que ouve* levaria a uma conclusão de que esse é um processo simples, dessa forma ambos sujeitos estão presentes no momento da enunciação, o que não é. A situação de *presença* do que narra e do que ouve, nesse aspecto, especificamente, faz a narrativa

escrita ser contrária a isso, pois o interlocutor ocupa um momento temporal de recebimento da narração diferente do momento de produção e ocupa-se de um instrumento de suporte, uma mídia.

A narrativa cinematográfica, a princípio, foi diretamente relacionada às categorizações das narrativas orais e escritas²⁷, pois a especificação encontrada em dicionários mais antigos, citada por Jost e Gaudreault ([2005] 2009, p. 31), a descrevia como “uma relação oral ou escrita de um acontecimento real ou imaginário”; hoje, porém, o que se encontra é “relato, exposição de um fato, de um acontecimento”²⁸. No primeiro momento, as narrativas imagéticas são excluídas e, no segundo, não são citadas. Ainda sob uma perspectiva de contraponto entre o antigo e o novo, os filmes, até os anos de 1900, eram formados por três unidades - lugar, tempo e ação - geralmente em um único plano com cerca de um ou dois minutos; atualmente, a temporalidade e o espaço se confundem, pois, há uma troca rápida e desordenada de planos.

Diferentemente do que foi especificado como narrativas orais e escritas, a cinematográfica é mais complexa, pois não se pode equivaler um plano²⁹ a uma palavra como Jost e Gaudreault ([2005] 2009), em seus estudos sobre Metz, afirmam, pode-se aproximar o plano do enunciado³⁰. Porém, “para a imagem cinematográfica, é muito difícil significar um único enunciado por vez” (JOST; GAUDREULT ([2005] 2009, p. 36) porque pode haver mais de um enunciado em cada plano e esses podem se ressignificar, de acordo com o contexto do espectador. Retornando ao campo da diferenciação entre os tipos narrativos, cabe ressaltar que a narrativa cênica distingue-se da abordada pelas representações feitas ao público como um novo enunciado a ser produzido, portanto, um novo espetáculo se faz.

Quanto à questão de ser uma narrativa de ficção ou não, questionando-se: como fica? Jost e Gaudreault ([2005] 2009, p. 46, 47), utilizando-se de discussões

²⁷ Ver Albert Laffay em suas produções na revista *Le Temps Modernes*, retomados na obra *Logique du cinéma* (1964).

²⁸ Explicação encontrada em <https://www.dicio.com.br/narrativa/>. Acesso em: jul. 2017.

²⁹ É um trecho de filme rodado ininterruptamente, ou que parece ter sido rodado sem interrupção. É, portanto, um conjunto ordenado de fotogramas ou imagens fixas, limitado espacialmente por um enquadramento (que pode ser fixo ou móvel) e temporalmente por uma duração. (WIKIPÉDIA, 2018)

³⁰ O enunciado é visto por Bakhtin como a unidade da comunicação discursiva. Cada enunciado constitui um novo acontecimento, um evento único e irrepetível da comunicação discursiva. Ele só pode ser citado e não repetido, pois, nesse caso, constitui-se como um novo acontecimento. (FILHO e TORGA, 2011, p. 01). Disponível em <http://periodicos.ufes.br/conel/article/view/2014>. Acesso em: jul. 2017.

feitas por Metz (1975), Peirce (1978), Odin (1984) e Schaeffer (1987), apontam que os debates circulavam em torno da dicotomia *documentário - ficção*; para alguns, não há como separar, no cinema, o documentário da ficção e, para outros, tudo aquilo que é a representação do *real* já não o é, pois, na fala de Stam ([2005] 2008, p. 30) “[...] o realismo fílmico [...] é, em si, um discurso, uma fabricação astuta que cria e remodela o que diz”, o que vai influenciar o entendimento desses dois elementos - documentário e ficção - é a forma com que o espectador fará a leitura do narrado.

O cinema é o grande filão da era da comunicação, ele ocupa um lugar privilegiado na *Indústria Cultural*. Porto, valendo-se das palavras de Anatol Rosenfeld, afirma que:

[...] o cinema é um misto de arte e indústria, pois, como arte, é uma expressão criativa do artista, bem como uma comunicação de um conteúdo estético, mas, como indústria, como empreendimento, destina-se a lucrar com as grandes massas, e, por isso, não pressupõe que seu público deseje narrativas complexas. (ROSENFELD, 2002 apud PORTO, 2014, p. 36).

O mundo narrado em um filme pode, muito bem, ser um mundo inventado, que exista na mente do espectador, ficcional, mas que faz sentido para aquele que entra em contato com o mesmo, é plausível naquela narrativa. Deve-se considerar que esse mesmo mundo ficcional pode não ser aceitável em outras narrativas, Stam ([2005] 2008, p. 32) afirma que “o cinema tem sido associado, desde o começo, com o realismo e com o mágico e o onírico”. Para que os elementos *não reais* possam ser aceitos como verossímeis, é vital que se apresentem as *novas verdades* necessárias para essa possibilidade e, assim, a narrativa ser coerente. Como exemplo, considere-se um filme que retrata a vida de uma personagem histórica contemporânea, como o presidente de algum país, tendo um diálogo com uma das personagens do filme *Avatar* (2009), de James Cameron, se não houver uma explicação aceitável para essa aproximação, a cena será inconcebível.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2015) fala sobre a condição intermediária do cinema, pois há filmes que são produzidos em exposição ou, ainda, em formato de instalação, caso que pode ser representado pela imagem 5. Tem-se então os deslizamentos entre uma arte e outra, dir-se-ia entre as formas teoricamente estáveis de classificação dos tipos de arte. Ainda sob o viés analítico da escritora, encontra-se a ideia proferida por Jorge Luis Borges que “[...] o escritor é antes de tudo um leitor de obras alheias, e todo texto seria rascunho” (FIGUEIREDO, 2010, p. 14). Portanto, as

narrativas cinematográficas são provenientes dessas leituras que Vera Lúcia, ao se apropriar da fala de Borges, se refere. Dessa forma, sugere que as manifestações artístico-culturais não podem mais serem vistas como algo acabado, mas sim uma teia de interseções em constante mutação.

1.3 - Narrativa ficcional cinematográfica de fluxo

Narrativa de fluxo de consciência é uma expressão de análise - ou técnicas - de escrita que suscita dúvida e inconstância, pois ainda é discutida e definida de vários modos. Não se pode afirmar, de forma contundente, que seja um *método* ou *técnica*, mesmo sendo utilizada inicialmente com tal fim pela crítica literária (HUMPHREY, [1968] 1976). O termo teve origem na Psicologia e, até então, não se chegou a uma determinação quanto aos critérios para ser técnica ou análise literária. A maior parte da bibliografia referente ao assunto está em língua inglesa, sendo poucos trabalhos traduzidos ao português.

Segundo Robert Humphrey, o uso do termo com função literária o inclui como um parâmetro para apresentar os “aspectos *psicológicos* do personagem de ficção” ([1968] 1973, p. 01) e assim fará jus ao seu atrelamento às narrativas ficcionais. Humphrey utiliza a definição para as personagens das narrativas ficcionais escritas. Neste trabalho, a definição será estendida às personagens das narrativas audiovisuais, caso do cinema. A característica do fluxo de consciência é, mais facilmente, encontrada por meio do conteúdo, pois o assunto principal é a consciência de uma ou mais personagens.

Ao inserir a consciência humana na ficção caracteriza-se, mais ainda, como uma prática pós-moderna de análise e descrição da natureza dos homens (HUMPHREY, [1968] 1973). O fluxo de consciência na ficção, após a análise do teórico em questão, passou por uma classificação que considerou níveis de consciência a partir da comunicação verbal³¹. O momento que mais interessa para essa *técnica*, fluxo de consciência, é o de pré-fala, pois o cerne do que é analisado se dá justamente naquilo que não é visto ou no que está a ponto de ser externalizado. Assim, Humphrey conceitua a ficção, que se caracteriza por ser de fluxo de

³¹ Para mais informações sobre a classificação dos níveis de consciência ver Robert Humphrey ([1968] 1976, p. 03)

consciência, “[...] como um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens.” ([1968] 1976, p. 4). Portanto, nas narrativas cinematográficas, propósito deste estudo, um dos objetos de análise foi a condição psíquica das personagens e em que foi detectada as características já mencionadas.

Algumas obras foram classificadas como pertencentes ao referido estilo narrativo. Contudo, é importante ressaltar que nem sempre uma narrativa ficcional pode ser categorizada como de fluxo de consciência dado ao fato, apenas, da “percepção interior” ([1968] 1976, p. 5) das personagens. Humphrey cita alguns clássicos do século XX para exemplificar o equívoco ao incluí-las na forma. Neste estilo, cabe ressaltar que o conhecimento da experiência humana, através das personagens, se dá a partir do momento que o sujeito se familiariza com a consciência. Por isso, Humphrey ([1968] 1976, p. 07) afirma que “[...] o campo da vida com o qual se ocupa a literatura do fluxo de consciência é experiência mental e espiritual [...]”.

O arcabouço das narrativas de fluxo de consciência, inicialmente, era retratar a vida, não somente no sentido fisiológico do ser, mas também no ontológico³², tornando relevante a psique. Apresentou-se, assim, que problemas tratados de forma segregada, como as percepções de mundo na visão feminina ou masculina, eram, na verdade, problemas humanos, trazendo à tona um dos sentidos da vida homem, a identificação do indivíduo. O artista, segundo a análise de Humphrey a partir da concepção de Virginia Woolf, expressa uma visão particular da realidade o que, por fim, subjetivamente, nada mais é que a vida.

David Harvey, em sua obra *A condição pós-moderna* ([1989] 2008), traz, de forma explícita, o movimento de *apagamento* do autor, situação que também foi encontrada na obra de James Joyce, *Ulisses* ([1922] 1983), e apontada por Humphrey ([1968] 1976, p. 14). Segundo este, a intenção de Joyce, ao tentar ocultar os vestígios do autor, era “[...] de fazer o leitor sentir que está em contato direto com a vida representada no livro. [...] apresentar a vida como ela é na realidade, sem preconceitos ou avaliações diretas.” Walter Benjamin apresenta, ainda, um objetivo para o leitor do

³² No *heideggerianismo*, reflexão a respeito do sentido abrangente do ser, como aquilo que torna possível as múltiplas existências. [Opõe-se à tradição metafísica que, em sua orientação teológica, teria transformado o ser em geral num mero ente com atributos divinos.] (DICIONÁRIO GOOGLE).

romance; aqui, far-se-á uma associação ao leitor/espectador do filme. O escritor alemão afirma que “[...] o leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler 'o sentido da vida'”. (BENJAMIN, [1936] 1986, p. 213). Ao distanciar o autor da obra, expondo diretamente a consciência da personagem, como se não houvesse mediadores nesse processo, revela-se a miudeza do sujeito.

Os escritores precursores das narrativas ficcionais de fluxo de consciência³³ “[...] provaram [...] que a mente humana, sobretudo a do artista, é demasiado complexa e indócil para jamais ser canalizada através dos padrões convencionais.” (HUMPHREY, ([1968] 1976, p. 20), o que está totalmente relacionado aos moldes de comportamento da pós-modernidade, pois não há convencionalidades no que é fragmentado e efêmero.

Na obra *O fluxo da consciência* ([1968] 1976) foi feita uma classificação de quatro formas diferentes de caracterização do conceito exposto - monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição onisciente e solilóquio - que desencadearam outras técnicas especiais. No entanto, para esta análise, utilizar-se-á como guia, apenas, os quatro preceitos que serão abordadas de forma mais específica adiante.

A grande dificuldade dessa *técnica* - ou técnicas - está, justamente, no processo de descrição da consciência. Humphrey ([1968] 1976 apresenta duas situações que se complementam nessa empreitada, considera, hipoteticamente, a consciência como algo único e dinâmico:

[...] a consciência é considerada fluida em seu movimento e livre de conceitos arbitrários de tempo pelos escritores que pertencem à geração que sucedeu William James e Henri Bergson. “Fluida” não significa necessariamente um fluxo suave. [...] o fluxo da consciência é encontrado em níveis próximos ao estado da inconsciência, mas como os níveis da pré-fala mais próximos à superfície são o tema da maior parte da ficção do fluxo de consciência, as correções e interferências ao fluxo vindas do mundo de fora tornam-se um fator importante. [...] A outra importante característica do movimento da consciência é sua capacidade de mover-se livremente no tempo - sua tendência para encontrar seu próprio sentido de tempo. A premissa é que os processos psíquicos, antes de serem controlados racionalmente com finalidades comunicativas, não obedecem à continuidade de um calendário. (HUMPHREY, [1968] 1976, p. 38).

³³ Para maior conhecimento das especificações das quatro formas, veja-se HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*. São Paulo: MacGraw do Brasil, 1976, páginas 21 a 55.

Os processos mentais nunca ocorrem no passado ou no futuro, é sempre no presente. Esses instantes psíquicos não são mensurados em tempo relógio, eles podem se prolongar infinitamente ou, simplesmente, durarem uma piscada. É importante ressaltar que essas descrições foram feitas no âmbito das narrativas ficcionais escritas; as análises se deram em romances escritos nos séculos XIX e XX e servirão de parâmetro para as análises de narrativas ficcionais cinematográficas do século XXI. Portanto, não serão utilizadas de forma rígida, mas como orientadoras no processo de caracterização do arcabouço estético da cineasta Lucrecia Martel.

1.4 - As narrativas orais e o cinema

A sociedade se modifica e seus padrões também, contudo, esse processo, em uma era dominada pela tecnologia - como é o momento -, é mais lento que os avanços propostos pela chegada do *ciberespaço* ou pela *hight tech*. Independentemente disso, como afirma Porto (2014, p. 12) “o ser humano é um ente fundamentalmente narrativo”, portanto, não importa o veículo utilizado, as narrações irão ocorrer. O autor entende que:

[...] se um acontecimento nada mais é do que uma narrativa [...], o relato desse acontecimento pode ser encarado como a narração de uma narrativa. Assim, se não há História sem a presença humana, também não há narrativa sem que o homem seja ou o protagonista ou o narrador (ou, mesmo, o ouvinte), visto que História, narrativa e enunciação entrelaçam-se no mesmo tema e propósito, que é narrar a vida, que, na verdade, são atos dos seres humanos para outros seres humanos, tendo como pano de fundo os contextos temporais e espaciais. (PORTO, 2014, p. 13).

O homem quando não está participando da narrativa ativamente, está narrando o fato ocorrido, dando continuidade a um movimento infindável de idas e vindas entre o experienciado e o contado sobre o experienciado. Esse deslocamento de fatos vividos e contados faz parte da vida humana e, com as modificações sociais, influenciou o processo narrativo.

A narrativa, assim como muitos outros elementos, sofreu modificações com o novo momento sócio-político-histórico. As formas de narrar e os suportes narrativos na contemporaneidade transitaram por variados estilos e modelos, mas não se abandonou o ato. Tradicionalmente, as narrativas orais deram início ao hábito de *contar histórias* e estas se transfiguraram, ocuparam outros veículos de circulação e

permanecem presentes não só na literatura, mas em outras artes - como o cinema - e também fora delas - como as redes sociais. Porto, ao analisar os estudos de Massaud Moisés, conclui:

Se a literatura é por ele considerada a arte por excelência em virtude da utilização da palavra, muito mais o seria o cinema em virtude de sua complexidade, pois além de utilizar o signo exclusivo dos seres humanos, a palavra nas modalidades escritas e orais, utiliza os sons não verbais, como os ruídos e o efeito sonoro, a música, e, sobretudo a imagem das personagens e seus contextos temporais e espaciais, apresentando toda a riqueza de detalhes dos movimentos, vestuário, representações e ambientações. (PORTO, 2014, p. 18).

Quando alguém posta algo em sua rede social é um ato, um modo *velado* de contar sua própria história; quando se vai ao cinema ou se assiste a uma novela, é como dizer “conte-me uma história!” (COSTA, 2015, p. 18). Importante ressaltar que assim como “[...] a escrita transformou as percepções dos sujeitos e as sociedades, a imagem também atua semelhantemente.” (PORTO, 2014, p. 33). Mesmo assim, ver não é suficiente, após isso a pessoa sente necessidade de falar sobre o visto, para rememorar, viver e reviver o prazer da narrativa mais uma vez.

Milton José de Almeida (2004, p. 45) levanta a possibilidade desse movimento ser “[...] uma nova oralidade [...]”, em que fala e escrita não são vistas como dicotômicas, ou seja, a primeira como representante da reflexão e a outra como representante corporal da inteligência. Para o autor, “[...] a nova oralidade implica uma inteligência reflexa, especular, mecânica; o que se vê e se ouve é o que é, uma verdade, [...]”, não uma verdade única, imóvel, mas que pode ser modificada logo após ser pronunciada ou, ainda, que remontam umas às outras. As produções dessa oralidade, na sociedade pós-moderna, possuem como parte do seu arcabouço a imagem e o som, suas representações são simulacros do real que passam a ser reais por se aproximarem das situações de oralidade e fala e, por isso, ganha um valor de verdade instantânea.

A questão da historicidade e da presença do passado, discutida, por vezes defendida por Hutcheon e, outras vezes rechaçada por Jameson, vem à tona com a abordagem das narrativas de tradição oral. O transcorrido encontra espaço para retornar ao presente através das fissuras que são provenientes da *contação de história*, transformando e ressignificando as leituras do pretérito. O texto encontra uma forma de permanecer presente, mesmo que seja na concepção de *apagamento do*

*autor*³⁴, ainda, considerando que a probabilidade de se determinar o autor de uma narrativa oral é quase impossível, a questão da autoria deixa de ser essencial nessa situação, pois:

[...] as narrativas continuam servindo como entretenimento e ensinamento e vão seguindo no tempo, moldando e sendo moldadas pela sociedade. A tradição se faz presente nessas referências ao passado, ao já-dito, ao 'quem me contou foi...'. As formas mudam, mas o homem ainda preza, no seu dia a dia, o contar uma boa história. (COSTA, 2015, p. 20).

Portanto, as narrativas de tradição oral estão mais presentes do que se imagina nas produções culturais pós-modernas. Percebe-se que a fase das narrativas imagéticas não tornou as outras formas de narrativas obsoletas, da mesma forma que a palavra escrita não fez com que a oralidade desaparecesse. Porto (2014, p. 33), ao citar Charles Higounet, fala de uma nova era, uma terceira fase da história da humanidade em que “[...] vivemos a era da imagem [...]” e que, assim como a escrita fez na transição das narrativas orais, transformando as ideias tanto do sujeito quanto da sociedade, a narrativa imagética terá efeito equivalente.

Tânia Pellegrini (2003, p. 15) afirma que a cultura do momento histórico atual é visual e secundariamente sua expressividade recai sobre a escrita, mesmo, por vezes, sendo desnecessária. O cinema de Lucrecia Martel, como a própria autora afirma³⁵, está *contaminado* pelas histórias contadas por sua avó - Nicolasa Rosa - que, inicialmente, ela acreditou serem contos inventados por sua ancestral, mas depois descobriu serem narrativas formadoras da literatura do escritor uruguaio-argentino Horacio Quiroga (1878 - 1937). A cineasta afirma, mais de uma vez, que se sofreu influência da literatura na produção de seus filmes, certamente, foi dessas narrativas orais:

Creio que devo tudo ao Quiroga que me contava minha avó. A versão enfiada da natureza, a febre como um estado de revelação, a forma em que a morte se anuncia, a banalidade do último suspiro. É uma atmosfera que desvaira, é um estado de alteração permanente da percepção, capturada pelas cores, os ruídos, a intensidade da selva. Para mim, é um personagem quase familiar... (AMADO *apud* BARRENHA, 2013, p. 102).

³⁴ Citado no subitem 1.2

³⁵ *El sonido en la escritura y la puesta en escena*, entrevista disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mCKHzMzMIZo&t=49s>. Acesso: dez. 2016

Sempre que questionada, a cineasta cita a influência que os contos do escritor uruguaio-argentino tiveram sobre ela. As histórias de que a avó precisava conter as crianças para que os adultos que trabalhavam pudessem tirar a sesta é recorrente e esse era o momento dos contos, em sua grande maioria de terror, situação que provocou algumas de suas características narrativas e despertou o gosto por contar histórias. A forma de construção oral definiu muito da estética narrativa de Lucrecia.

1.5 - Lucrecia Martel e seus longas - *La ciénaga*, *La niña santa* e *La mujer sin cabeza*

O primeiro filme de Lucrecia Martel, *La ciénaga* (2001), ocorre em uma cidade chamada *La ciénaga*, que leva esse nome justamente porque no verão há muitas chuvas e surgem áreas de alagamento, próxima a um povoado denominado *Rey Muerto*. Traz uma diegese marcada pelos dramas de duas famílias, uma que está, aparentemente, vivendo no campo, na fazenda de nome *La Madrágora* - família de Mecha (Graciela Borges) - e outra que vive na cidade - a família de Tali (Mercedes Morán), prima de Mecha.

A estrutura da primeira família é composta pela matriarca (Mecha, uma mulher de cinquenta anos, aparentemente, amarga e infeliz), seu esposo (Gregorio), um homem ignorado e desprezado por Mecha e seus filhos), quatro filhos, em especial Momi e José, que participam mais *ativamente* do decorrer narrativo, e a funcionária índia, Isabel. Mecha se vê presa a uma situação de insatisfação pessoal, pois está sempre dentro de casa/quarto, bebendo e reclamando das coisas; irrita-se profundamente quando Momi, sua filha, a compara com a avó, que morreu enclausurada em seu quarto. A matriarca demonstra essa clausura não somente pelos espaços físicos de sua moradia, mas também por sua reclusão interna, em sua condição de vida.

Toda a família é marcada por pequenos conflitos que giram em torno dos problemas da mãe. Ela se ressentida por seu marido, no passado, e seu filho (José), no presente, terem se envolvido com a mesma mulher, uma amiga da época de faculdade, que possui o mesmo nome que ela, “Mercedes”.

A embriaguez é constante neste núcleo, tanto Mecha, quanto Gregorio estão sempre bebendo, o que marca a necessidade de fuga da realidade. Outro aspecto marcante é que as personagens estão sempre ocupando os mesmos espaços ao mesmo tempo, junto dos cachorros e dos empregados, o que causa uma sensação

de *apertamento*, pois os locais estão sempre cheios e tumultuados. As crianças não são controladas, fazem o que querem e os adultos, muitas vezes, não sabem onde eles estão, tampouco o que estão fazendo; tanto que manuseiam armas de fogo.

No núcleo familiar de Tali, apesar de apresentar a mesma estrutura, um casal e quatro filhos, traz a ideia de família “feliz”. Contudo, Tali sofre das mesmas angústias de sua prima, sente-se isolada do mundo porque está sempre em função da casa e da família. Seu marido, ao contrário de Manuel, utiliza-se de uma *opressão patriarcal* para se impor à esposa. Tal situação se confirma quando Tali e Mecha combinam de ir à Bolívia comprar os materiais escolares dos filhos e estes aparecem no porta-malas do carro com a explicação das crianças de que foi o pai que comprou, evitando, assim, que ambas se deslocassem ao outro país.

La niña santa, segundo longa da diretora e roteirista argentina, assim como o primeiro, traz um drama familiar. Helena (Mercedes Morán), uma mulher de meia idade, divorciada, dona de um hotel e que tem uma filha, Amalia (Maria Alche), vive em meio a uma crise pessoal e financeira, por assim dizer, pois mora em seu local de trabalho, com a filha e seu irmão, lugar que apresenta, a todo tempo, sinais de decadência.

Mais uma vez, Lucrecia Martel dividirá a diegese em dois núcleos centrais, um em torno da mãe e outro em torno da filha e ambos se agregarão para a formação da diegese principal. O eixo em que Amalia é o centro compõe-se por ela e sua amiga Josefina (Julieta Zylberberg), ambas com dezesseis anos e estudantes de um colégio religioso. Nesse fio narrativo, as angústias estão voltadas para os dramas e as dúvidas da adolescência, juntamente das cobranças e pressões que a educação religiosa faz. Essa protagonista, após uma aula em que se aborda questões voltadas ao *chamado divino*, algo como uma missão, vê-se num propósito de salvamento da personagem Dr. Jano (Carlos Belloso), que, por sinal, a molesta em uma cena na qual estão assistindo a uma apresentação musical em uma vitrine.

Já o segundo eixo, o de Helena, está todo envolto às questões da vida pessoal dessa personagem e aos problemas que o hotel apresenta. No tempo cronológico diegético, a hospedaria está recebendo um evento da área da medicina e muitos médicos estão hospedados lá. Dr. Jano, o mesmo que molesta Amalia, faz parte deste grupo e desperta o interesse de Helena. A narrativa ocorre de forma que ambas se relacionam com a personagem do médico, sem que se torne público. A menina

acredita que o médico precisa de *salvação* e começa a persegui-lo; este, aparentemente, se mostra arrependido por tê-la molestado e tenta se esquivar.

Helena, por sua vez, é levada a pensar que o médico está interessado nela e inicia uma relação de flerte com ele. Jano se vê preso a esta situação, assim como a do abuso da menina, mas a personagem não consegue se livrar da culpa, nem das investidas da mãe, porém não é capaz de resolver as questões.

Em meio a isso, situações relativas ao ex-casamento da protagonista retornam e a colocam em momentos de angústia e ressentimento, como, por exemplo, quando recebe a notícia que seu ex-marido terá filhos gêmeos com a nova esposa. Há, ainda, os dramas familiares de seu irmão, que também vive no hotel e que, à medida que a narrativa se desenvolve, sugere uma relação incestuosa com Helena. Relações veladas e não aceitas socialmente, principalmente pela classe elitizada, são mostradas de uma forma que não sugerem julgamento ou crítica, mas que estão ali, simplesmente, para serem vistas.

Na última obra desta análise, tem-se Verónica (Maria Onetto), uma mulher de meia idade, dentista, casada, com duas filhas universitárias e com uma vida afetiva e familiar estável que é a protagonista do terceiro filme de Lucrecia Martel, *La mujer sin cabeza*, obra que foge um pouco da estrutura bipartida de núcleo presente nas outras duas produções. Neste longa, a diegese é toda voltada à personagem principal, apesar de, em alguns momentos, não se saber se é a personagem ou sua mente o núcleo narrativo.

Após o acidente em uma estrada secundária, em que ela não tem coragem de olhar o que houve, Verô se desconecta de seu mundo e passa a viver numa *realidade paralela* em que o *fantasma* da *coisa* atropelada a persegue. Cita-se assim o envolvido no acidente por não ficar claro se é pessoa, objeto ou animal o que se choca com o veículo.

Mais uma vez a clausura e o aprisionamento é trazido à tona na narrativa de Lucrecia. Verônica se vê isolada nessa aflição de ter se perdido dentro de si mesma e não conseguir voltar à realidade, por isso as lembranças do acidente retornam a todo tempo em seus afazeres diários. A personagem mantém a dúvida de ter ou não matado uma pessoa por quase todo tempo. Seus diálogos já não ocorrem de forma natural, não reconhece ou confunde pessoas de sua família, não lembra que tem filhas, não reage aos estímulos propostos nas interações familiares e não consegue mais falar/atender o telefone celular, situação em que estava quando tudo aconteceu.

1.6 - A narrativa nos Longas-metragens de Lucrecia Martel

Falar sobre o momento sócio-histórico-econômico que envolve as produções da cineasta saltenha Lucrecia Martel, assim como do arcabouço estético que as compõem, foi uma tentativa de preparação para se entender, um pouco, como se dá o processo criativo e produtivo da autora/diretora em seus três longas-metragens, *La ciénaga*, *La niña santa* e *La mujer sin cabeza*. Como o intuito desta pesquisa não está voltado para a totalidade das obras, não serão examinadas, portanto, em sua completude, somente os trechos que se enquadrarem aos objetivos de cada análise específica.

O processo analítico consiste em tentar encontrar e identificar os conceitos e as características apontados nas subseções anteriores, nos trechos dos três filmes aqui escolhidos para a discussão. As obras trazem como personagens principais a figura feminina, Mecha (Graciela Borges), Tali (Mercedes Morán) e Momi (Sofia Bertolotto) em *La ciénaga*; Helena (Mercedes Morán) e Amalia (María Alché) em *La niña santa*; Verónica “Vero” (María Onetto) na obra *La mujer sin cabeza*. Quando se apresentaram as características das narrativas pós-modernas, no início deste capítulo, percebeu-se que a fragmentação, a fluidez, a efemeridade, assim como as outras características formadoras deste período, que já foram citadas, são o cerne do movimento, pôde-se constatar as mesmas características na composição das supracitadas personagens. Como forma organizacional, as análises, nas obras, ocorreram sempre de forma cronológica; portanto, iniciar-se-á pelo primeiro longa-metragem, *La ciénaga* (2001), em seguida, passar-se-á ao segundo filme, *La niña santa* (2004) e, por último, a terceira obra, *La mujer sin cabeza* (2008).

Mecha (imagem 6) - *La ciénaga* - é uma mulher que já passou da meia idade, casada com um homem que não parece ter relevância para ela, tem quatro filhos, possui uma fazenda (*La Mandrágora*) onde passa, com sua família e amigos, o verão. Tali (imagem 7), uma mulher de meia idade, casada (com um homem com traços machista e opressor, mas que aparenta ser um bom pai) e também com quatro filhos, é uma mãe e esposa empenhada, vive na cidade (*La Ciénaga*) que fica aos arredores da fazenda e é prima de Mecha. Momi (imagem 8), uma adolescente, filha de Mecha, está sempre suja e parece estar apaixonada por uma das funcionárias da casa; tem o posicionamento mais crítico das personagens da obra.



Imagem 6 - Mecha (2001 - 05' 19")
Fonte: *La ciénaga* (2001)



Imagem 7 - Tali (2001 - 10' 35")
Fonte: *La ciénaga* (2001)



Imagem 8 - Momi (2001 - 06' 51")

Fonte: *La ciénaga* (2001)

Mecha, Tali e Momi são três personagens marcadas pela contraditoriedade individual e social, suas identidades são transitórias e a subjetividade que as compõem está em conflito com os outros sujeitos que as engloba. Mecha e Tali são duas mulheres com vidas totalmente diferentes, o que não exclui a infelicidade que as domina. A proprietária da fazenda passa a maior parte do filme embriagada, uma forma de mostrar que ela tenta fugir de sua realidade o tempo todo, já Tali, aparece sempre atarefada com os afazeres do lar e do cuidado com as crianças. Ambas são casadas, mas a presença do marido, na família de Mecha, é marcada pela insignificância e, na de sua prima, por uma força opressora. Vendo-se nessa inanição, as duas mulheres querem e buscam uma mudança, que é sugerida pela viagem à Bolívia, mas que não ocorre, assim como qualquer possibilidade de mudança em todo o filme.

Momi destoa dessa caracterização de mulher casada, oprimida ou desiludida pelo marido, mesmo porque ainda é adolescente e solteira. Contudo sua personagem é marcada pela fragmentação, contraditoriedade e transitoriedade, assim como as duas outras já citadas. A jovem vive uma inconstância em sua personalidade, demonstra estar apaixonada por uma das funcionárias da casa e, posteriormente, verifica-se uma relação com um quê de incestuosa com seu irmão mais velho. Seu comportamento, em alguns momentos, é infantil e inconsequente, pois não se banha por dias ou pula na piscina com água podre, contradizendo a postura frente ao

acidente da mãe, Mecha, quando busca o carro e é encarregada de levá-la ao hospital, mas que se nega por não ter carteira de motorista. Em muitos outros momentos serão verificadas as características citadas no início do parágrafo.

Toda essa questão da fragmentação presente, principalmente, nas três personagens principais, é encontrada em muitos outros personagens e em grande parte das cenas da primeira obra de Lucrecia Martel. Há, no início do filme *La ciénaga*, uma cena (Imagem 9) em que vários adultos estão à beira da piscina, todos embriagados, em estado de letargia. Mecha passa recolhendo os copos e acaba caindo e cortando-se, ninguém se move, como se nada tivesse acontecido; o marido se aproxima, tenta levantá-la, mas logo a abandona, um cachorro se aproxima e a cheira, mas também a deixa. Nessa rápida passagem, percebe-se que a individualidade das personagens é muito mais contundente que a preocupação com o *outro*; o acidente é visto como algo efêmero, sem importância e que logo terá sido esquecido, exatamente como a pós-modernidade se constrói.



Imagem 9 - Ninguém se importa (2001 - 06')

Fonte: *La ciénaga* (2001)

No filme *La niña santa*, Lucrecia Martel, assim como em *La ciénaga*, também faz uma mescla de narrativas interdependentes que não são resolvidas e que não se complementam. Na narrativa principal, encontra-se Helena (imagem 10) e Amalia (Imagem 11) mãe e filha, respectivamente. A figura da mãe se caracteriza por uma mulher de meia idade, separada, proprietária de um hotel onde vive com sua filha, um irmão e uma senhora que parece ser a governanta desse mesmo hotel. Amalia é uma

adolescente que estuda em uma escola religiosa e que tem uma amizade muito próxima a outra garota; ambas passam por uma fase de descobertas e iniciação sexual.



Imagem 10 - Helena (2004 - 09' 08")
Fonte: *La niña santa* (2004)



Imagem 11 - Amalia (2004 - 07' 43")
Fonte: *La niña santa* (2004)

A constituição da identidade dessas duas personagens, mãe e filha, está marcada pela presença dos valores sociais vigentes naquela sociedade na qual se desenvolve a trama. A cineasta não faz questão de determinar esse local, não há

referências, o que mais uma vez demonstra as fronteiras deslizantes da pós-modernidade. Lembra-se que Lucrecia Martel, em várias entrevistas, afirma que seus filmes são retratos da sociedade argentina, em especial, de Salta, sua cidade natal, como no trecho proferido à Universidade Nacional de Salta em 2015³⁶: “A classe média/média alta saltenha adoece da mesma coisa que a classe média/média alta de todo o mundo, uma particular cegueira aos conflitos comunitários mais amplos” (MARTEL, 2015), o que não deixa de ser realidades universais.

La mujer sin cabeza, terceira obra da cineasta saltenha, apresenta uma única personagem central, Verô (imagem 12), uma mulher que já passou da meia idade, dentista e participante da classe média alta, casada e mãe de duas filhas. Personagem com as marcas pós-modernas mais salientes. Verônica, após atropelar *algo*, entra em crise psicológica; a fragmentação e contradição de sua identidade conduzem toda a narrativa. Ela passa a habitar um local em que as fronteiras de sua subjetividade, assim como do real e irreal, perdem a precisão.



Imagem 12 - Verô (2008 - 04' 47")
Fonte: *La mujer sin cabeza* (2008)

Verô traz em si as dúvidas do acidente e isso a desconecta de seu mundo, torna-se insegura e vive quase que num espaço paralelo, sua percepção da realidade transita para um mundo psíquico, a narrativa transcorre de modo que o espectador se

³⁶ Entrevista disponível em três partes em <https://www.youtube.com/watch?v=XLYiGpVcyrE> acesso dez. 2016. O trecho citado encontra-se em áudio espanhol e foi optado pela tradução, pode ser localizado na parte 2/3.

sinta dentro da sua cabeça. Existe a hipótese de que haja uma segunda personagem principal nessa narrativa, contudo, deixar-se-á esta discussão para o segundo capítulo, momento em que serão abordados os recursos narrativos de Lucrecia Martel.

As personagens criadas pela cineasta saltinha representam pessoas reais, mas não deixam de ser representações. A obra *A personagem de ficção* (2009), organizada e escrita por Antonio Candido, juntamente com outros três autores, debate sobre a importância da personagem nos textos ficcionais. Em seus escritos, Candido expõe a questão do valor desse elemento da narrativa na composição da obra; neste caso, abordam-se as personagens literárias dos romances e que serão, aqui, expandidas às cinematográficas. Os intérpretes reproduzem pessoas reais, com suas formas definidas e delimitadas, vivendo suas vidas envoltos às realidades.

Os atores, ao interpretar sujeitos reais, conduzem os leitores/espectadores a uma realidade fictícia que é feita por meio da mimesis, ilustração do momento real representado. As personagens principais das três obras analisadas por este trabalho se enquadram às especificações propostas por Candido (1995), pois representam pessoas reais em suas completudes e limitações.

Essas figuras femininas, tão distantes e tão próximas, caracterizam a espinha dorsal do cinema marteliano, assim como o que marca o sujeito pós-moderno. Seus filmes não possuem fronteiras determinadas e aqui não se está falando de espaços geográficos, mas sim de delimitação de regras rígidas ou características imutáveis na concepção da individualidade subjetiva das personagens. Lucrecia, em uma entrevista para o canal *RTP2*³⁷ afirma que “[...] há uma sensação de pequenez do mundo que é fictícia e que nos faz pensar no mundo com muito menos particularidades do que tem”³⁸. (YOUTUBE, 2015³⁹). A cineasta, à medida que vai debatendo os temas que a conduzem numa produção, aponta que o momento em que se vive, e aqui ela estava falando dentro desta década - 2010 a 2020 - é um período que está marcado pela sensação de unicidade, mas que, ao mesmo tempo, possibilita, ao sujeito, ser muitos, ela acusa a tecnologia de ser a grande responsável por essa contradição e que, na

³⁷ Com 80 anos de Rádio, 58 de Televisão e 17 de *online*, um universo diversificado de marcas de televisão, rádio e *online*, através do(s) site(s) e redes sociais, a RTP é a empresa de *media* com mais história e tradição na comunicação social portuguesa. A inovação tem sido, desde sempre, uma aposta da RTP. Texto retirado do site da emissora. Disponível em: <<http://media.rtp.pt/empresa/rtp/historia/>>. Acesso: jul. 2017.

³⁸ Optou-se por utilizar a tradução fornecida pelo site.

³⁹ Entrevista publicada em 10 de outubro de 2015, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EkLOf4HicZ8>>. Acesso: dez. 2016

verdade, o termo *globalização* é a grande falácia da modernidade, pois jamais dará conta da real situação dos conflitos e crises que abarcam o mundo.

No cinema de Lucrecia, há o abandono da centralidade dos elementos visuais, o que é marca fundamental da estrutura hollywoodiana. De fato, a cineasta ataca o estilo citado criando novos contextos e expectativas, dir-se-ia, até, que cria um estilo próprio de filmagem. O primeiro longa-metragem - *La ciénaga* -, em seu início, logo aos dez minutos, apresenta uma cena, na casa da personagem Tali, em que a câmera está posicionada de forma que, praticamente, toda a imagem mostrada está fora de foco. O espaço, em sua maioria, está fragmentado, descentralizado, situação também encontrada na imagem 13.



Imagem 13 - O que se vê? (2001 - 10' 04")
Fonte: *La ciénaga* (2001)

A cena se inicia, no ponto acima destacado, e, ao transcorrer, vê-se o filho mais velho de Tali entrar pela porta, que está ao fundo da imagem, seguir em direção a ela, passar por debaixo do fio telefônico, perguntar algo a sua mãe, que está ao telefone conversando com alguém e que responde ao filho sem avisar seu interlocutor, interrompendo a conversa; segue até os fundos, onde encontra Luciano, seu irmão mais novo. Nesta pequena sequência narrativa identificam-se algumas das características da pós-modernidade, a comunicação é cortada, as personagens, a princípio, estão fragmentadas, o diálogo é interrompido, as situações deslizam de uma a outra sem conexão clara. Há ainda a questão da falta de privacidade, assunto que permeia todas as narrativas dos filmes *corpus* desta pesquisa. Ao final do trecho, um

pouco antes de encontrar Luciano, a câmera mostra uma panela de pressão em funcionamento e uma imagem disforme por detrás da porta de vidro, mais uma vez, reforçando a ideia de que a imagem definida não é o foco de sua filmagem.



Imagem 14 - Panela de pressão (2001 - 10' 15")
Fonte: *La ciénaga* (2001)

Outra característica relevante na narrativa - *La ciénaga* - é a constante aparição de espaços povoados, aglomerados, a permanente ideia de sufocamento e superlotação, remetendo o espectador a situações claustrofóbicas. Contudo, há algumas passagens nas quais, mesmo havendo muitas pessoas no mesmo ambiente, a sensação que se tem é de vazio. Há passagens em que as tomadas⁴⁰ estão sem nenhuma presença de humanos ou, ainda, que estão ali, mas é como se não estivessem, situação descrita na sequência, já no final do filme, quando se vê Tali e todos os seus filhos ocupando o espaço de um quarto e, em seguida, Luciano se retirando. Os espaços da casa, na maioria das vezes, apresentavam-se cheios de pessoas e movimentações e na cena seguinte, estava vazia e silenciosa (imagem 15), referindo-se ao fato de que, mesmo os ambientes estando cheios, existia uma falta de presença.

⁴⁰ A significação deste termo é o que está relacionado à linguagem cinematográfica; é um trecho de filme ou vídeo rodado ininterruptamente.



Imagem 15- Vazio (2001 - 01 30' 23")

Fonte: *La ciénaga* (2001)

As questões de descentralização e abandono do foco ao visual também estão presentes nos outros dois longas-metragens, *La niña santa* e *La mujer sin cabeza*. Os ambientes superlotados, usados constantemente, propiciam esse efeito; no segundo filme da cineasta argentina é permanente tal sensação, uma vez que a narrativa se produz, quase exclusivamente, num hotel, local em que a família de Helena vive com alguns dos empregados da hospedaria. A filmagem, a posição da câmera de forma mais específica, na produção das tomadas, enfatiza locais apertados e cheios de objetos, com uso frequente de primeiros planos - imagens 16 e 17. A primeira se passa em uma sala de aula que, apesar de referenciar um local maior, na imagem apresentada as alunas estão todas muito próximas, dando a sensação de aperto. Já na segunda imagem, o local da tomada é a rua, ambiente em que há muito espaço, contudo, a câmera prioriza um foco em que muitas pessoas estão aglomeradas, comunicando a mesma ideia de um local asfixiante.



Imagem 16- sala de aula (2004 - 06' 23")
Fonte: *La niña santa* (2004)



Imagem 17- Transeuntes (2004 - 10' 06")
Fonte: *La niña santa* (2004)

La mujer sin cabeza, por sua vez, apresenta esse ambiente claustrofóbico ao criar uma diegese que, em alguns momentos, dá a impressão de ocorrer dentro da cabeça da personagem Verô. A heterogeneidade, incluída como arcabouço do pós-modernismo, se faz presente no longa-metragem em vários momentos. A personagem principal, após o acidente que sofre, vê-se perdida na sociedade pós-moderna, toda

fragmentada e embaralhada e não consegue voltar para sua vida, perde a identidade e seus referenciais. Tal situação é representada pela cena que demonstra que ela precisa retornar ao trabalho - consultório de odontologia -, mas, ao chegar ao local, dirige-se à sala de espera e senta-se, como se fosse um paciente. Permanece ali até que uma de suas assistentes a chama, preparando-a para já atender. Verô não consegue se conectar à realidade ao seu entorno (imagens 18 e 19).



Imagem 18 - Consultório (2008 - 25' 22'')
Fonte: *La mujer sin cabeza* (2008)



Imagem 19 - Assistente (2008 - 26' 01'')

Lucrecia Martel posiciona sua câmera de forma que os corpos não apareçam em sua totalidade, isso é constante em seus longas-metragens. O que se vê são partes específicas, como na imagem 18, e percebe-se que não há uma preocupação em torno desse fato, há sim uma intenção; pode-se dizer que há um propósito em deixar visível que o sujeito não é um ser completo, mas sim a união de várias partes; que as identidades não são fixas e estáveis e que, se assim fosse, o ser humano não se transformaria nas várias possibilidades que estão disponíveis. A construção do *homem* pós-moderno se dá na junção dessas alternativas que estão na sociedade, que não preza pelo homogêneo, tampouco pela unicidade que oferece.

2. A VOZ É DE QUEM REALMENTE FALA? OS NARRADORES DAS NARRATIVAS HÍBRIDAS

Este capítulo será composto pela análise dos tipos de narradores utilizados nas obras cinematográficas pós-modernas de ficção, usando como base teórica as especificações de Walter Benjamin ([1936] 1986), Silviano Santiago ([1989] 2002) e Flavio de Campos ([2007] 2009) para, em seguida, abordar o(s) narrador(es) utilizado(s) na diegese dos filmes, *corpus* deste estudo.

Narrador, diferentemente do autor e das personagens, não desempenha o mesmo papel, tem função atuante e é o encarregado de narrar os fatos ficcionais. Luís Miguel Cardoso ratifica essa afirmação:

O narrador é considerado como o agente, integrado no texto, que é responsável pela narração dos acontecimentos do mundo ficcional, sendo, por este motivo, distinto do autor empírico e mesmo das personagens desse mundo ficcional, pela amplitude narrativa. (2003, p. 59).

O narrador pós-moderno pode narrar de dentro ou de fora da diegese, relatando uma experiência vivenciada ou um saber a partir do conhecimento que tem de uma experiência vivida (SANTIAGO, [1989] 2002). Essas duas situações não tornam o relato mais ou menos genuíno. Silviano Santiago ([1989] 2002) faz uma espécie de classificação quanto às características do(s) narrador(es) pós-moderno(s) e aponta que este tipo, especificamente, não se aproxima dos outros tipos de narradores citados na introdução desta dissertação, pois a posição que assume, neste caso, especificamente, para narrar é a de quem está fora e não ativo na “massa da estória” (CAMPOS, [2007] 2009, p. 20), o que não exclui a possibilidade de haver narradores pós-modernos que estejam dentro da “massa da estória”. O distanciamento da ação narrada é item essencial para o arcabouço de tal narrador.

Portanto, apresenta-se, assim, um narrador que não está imbuído da materialidade da narrativa, mas que possibilita a presença da voz de uma personagem para relatar a estória. Este narrador mexe na estrutura da diegese, tornando o que era fixo e estável, em algo um tanto oscilante e caótico, assim como o período em que ele surge, a pós-modernidade, também é.

Além do distanciamento que o narrador, primeiro observador, assume, apresenta como característica saber *demais* da vida das personagens, isto em

decorrência da observação excessiva às vivências de outrem. Ele não fala em nome dos participantes da narrativa, possibilita que se expressem por si e, de forma indireta, dá voz a ele mesmo, pois narra “[...] a experiência do olhar lançado ao outro”, (SANTIAGO, [1989] 2002, p. 51), induz o olhar do leitor/espectador, segundo observador, na massa de estória. Problematiza, por meio desse distanciamento e da observação, fazendo uso da voz da personagem e das questões que compõem a vida pós-moderna para contar o que é de seu interesse.

Flavio de Campo ([2007] 2009) traz a ideia de ponto de foco⁴¹, que seria exatamente o processo que Silviano Santiago descreveu como sendo o formador do narrador pós-moderno e que foi explicitado logo acima. Ao se eleger uma personagem para conduzir o olhar do leitor/espectador, elege-se um ponto de foco para conduzir a narrativa.

A seleção do principal ponto de foco do seu narrador segue a demanda por uma referência a partir da qual a narrativa será composta e, mais tarde, recebida pelo espectador - e, assim, dar unidade e facilitar composição e recepção. (CAMPOS, [2007] 2009, p. 40).

Deve-se ter cautela quanto à associação de que a personagem principal será também o local de onde emanará a narrativa, o que nem sempre procede. O ponto de foco poderá ser uma infinidade de coisas que compõem a massa da estória, inclusive, como o próprio Flavio de Campos, afirma a “forma de narrar ou o espectador”. (Campos, [2007] 2009, p. 44). Há, ainda, que se ter em conta que:

O ponto que atrai o foco principal dos personagens é o principal ponto de foco da estória. O ponto que atrai o foco principal do narrador é o principal ponto de foco da narrativa. (CAMPOS, [2007] 2009, p. 44).

Esses dois pontos de foco são distintos e podem ou não coincidir. Na maioria das vezes, o narrador elege uma personagem para seu ponto de foco. Essa personagem eleita será responsável por transmitir sua percepção da diegese e, para isso, assumirá um lugar e uma postura diante da massa de estória; o narrador se utilizará disso para narrar o ponto de foco da estória. Poder-se-á valer-se dessa

⁴¹ Ponto de foco é tudo o que atrai o foco do narrador ou de um personagem. (CAMPOS, [2007] 2009, p. 43)

explicação para definir o que é *ponto de vista*⁴², contudo, este assunto será abordado e aprofundando, teoricamente, no terceiro capítulo.

A voz narrativa pode ser caracterizada pelo nível narrativo, Cardoso (2003, p.61) aponta uma possibilidade de reconhecimento desses níveis ao indicar a existência de narrativas internas à narrativa principal, utilizando, para isso, a classificação de “nível metadieético⁴³” com a presença de narradores “intradieéticos⁴⁴”, a partir da narrativa principal.

Há que se ter em conta a possibilidade da existência de uma narrativa inserida dentro de outra e assim, como o elemento está constituído em níveis, haverá, também, narradores para cada um desses níveis narrativos distintos. O mesmo autor, a partir dos escritos de Sánchez Noriega, apresenta três funções para as narrativas metadieéticas⁴⁵:

a) *explicativa*, cuando se trata de proporcionar diversas explicaciones mediante la narración de hechos del pasado, como sucede en la analepsis; b) *temática*, cuando el relato segundo no mantiene continuidad diegética alguna con el primero y se presenta - como en las parábolas y fábulas - como un inserto con valor de ejemplo, como una lección de moral de la que hay que deducir un mensaje que tiene su función en el relato primero; y c) *distractiva y obstructiva* respecto al relato primero, como en *Las mil y una noches*, en el sentido de que no hay ningún nexo entre ambos niveles, más allá de la voluntad del autor implícito. (NORIEGA, 2000 *apud* CARDOSO, 2003, p. 61)⁴⁶.

⁴² Cabe aclarar a diferença entre ponto de foco e ponto de vista. Ainda a luz dos estudos de Flavio de Campos ([2007] 2009. p. 47), “ponto de foco é o *que* se percebe, ponto de vista é *como* se percebe” (grifos do autor)

⁴³ Termo utilizado por Genette que se equivale ao termo “hipodieético” utilizado por Carlos Reis (1996) e que significa “aquele que é constituído pela enunciação de um relato a partir do nível intradieético; uma personagem da história, por qualquer razão específica e condicionada por determinadas circunstâncias, é solicitada ou incumbida de contar outra história, que assim aparece embutida na primeira.

⁴⁴ Narrador intradieético: “Trata-se de um narrador que é simultaneamente personagem, no mundo ficcional” (CARDOSO, 2003, p. 58).

⁴⁵ Narrativas metadieéticas, segundo Cardoso, [...] são uma narração de uma personagem que conta uma história na qual surgirá outra personagem a contar outra história. Este conceito não é pacífico em termos terminológicos. (CARDOSO, 2003, p. 60).

⁴⁶ a) explicativa, quando se trata de proporcionar diversas explicações por meio da narração de fatos do passados, como ocorre na analepsis; b) temática, quando o segundo relato não mantém nenhuma continuidade diegética com o primeiro e se apresenta - como nas parábolas e fábulas - como um excerto de exemplo, como lição de moral na qual é necessário retirar uma mensagem que tem função no relato primeiro; c) distrativa e obstructiva, relacionada ao relato primeiro, com nas *Mil e uma noites*, no sentido de que não há nenhum nexo entre ambos níveis, mas está além da vontade no autor implícito. (Tradução nossa)

Esse efeito *matriosca*⁴⁷, descrito acima, de narrativas menores dentro de outras narrativas maiores, também é recorrente no cinema e, por isso, tem-se a possibilidade de um narrador extradiegético⁴⁸ para uma narrativa extradiegética sempre presente. Tudo isso serve para apresentar a ideia de que na diegese cinematográfica haverá narrativas de segundo plano, que serão trazidas à superfície para conhecimento do espectador, intermediadas pelo narrador externo à trama.

2.1- De um narrador que fala para um narrador que mostra

Paul Valéry, citado por Benjamin, diz que a relação do narrador com a narração tem um quê de artesanal, pois “[...] a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito [...]”, ([1936] 1986, p. 221). O narrador tem participação decisiva e fundamental no que será contado ou, ainda, mostrado ao leitor/espectador. Para o escritor alemão, as informações as quais o narrador tem acesso são algo como uma *pedra preciosa* que chega bruta e, com sua interferência e seu trabalho manual, é lapidada. Vitor Machado Porto descreve a relação do ser humano com as narrativas:

[...], o ser humano, como indivíduo que pratica e sofre ações, inserido em um contexto temporal e espacial, vive, relata e presencia narrativas que se apresentam das mais variadas formas. Formas que tendem a se multiplicar à medida que as sociedades e as relações humanas tornam-se cada vez mais variadas e complexas. Além disso, todas essas narrativas, verbais e não-verbais, podem se comunicar interdiscursivamente. (PORTO, 2014, p. 21).

Essa perspectiva se estende aos narradores, eles praticam e sofrem ações provenientes da narrativa e os textos outros, assim como já citado anteriormente nos apontamentos feitos por Julia Kristeva, estão todos conectados. Valendo-se desse conceito, amplia-se essa ideia à presente referência da literatura no cinema e vice-versa, em alguns momentos de forma explícita, em outros de forma implícita e, ainda, às produções declaradamente assentadas em obras literárias.

⁴⁷ Matriosca segundo o dicionário *Michaelis* da língua portuguesa significa: Conjunto de bonecas russas, de madeira fina, geralmente cinco, encaixadas umas nas outras. A primeira é a maior e pode ser aberta, encontrando-se uma outra boneca dentro dela, que também pode ser aberta e assim sucessivamente. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/matriosca/>>. Acesso: jan. 2018.

⁴⁸ “Será o narrador externo, que regula registros visuais e sonoros e se manifesta através de códigos cinematográficos e distintos canais de expressão e não através de um discurso verbal.” (CARDOSO, 2003, p. 58).

O termo *narrador*, originariamente, acompanha as narrativas de cunho oral, que dependiam do portador da palavra para que a existência dessas histórias permanecesse vivas e em circulação. Walter Benjamin, em seu texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, afirma que “a arte de narrar está em vias de extinção” ([1936] 1986, p. 197), pois a tradição de transmitir conhecimento de uma pessoa a outra entra em declínio com a passagem da experiência coletiva para a individual, o mercado capitalista induz essa modificação.

É importante deixar evidente que esses apontamentos se referem às narrativas orais e escritas. Segundo Porto (2014, p. 31), “[...] embora a tradição escrita não elimine a oral, ela se torna prestigiada e valorizada a ponto de modificar a capacidade de percepção de realidade e de transmissão de conhecimento e significados.”. Ainda sob um viés tradicionalista e inicial, Benjamin classifica os narradores em dois grupos “camponês sedentário” - aquele que ganhou a vida honestamente em seu povoado - e “marinheiro comerciante” (BENJAMIN [1936] 1986, p. 199) - aquele que vem de longe -, contudo, essa divisão não é suficiente para abarcar a complexidade desse elemento da narrativa.

No mesmo estudo, Benjamin cita, ainda, que o narrador somente poderá ser compreendido se a interpretação dessa bipartição for considerada. O autor segue fazendo seus apontamentos sobre a evolução dos dois tipos iniciais de narradores e se utiliza, especialmente, de Leskov⁴⁹ para caracterizar seu narrador “ideal”. Para Nikolai Leskov, o “[...] seu homem ideal é o que aceita o mundo sem se prender demasiadamente a ele [...]” (BENJAMIN, [1936] 1986, p. 199), assim, apresenta-se uma das características essenciais dos narradores natos, o “senso prático”, junto à essência da narrativa, “sua dimensão utilitária”, ainda indicadas por Benjamin.

Sob essa perspectiva, o narrador assume um papel de *conselheiro*, mas não na forma daquele que dá respostas a perguntas e sim na forma de um proponente a continuação do que está sendo narrado. Há, no estudo pesquisado, uma problematização quanto a morte da narração a partir do surgimento do romance. Walter Benjamin em seu texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai

⁴⁹ Nikolai Leskov nasceu em 1831 na província de Orjol e morreu em 1895, em S. Petersburgo. Por seus interesses e simpatias pelos camponeses, tem certas afinidades com Tolstói, e por sua orientação religiosa, com Dostoievski. Mas os textos menos duradouros de sua obra são exatamente aqueles em que tais tendências assumem uma expressão dogmática e doutrinária - os primeiros romances. A significação de Leskov está em suas narrativas, que pertencem a uma fase posterior. (BENJAMIN, [1936] 1986, p. 197).

Leskov” está tratando das questões ligadas às narrativas orais e de seus narradores, porém, esta também foi e é uma angústia que rodeia o romance e seus narradores. A sociedade moderna ampliou esses dois momentos para o cinema, que é uma nova narrativa com, talvez, seus novos narradores.

Essa ameaça às narrativas orais ditada pelo romance se repete na ameaça vinda com a chegada da informação, com a imprensa. Ao romance, porém, esta última vive por um período muito curto, é fugaz; a narrativa, por sua vez, se mantém por um tempo superior e, ainda, é capaz de prosperar. Para Benjamin, a marca diferenciadora do romance está no fato de que “ele nem procede da tradição oral nem a alimenta” ([1936] 1986, p. 205), pois os narradores orais se valem de suas experiências pessoais e da dos outros para “incrementar” suas narrativas, incorporando-as. Em contrapartida, o romancista se aparta do modelo descrito porque sua origem está no indivíduo, ranço do sistema capitalista, que desvaloriza o social. Com relação a tal fato, especificamente, o cinema se diferencia, pois esta, sendo aqui somente uma suposição, seria a nova forma de narrativas orais.

A narrativa, ainda à luz do pensamento de Benjamin, não tem a intenção simplesmente de repassar a coisa narrada, tal qual a informação faz, seu intuito é de adentrar à vida do narrador, contaminá-lo com a nova percepção da história e torná-la pública, para que o ciclo permaneça vivo ([1936] 1986, p. 205), dessa forma, a subjetividade do narrador passa a fazer parte da nova narrativa produzida. Seguindo os apontamentos do mesmo estudo, encontra-se a concepção de Paul Valéry acerca do mundo narrativo, de onde emerge a ideia de que “‘O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado’. [...], o homem conseguiu abreviar até a narrativa.” (BENJAMIN, [1936] 1986, p. 206), pensamento proferido entre os séculos XIX e XX que ainda cabe para analisar as questões ligadas à transição das narrativas verbais às narrativas imagéticas.

Gaudreault e Jost ([2005] 2009, p. 57) iniciam o segundo capítulo do livro *A narrativa cinematográfica* afirmando que “não há narrativa sem que haja uma instância que narre.” O filme, assim como o romance, faz uso dessa instância, contudo, de forma diferente, uma vez que no romance a história é *contada* e no filme a história é *mostrada*. Ainda para os autores, “toda história tem um pouco de discurso.” ([2005] 2009, p. 59) e este vem marcado pela subjetividade, portanto, o comentador tem influência no que é contado.

No cinema clássico, diferentemente de alguns filmes do cinema moderno, a enunciação é camuflada, a intenção é mostrar o que ocorre às personagens ou o que contam os narradores, a ação parece se auto narrar. Para que a narrativa faça sentido, neste caso, o espectador deve aceitar “[...] que o narrador [...] assuma a responsabilidade pela narrativa audiovisual que vem ‘recobrir’ as imagens, mostrando seu ato narrativo [...]” (GAUDREULT; JOST, [2005] 2009, p. 64). O espectador terá que se posicionar de forma que não questione a veracidade e verossimilhança das ações apresentadas na diegese. Benjamin, quando tratava dos narradores orais, afirma que “[...] comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada [...]” ([1936] 1986, p. 214), portanto, o tipo benjaminiano de narrar tem acesso ilimitado às instâncias da massa narrativa.

Seguindo, ainda, os apontamentos de Jost e Gaudreault, quando o espectador não se situa sensivelmente ao enunciado fílmico, ele deverá se posicionar:

[...] acima - ou ao lado - desse narrador verbal (explícito, intradiegético, e visualizado) a quem dava um crédito de confiança, existe, pois, um grande imagista fílmico (implícito, extradiegético e invisível), que manipula o conjunto da trama audiovisual. Essa inescapável constatação é reafirmada de nova maneira. Essa instância organizadora, caso se trate de ficção, diremos que é a de um *narrador implícito*. (GAUDREULT; JOST, [2005] 2009, p. 66 - grifo do autor).

Há na narrativa fílmica dois narradores concomitantes, o que narra (conta) a ação e o que narra (mostra) a história em si. Seria algo como um narrador que conduz a visão do espectador contando somente o que acredita ser necessário (intradiegético⁵⁰ - porque está dentro da massa da história) e a câmera que mostra além do que o narrador conta (extradiegético - porque não faz parte da massa da história, mas está presente no momento da ação narrada). Porto, ao se referir à relação mútua entre literatura e cinema afirma que “[...] o olho do narrador e, conseqüentemente, sua descrição assumem o mesmo papel de uma câmera filmadora, com as mesmas técnicas de aproximação, afastamento e enquadramento [...]” (PORTO, 2014, p. 37), portanto, esse movimento provoca, como afirmado, um

⁵⁰ Não é o propósito desta dissertação trabalhar com o conceito de “grande imagista”, assim como os termos genettianos, mas sim, quando necessário, para alguma discussão, citá-los. “Intradiegético” e “extradiegético” são termos que foram conceituados por Gérard Genette.

efeito direto nos elementos da narrativa cinematográfica, principalmente no olhar desse narrador.

O narrador fílmico há muito levanta discussões; uma possibilidade para esse debate é considerar que há um mediador para a apresentação dos fatos narrados. Gaudreault e Jost ([2005] 2009, p. 58), a partir de suas leituras de Laffay, falam de um narrador chamado “grande imagista”, tipo de narrador que guia o olhar do leitor/espectador, uma característica marcante dele é que, de forma sutil, aponta para onde se deve olhar. Os dois narradores (narrador e câmera) trabalham juntos, mas um deles possui mais credibilidade do que o outro, para o espectador, que tende a atribuir maior importância àquele que, na narrativa, se manifesta de forma mais explícita. O narrador-personagem exemplifica essa situação, pois, ao ser o transportador da história contada, tem o poder de deturpar o mundo que está descrevendo; ele narrador pode fazer com que o leitor/espectador desconfie do que está sendo mostrado porque, sendo narrador e personagem ao mesmo tempo, não terá acesso ilimitado aos fatos do mundo ficcional.

O ato de narrar mescla vida e ficção de forma que, em alguns casos, não se sabe diferenciar um do outro. Ao contar algo se vive duas vezes o relato “[...] uma vez que se visita o vivido e, além disso, vive-se a experiência de contar a história.” (PORTO, 2014, p. 13). O cinema é uma narrativa dupla, pois narra em segundo plano o que o “meganarrador” ou “narrador implícito”, como define Gaudreault, narra a princípio:

[...] todos os outros narradores presentes em um filme não são mais que, de fato, *narradores delegados*, *narradores segundos*, e a atividade à qual eles se entregam é a ‘subnarração’, uma atividade que se distinguirá radicalmente a narração em primeiro grau. (GAUDREULT; JOST, [2005] 2009, p. 68).

A narrativa fílmica se constrói a partir de uma variedade de elementos não fixos e transitórios, problematizando as questões da vida pós-moderna, que estrutura a cultura de massa; é a arte mais comercializada e disseminada na pós-modernidade. Possui uma diegese polifônica⁵¹, com narrativa dupla, múltiplos narradores, ponto de foco variável e ponto de vista híbrido, elementos, claramente, visualizáveis nas obras, objetos deste estudo, e que se tentará apontá-los à medida que a análise se desenvolva.

⁵¹ Termo utilizado por Mikhail Bakhtin que se relaciona à multiplicidade de vozes no enunciado.

Um fato é incontestável, toda narrativa fílmica possui uma figura que conte/mostre essa história, do filme sairá um narrador primeiro, responsável pela grande narrativa, e esta desmembrará outros narradores para as narrativas secundárias. Os termos *primeiro* e *secundárias* não estão sendo utilizados para tornar-se uma ou outra hierarquicamente inferior ou superior, mas sim para aclarar que um compõe o outro.

Esse assunto ainda suscita muita discussão, inclusive não se chega a uma afirmação conclusiva quanto à unicidade de valor que tem o narrador/meganarrador/grande imagista, contudo, alguns itens da construção cinematográfica confluem em sua relevância, como “[...] o trabalho da câmera e a montagem [...]” (CARDOSO, 2003, p. 66). Poder-se-ia aqui questionar se a última, a montagem, não é também uma espécie de narrador; isso porque conduz e manipula os fatos de acordo com a vontade de um outro narrador, que é o diretor. As vozes narrativas dentro de uma grande narrativa são múltiplas.

Muitos termos e expressões já foram criados para se referir ao que aqui foi chamado de narrador *primeiro* ou, mesmo, como é mais conhecida a *câmera*. Cardoso apresenta alguns desses termos:

[...] citaríamos Metz e a figura do **sujeito que filma**; Bellour e o **valor da câmara**, que, revelando a distância entre o objeto e ela própria, prenuncia uma enunciação; a **força enunciativa** da câmera, de Browne; resultado da associação entre **discurso** e **fala** (Benveniste) e **discurso** como ‘olhar’ (Metz), que revelou o valor da câmara, verdadeiramente antropomorfizada por Metz. Com toda esta diversificação de perspectivas, Bordwell releva alguns dos mais representativos argumentos e opiniões e defende que, no fundo, todos buscam saber quem olha verdadeiramente através da câmara. (CARDOSO, 2003, p. 67, grifo do autor).

O caminho que se traça é o de que muitas formas já foram criadas para dar conta da problemática do narrador cinematográfico, mas o que se tem, até o momento, são discussões, e esta dissertação não deixa de ser mais uma, a respeito dos elementos estruturadores das vozes narrativas na diegese cinematográfica. A dificuldade ainda está em tentar e conseguir definir quem é ou de quem é o olhar que guia a câmera e induz a percepção do espectador.

2.2 – Recursos narrativos martelianos

Os longas-metragens de Lucrecia Martel apresentam uma multiplicidade de narradores, exatamente como sugerem as obras narrativas pós-modernas. Pretende-se, aqui, classificar e apresentar esses possíveis narradores e o uso dos outros sentidos, além da visão, como arcabouço dos mesmos. Pois, através desses recursos narrativos o espectador é conduzido a experimentar a diegese contada/mostrada:

[...] cuando experimentamos el cine si bien es cierto que lo hacemos a través de los ojos no son éstos los que controlan la experiencia total. En algunos géneros [...] la complicitad de los sentidos es necesaria para el éxito del filme. En estos géneros, [...] el espectador 'vive con su cuerpo' reproduciendo las emociones experimentadas por los personajes de la pantalla con sus propios sentidos. (RÍOS, 2008, p. 10)⁵².

Portanto, se há uma condução do espectador, fazendo com que veja/sinta a diegese, poder-se-ia afirmar que é um instrumento narrativo, assim como o narrador é. Dessa forma, os lindes entre o espaço ficcional e a realidade do espectador se fundem. A narrativa apresentada nos filmes de Lucrecia Martel trazem consigo narrador(es) que ora aproxima(m) seu espectador da narrativa, ora o distancia(m).

Nas cenas iniciais do primeiro longa-metragem da roteirista saltenha, a filmagem faz uso de um recurso que a cineasta afirma ser muito interessante, ela posiciona a câmera como se fosse o olhar de uma criança de nove ou dez anos, provocando uma visão curiosa do que é mostrado. (YOUTUBE, 2005)⁵³. O narrador primeiro, como aqui foi denominado, a câmera propriamente dita, no início de *La ciénaga*, está exatamente nesta posição. (Imagem 19)



Imagem 19 - Cadeiras que se arrastam (2001 - 01' 16" e 01' 19")
Fonte: *La ciénaga* (2001)

⁵² Quando experimentamos o cinema o fazemos através dos olhos, embora seja verdade, não são somente eles que controlam toda a experiência. Em alguns gêneros [...] a complicitad dos sentidos é necessária para o êxito do filme. Nestes gêneros, [...], o espectador 'vive com seu corpo', reproduzindo as emoções experimentadas pelos personagens na tela, com seus próprios sentidos. (Tradução nossa)

⁵³ Entrevista publicada em 10 de outubro de 2015, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EkLOf4HicZ8>>. Acesso: dez. /2016

Este não é, porém, um recurso somente do filme citado; com a progressão das filmagens dos outros longas-metragens é possível identificar a mesma prática. Ademais da ideia de curiosidade, o uso de tal ângulo também sugere uma sensação de sufocamento, pois o enquadramento é fechado e não se tem a visão do todo. Da mesma forma que se inicia em *La ciénaga*, *La mujer sin cabeza* e *La niña santa* trazem o uso do mesmo recurso, também no começo.



Imagem 20 - A visão de uma criança (2008 - 58")
Fonte: *La mujer sin cabeza* (2008)



Imagem 21 - A visão de uma criança 2 (2004 - 02' 13")
Fonte: *La niña santa* (2004)

Esse ângulo seria o primeiro indício de narrador nas obras de Lucrecia Martel, o posicionamento da câmera tem função essencial na sua diegese, a partir dessa perspectiva, o instrumento filmográfico conduz o olhar do espectador. Cabe destacar que esse posicionamento de filmagem não é único, nem mesmo que será utilizado o tempo todo, mas é uma marca narrativa fortemente presente nos três filmes, *corpus* desta pesquisa.

A câmera curiosa, ou seja, o narrador primeiro, que mostra a história e guia a leitura do espectador, nem sempre será a voz mais alta na narração em si. As narrativas secundárias se desenvolvem dirigidas por narradores que narram a ação diretamente. Há a presença de narradores que fazem parte da história contada, por vezes, como ativos na narrativa, por vezes, passivos, simples relatores da ação em curso. As cenas que antecedem às apresentadas na imagem 19, correspondentes à *La ciénaga*, são narradas por um narrador extradiegético porque está fora da massa da história, porém, ele é necessário para a iniciação da diegese. Nesse momento, o narrador apresenta alguns elementos importantes para a composição da narrativa, como o espaço, as personagens e o tempo cronológico diegético.

O primeiro longa-metragem inicia com cenas entrepostas aos créditos iniciais. A primeira imagem que aparece é do ambiente, um pouco de vegetação e um pedaço do céu; em seguida, surge uma parte de telhado, mais vegetação e o céu novamente; junto às imagens, é reproduzido o som de pássaros e trovões. Esses recursos são utilizados para tentar situar onde e quando a diegese está acontecendo; o local está próximo a uma floresta e, apesar de haver sol, existe a possibilidade de uma tempestade; em seguida, surge uma mesa com copos e bebidas (imagens 22, 23 e 24). Até aqui, o narrador não se envolve diretamente com os fatos narrados, simplesmente apresenta algumas informações. Seguindo os preceitos apresentados por Silviano Santiago, este é o típico narrador pós-moderno, pois “[...] é aquele que quer extrair de si a ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de espectador”. ([1989] 2002, p. 45). O mesmo mecanismo aparece nos outros dois longas-metragens, *La niña santa* e *La mujer sin cabeza*. As narrativas, nos três filmes, trazem a ideia de que o narrador está simplesmente assistindo aos fatos apresentados, não rigorosamente, mas presente e constante nas diegeses martelianas, situação que coloca o espectador na mesma condição, de mero observador.



Imagem 22 - Sol (2001 - 24'')
Fonte: *La ciénaga* (2001)



Imagem 23 - Telhado (2001 - 31'')



Imagem 24 - Bebidas (2001 - 39'')
Fonte: *La ciénaga* (2001)

Na sequência, aparece uma mão feminina, que serve bebida e coloca gelo em um dos copos, ergue o braço, como se tivesse um trunfo ou troféu, fazendo um barulho de tilintar, parece que chamando, avisando que aquilo estava disponível. A cena posterior já mostra pessoas deitadas em espreguiçadeiras que, ao ouvirem o som do tilintar, começam a se mover letargicamente, como se hipnotizadas pelo barulho. A sensação que se tem é a de que são zumbis, pois os movimentos são lentos e descoordenados, arrastando suas cadeiras e indo em direção ao seu desejo (imagens 25, 26 e 27). Toda a parte inicial da narrativa, na obra, sugere um ar de filme de terror.



Imagem 25 - A mão (2001 - 51")
Fonte: *La ciénaga* (2001)



Imagem 26 - O trunfo (2001 - 52")
Fonte: *La ciénaga* (2001)



Imagem 27- Zumbis (2001 - 01' 34")

Fonte: *La ciénaga* (2001)

Flavio de Campos, como já especificado na subseção 2.1, fala de um “ponto de foco”, o narrador, definido por Silviano Santiago como pós-moderno, e escolhe uma personagem para conduzir sua percepção da diegese. Portanto, os narradores das pequenas narrativas dentro da grande narrativa poderão assumir várias posições diferentes, até mesmo a percepção por meio de outros elementos que não sejam personagens, como uma situação, por exemplo. Cardoso (2003) apontou esses possíveis níveis narrativos juntamente com os possíveis narradores, tornando-os híbridos.

O efeito matriosca, citado no final da apresentação do segundo capítulo, que foi utilizado para exemplificar esses níveis narrativos e que tem como termo conceitual narrativas *metadieéticas* está presente nos três filmes, aqui analisados. Logo após o acidente de Mecha, em *La ciénaga*, ao findar a cena de saída para o hospital, há um corte e a próxima imagem que se vê são jovens com balões cheios d'água nas mãos (imagem 28) e que se atiram uns nos outros enquanto correm pelas ruas. A inserção dessa nova história, que destoa totalmente do final da cena anterior e que dura onze segundos, é um novo fio narrativo, utilizado para situar temporalmente o leitor/espectador, que se juntará a outras passagens, como as meninas na casa de Tali (imagem 29) ou, ainda, o baile em que Isabel, uma das empregadas de Mecha, vai (imagem 30) e completar-se-á para informar que é época de carnaval.



Imagem 28 - Balões d'água (2001 - 09' 32")
Fonte: *La ciénaga* (2001)



Imagem 29 - Meninas coloridas (2001 - 11' 10")
Fonte: *La ciénaga* (2001)



Imagem 30 - Baile de carnaval (2001 - 42' 42'')

Fonte: *La ciénaga* (2001)

Essas pequenas narrativas aparecerão durante toda a diegese, nos três filmes. O exemplo acima é só uma forma de ilustração da ocorrência metadieética constante.

Há vários fios narrativos dentro de uma diegese; para narrar isso, deverá haver alguém guiando esse olhar, induzindo essa percepção para ser mostrada ao espectador. Desta forma, o aparecimento da mão, na imagem 25, já sugere um dos próximos narradores que teremos, um dos vários pontos de foco que serão utilizados nessa grande massa de história. A mão é da personagem principal em *La ciénaga*, Mecha. O outro fio narrativo, desta diegese, com voz muito presente, é representado por Tali, um novo ponto de foco, e há, ainda, a percepção de Momi, que conduzem o espectador de forma mais contundente. Contudo, não se pode deixar de destacar o fio narrativo de Luciano, filho mais novo de Tali, uma personagem secundária que tem um importante papel na narrativa; é a partir do ponto de foco dele que se constrói o término da diegese (imagem 31), porque os filmes de Lucrecia não possuem desfechos tradicionais, a narrativa acaba aberta.



Imagem 31 - Luciano (2001 - 01 31' 23" e 01 31' 46")
 Fonte: *La ciénaga* (2001)

Em *La niña santa*, a primeira imagem de cena que aparece é de algumas meninas dispostas em perspectiva e a personagem Amalia está ao fundo e ao centro. Têm-se aí o narrador primeiro apontando o olhar do espectador para quem terá um dos focos narrativos mais intensos desta diegese (imagem 32).



Imagem 32 - *La niña santa* (2004 - 01' 41")
 Fonte: *La niña santa* (2004)

Assim como em *La ciénaga* e em *La niña santa*, no filme *La mujer sin cabeza* a narrativa se inicia com o narrador distante, observador, que não se envolve, mas que guia o olhar do espectador para a voz narrativa que irá contar a história. Primeiro há um plano longo de imagens de jovens brincando em certo local de vegetação baixa, junto a um cachorro (imagem 20). Em seguida, corta para uma cena em que mulheres, aparentemente, de classe média estão saindo de um encontro, crianças correndo e brincando, nada está muito em evidência, as mulheres seguem conversando e Verô, personagem principal de *La mujer sin cabeza*, aparece desfocada ao fundo da imagem (imagem 33). A cena prossegue sem ter muito evidente de quem é o foco

narrativo escolhido pelo narrador primeiro, até que a câmera focaliza Verô retirando uma criança de seu carro e passa a voz narrativa para ela (imagem 34).



Imagem 33 - Quem vai falar (2008 - 02' 46")
Fonte: *La mujer sin cabeza* (2008)



Imagem 34 - *Blond girl* (2008 - 03' 56")
Fonte: *La mujer sin cabeza* (2008)

O narrador pós-moderno que Silviano Santiago apresentou no final dos anos 1980 traz um conceito que Walter Benjamin já havia apresentado em seu texto “Experiência e pobreza”, algo muito próximo ao escritor contemporâneo quando afirmou que relacionar fatos do passado não quer dizer que realmente os viveu ou os

conheceu verdadeiramente, mas que, por meio desse conhecimento, há possibilidade de iluminar um novo relato. Por isso, o narrador “[...] deve evitar os relatos totalizantes que escamoteiam a impossibilidade [...]” (SILVA, 2012, p. 139), aproximando-se, dessa forma, da proposta de Santiago que, ao afirmar que o narrador é espectador, se distancia da massa da história, evitando as totalizações. Esse pensamento agregado ao de que “[...] a ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem [...]” (SANTIAGO, [1989] 2002, p. 44) desencadeia uma outra reflexão, poder-se-ia, então, levantar a hipótese de que todos (narradores e espectadores) são espectadores das narrativas ficcionais e de suas próprias vidas, todos são narradores e personagens ao mesmo tempo.

Alguns pesquisadores têm questionado a ideia que Santiago apresentou, um narrador distante e não atuante, um simples observador nas narrativas pós-modernas. A pesquisadora Maria Andréia de Paula Silva⁵⁴ apresenta seu argumento, baseando-se na análise do ensaio “A lugar algum”, de Edilberto Coutinho, feita por Santiago, a fim de exemplificar o narrador pós-moderno:

[...] nos parece que o narrador de ‘A lugar algum’ não se subtrai totalmente, e dirige o olhar do espectador. Na verdade, há apenas um aparente apagamento do narrador que não anula as diferenças entre ele e o espectador, pois o primeiro possui uma sabedoria que recorta criticamente o olhar [...]. O narrador possui um conhecimento da linguagem das imagens que tenta subliminarmente passar para o leitor. (SILVA, 2012, p. 141).

Segundo o apontamento da pesquisadora supracitada, o olhar do narrador primeiro, a câmera, não é distante, imparcial, neutro ou simples espectador da diegese, é ele quem direciona o que o narrador, utilizando um termo genettiano, intradieгético vai contar, é ele quem guia, narra e induz o espectador que está diante da tela assistindo o filme. Ele sabe para onde e quando olhar e isso o torna diferente do leitor/espectador (SILVA, 2012). Portanto, é a partir desse ponto de vista, ou como diria Flavio de Campos ([2007] 2009), desse ponto de foco, que os leitores do discurso imagético terão acesso à narrativa.

⁵⁴ Professora e pesquisadora do Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora.

3. QUE MIRADA É ESSA? O PONTO DE VISTA NA FICÇÃO CINEMATOGRAFICA.

O *novo cine argentino*, que surgiu no final dos anos noventa, vem de um movimento crescente de renovação e fortalecimento dos novos diretores, traz consigo a concepção de cinema voltado para a mudança nas narrativas e na construção das personagens, focada principalmente nas histórias que representassem a vida dos argentinos de classe média pós governo Carlos Menen (1989-1999). Esses filmes trazem como proposta complementar a construção da identidade dessa nova sociedade argentina integralizada, porém destroçada pelo ranço da ditadura e da colonização.

O cinema argentino é conhecido por trazer, em suas produções, marcas dos seus cineastas, que costumam ser ácidos nas críticas sócio-histórico-comportamentais de seu país. Isso fez de seu cinema um dos mais notórios da latino-américa, tornando-o mundialmente conhecido e respeitado. Outro elemento que marca a nova fase dos filmes argentinos é a mudança na composição da equipe de atores - *casting* -, buscou-se atuações em que os gestos, a fala e o olhar fossem descontaminados de marcas típicas dos atores famosos. Viu-se que essa era uma forma de fazê-los ficarem o mais próximo possível das pessoas *comuns e reais*.

Uma produção cinematográfica marcada por:

[...] personas que interpretan personajes, una narración capaz de incorporar el azar dentro de su construcción, un sonido indiscernible y constructor de imágenes y películas que pueden llegar a politizar a partir de pequeños conflictos hacen factible la posibilidad de reconocer los nuevos mundos que comienzan a enunciarse dentro de la cinematografía argentina [...]. (ALBERDI, 2008, p. 3)⁵⁵.

Fazem do cinema argentino contemporâneo, ou ainda, pós-moderno, um cinema de ruptura e inovação; não que Lucrecia Martel seja o marco dessa quebra, mas seus filmes consolidam tal rompimento. Os longas de Martel, por sua composição estrutural e temática, fazem parte, em grande proporção, do exposto no excerto acima. A cineasta argentina, em mais de uma entrevista, afirma que o arcabouço estético, assim como o seu posicionamento de câmera (imagens 33 e 34), não podem ser incluídos no estilo clássico cinematográfico.

⁵⁵ [...] pessoas que interpretam personagens, uma narração capaz de incorporar o azar dentro de sua construção, um som indiscernível e construtor de imagens e filmes que podem até politizar a partir de pequenos conflitos tornam factível a possibilidade de reconhecer os novos mundos que começam a se enunciar dentro da cinematografia argentina [...] (Tradução nossa)



Imagem 33 - Colarinho (2004 - 20' 43")
Fonte: *La niña santa* (2004)



Imagem 34 - Janela (2008 - 01 29' 11")
Fonte: *La mujer sin cabeza* (2008)

Várias vezes, nos três longas, encontrar-se-á essa câmera em *close-up*, em que pouco se vê, pois, a imagem está muito próxima do foco da câmera, mas que traz a impressão do olhar de uma personagem, um ponto de vista que *descreve* a cena. Além da forma como a sonoridade, presente nas obras e abordada de forma mais contundente por Barrenha (2013), a existência de sons de insetos que não são visualizados, a construção imagética a partir desses ruídos, o *acaso* e a crítica social

ácida aos comportamentos da classe média argentina são exemplos que inserem Lucrécia nesse contexto de ruptura com o tradicional.

Sabendo desses elementos que alicerçam a narrativa marteliana e das demais características já citadas (a hibridez dos narradores, da presença do fluxo de consciência e da narrativa pós-moderna), juntamente com os autores basilares para cada conceito analítico, é importante ressaltar qual será o caminho a percorrer para a construção dessa terceira parte de análise. Os autores que guiarão este estudo são Gérard Genette (1995) e Norman Friedman ([1967] 2002), no que tange aos apontamentos sobre item *ponto de vista*. Para sua formação, o *fluxo de consciência* é o elemento que determina uma das várias possibilidades de apontamento daquele componente. Quanto às linhas teóricas e seus autores, seguir-se-á valendo-se de Robert Humphrey ([1968] 1976), pois sustenta o conceito de fluxo de consciência, e incluir-se-á Luiz Carlos de Oliveira Junior (2013) para complementar a análise.

A proposta final é de se chegar à composição do espaço nas narrativas cinematográficas de Lucrecia Martel e, assim, analisar a sua influência na questão do *ponto de vista* das diegeses escolhidas. Para orientar o estudo do item *espaço*, os autores escolhidos são Gaston Bachelard ([1957] 1993) e David Harvey ([1989] 2008), pois discutem quanto à construção do espaço nas narrativas.

3.1- O ponto de vista nas narrativas de fluxo de consciência

Nos anos 2002, Norman Friedman no início do seu texto “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”, comenta sobre “[...] o mau gosto contemporâneo pelo autor onisciente na ficção [...]” ([1967] 2002, p. 167) que já havia sido, severamente, criticado há mais de vinte anos por Aldous Huxley, fato que foi sucedido por outros questionamentos nesta mesma linha de pensamento, deixando em evidência as discussões acerca do desaparecimento do autor. Henry James, como já exposto, iniciou essa caminhada quando tentou determinar um foco para suas histórias, abandonando o narrador onisciente e centralizando a percepção da narrativa em uma de suas personagens.

Apesar do desentendimento quanto a presença ou não do autor nas obras ficcionais, há que se ressaltar que, a princípio na literatura, “a relação entre os valores e atitudes do autor, suas incorporações em sua obra e seus efeitos sobre o leitor foram e não continuam a ser de importância crucial” (FRIEDMAN, [1967] 2002, p. 168).

Estende-se à discussão a problemática do uso dos narradores que, de forma consciente ou não, trazem consigo sua subjetividade na percepção do fato narrado.

Cardoso (2003, p. 57), como já citado anteriormente, aponta para o autor do texto ficcional, seguindo os estudos de Friedman sobre James, quando se propõe à escrita da ficção, o faz com o objetivo de que outros tenham acesso a essa história e que ela se conte por si só, de forma que pareça verdadeira, real. A presença do autor, suas características estéticas e estruturais fazem com que o mundo ficcional se aproxime do mundo da criação, inserindo um traço da realidade extra ficcional, como uma fenda, uma brecha entre a *verdade* ficcional e a *verdade* do autor ou, ainda, do narrador. Ao falar da vida das personagens, não sendo ela própria, torna a ilusão da narrativa menos verdadeira. Com o intuito de sanar esse problema, a voz do autor perde força e concede-se a fala à uma personagem, ou várias. Dessa forma, a partir da consciência da(s) personagem(s) o leitor/espectador:

[...] percebe a ação à medida que ela é filtrada pela consciência de um dos personagens envolvidos, e contudo a percebe *diretamente*, à medida que ela vibra sobre essa consciência, evitando, assim, aquele distanciamento tão necessário à narração retrospectiva em primeira pessoa [...]. A consciência mental é, portanto, dramatizada de maneira direta, em lugar de ser relatada e explicada indiretamente pela voz do narrador, muito da mesma forma que palavras e gestos podem ser dramatizados diretamente (*cena*), em vez de serem resumidos pelo narrador (*panorama*). (FRIEDMAN, 2002, p. 170 - grifo do autor).

Trata-se da consciência de uma ou várias personagens porque será possível encontrar várias personagens direcionando o olhar do leitor/espectador na narrativa, mas este é um assunto que será abordado adiante. Os estudos direcionados à questão do *ponto de vista* é anterior aos prefácios de James e seguiu em movimento ascendente, posteriormente. Cardoso (2003), ao analisar a obra *Nuevos conceptos de la teoria del cine* (1992), de Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis, afirma sobre tal conceito:

[...] o ponto de vista foi um conceito utilizado para designar várias funções, como a terminologia técnica de plano subjectivo (*point-of-view shot*), a orientação através do ponto de vista de uma personagem, o posicionamento do narrador, a visão do mundo segundo o autor, bem como as relações afectivas e epistemológicas do espectador. Neste sentido, tal como defende Edward Branigan, o autor, o narrador, a personagem e o espectador, todos têm um ponto de vista. (CARDOSO, 2003, p. 58).

O leitor/espectador, como afirmado por Eco e Eisenstein, tem papel fundamental na construção do sentido da obra e, tendo base a supracitada afirmação, o sentido se dá de acordo com seu ponto de vista, que também será influenciado pelos outros pontos de vista presentes na diegese.

Friedman centraliza sua análise nos apontamentos de Beach e Lubbock e ressalta a afirmação de Wharton, datada de 1925, em que deixa claro que a decisão inicial do autor deveria ser determinar qual seria a mente que refletiria a sua e, a daí, construir o arcabouço estético e estrutural de toda a narrativa.

Constata-se, a partir dos estudos já citados, que as narrativas construídas sob essa perspectiva possuem traços essenciais; a história, sem mediação do narrador, se conta por si só, mesmo que para isso se utilize de vários pontos de vista para alcançar seu objetivo, o importante é que o leitor/espectador *acredite* na narrativa. Friedman, por meio dos apontamentos de Mark Schorer, afirma que a utilização desse artifício para a composição ficcional deixa de ser um recurso essencialmente dramático e assume uma carácter temático:

[...] Um romance, diz ele, revela normalmente um mundo criado de valores e atitudes, e o autor é assistido nessa busca por uma definição artística desses valores e atitudes pelo *medium* de controle oferecido pelos dispositivos do ponto de vista; [...]. (FRIEDMAN, 2002, p. 171).

Outra situação que deve ser considerada, e que é de grande relevância, é a distância do escritor em relação à narrativa, ele pode se aproximar demais e deixar-se envolver por suas emoções no ato criativo, influenciando afetivamente a história. Não que esteja privado disso, porém a utilização da imaginação pode trazer resultados mais eficazes à construção narrativa.

Ainda valendo-se do estudo de Norman Friedman sob o ponto de vista, o autor coloca quatro questionamentos a serem considerados para a determinação de quem transmite a história. A primeira interroga sobre quem fala ao leitor e de quem é a mente que mostra a narrativa; em seguida, e não menos importante, é o questionamento da posição dessa *pessoa*, de onde ela fala; a terceira pergunta é sobre como a história é contada, através de quais elementos da personagem, do narrador ou do autor, as percepções acerca de toda a narrativa são transportadas e, por último, o quão próximo ou distante essa mente colocará o leitor/espectador da história. Essas indagações, de forma sistemática, auxiliam nas análises que se focalizam na investigação da formação e no uso do ponto de vista como instrumento narrativo.

As obras de Lucrecia Martel são compostas por hibridação variada, sua narrativa, assim como os narradores e o ponto de vista não são compostos por um único tipo ou estilo. À medida que a diegese vai tomando forma, a cineasta inclui os elementos que precisa para finalizar seu filme, lembrando que o termo *finalizar* não deve ser associado a desfecho, fim, à conclusão da história, porque isso ficará a cargo do leitor/espectador, sendo ou não capacitado para encontrar as saídas para os labirintos apresentados em toda a completude relatada.

A oscilação do narrador, e conseqüentemente do ponto de vista, induz a formação de ideias naqueles que assistem a obra cinematográfica; essa ação pode levar a uma conclusão correta ou não na sequência narrativa, conforme o exposto a seguir:

[...] O narrador-personagem pode distorcer o mundo que vai revelando, dado que o seu discurso, por oposição ao discurso do narrador extradiegético impessoal, pode não ser verdadeiro, apresentando um ponto de vista duvidoso [...] (CARDOSO, 2003, p. 63).

Essa situação pode ser confirmada pelas imagens 35 e 36, pois a mesma cena é mostrada por dois pontos de vista diferentes; primeiro, Dr. Jano, personagem do filme *La niña santa*, com voz ativa em um dos fios narrativos, para e observa, por uma janela, as costas de uma mulher que veste a roupa com um certo decote e que está com as mãos na cintura. Não se vê mais nada desse corpo, somente a parte das costas, que vai da cintura aos ombros; dez segundos depois, a cena corta e tem-se um novo ponto de vista do mesmo ambiente, agora a imagem está ao contrário e vê-se a mulher de frente. Há sugestão de que seja uma personagem direcionando esse olhar, mas é a câmera, que aqui já foi conceituada como narrador primeiro e detentora de um ponto de vista diferente do anterior, pois se constata que não há ninguém naquele espaço (imagem 36) pela proximidade do foco na personagem masculina que está de costas.



Imagem 35 - Costas (2004 - 04' 17")
 Fonte: *La niña santa* (2004)

Imagem 36 - Quem olha? (2004 - 04' 27")

A imagem vista por Dr. Jano pode sugerir algo distinto do que realmente está acontecendo, mas somente o outro ponto de vista mostra o que é. Helena está, com sua governanta, discutindo um problema de manutenção estrutural do quarto do hotel com um homem, que aparenta ser o responsável pelo reparo. Cardoso (2003) traz, ainda, uma afirmação que sustenta o exposto ao expor que:

O discurso da personagem pode não coincidir com os factos desse mundo e, por outro lado, sendo ao mesmo tempo narrador, não possui uma capacidade ilimitada de narração, atributo exclusivo do narrador extradiegético. (CARDOSO, 2003, p. 63)

Por isso, se não houvesse a cena em que o ponto de vista da câmera aparecesse, muito provavelmente não se saberia que o hotel passa por dificuldades estruturais, marca da decadência econômica que a Argentina vivia no momento histórico retratado pela diegese, e que coaduna com os outros elementos retratados e criticados pela cineasta.

As questões da narração e do ponto de vista nas narrativas fílmicas são mais complexas e mais abrangentes que determinações homogêneas de tipos de narradores, de contemplação de um dos sentidos (no caso a visão) ou do uso de um único discurso, como eram no cinema dos anos 1970. O rompimento dessas fronteiras regulares proporcionou a experiência de um cinema mais próximo do leitor/espectador, pois este vivenciará a ação filmada de forma efetiva. As produções pós-modernas são, em grande parte, o encontro, a junção e mescla de outras produções, outros sentidos, outros discursos, por isso é coerente seus elementos compositores também serem híbridos.

O ponto de vista, para Henry James, como afirma Bitencourt (1999, p. 110), deveria “[...] agir como refletor da história ao leitor [...]” e, lentamente, revelar as características da personagem e da diegese, em si. Nesse mesmo texto, encontram-se dois termos que se adequam aos estudos, aqui propostos. Bitencourt, fazendo uso dos estudos de Wayne Booth, cita que há “narradores dramatizados” e “não dramatizados”, o que leva a crer que o narrador primeiro, a câmera, se enquadra neste, mas o fato não exclui a relevância do seu ponto de vista.

Observa-se como se procede, tendo como base o filme *La mujer sin cabeza*, na cena (imagem 37) em que Candita recebe uma amiga. O quadro mostra Verô

girando a cabeça na direção da porta, que está entreaberta, mas não interessada, e a câmera focaliza tanto o ambiente interno como o externo. Na parte de fora, vê-se Candita abraçando a amiga de uma forma que sugere além da amizade, não há mais ninguém compondo esse quadro, portanto o narrador primeiro não faz parte da cena dramatizada, mas é o seu ponto de vista que sugere que Candita e a outra pessoa sejam mais que amigas.



Imagem 37- Amigas (2008 - 31' 24")

Fonte: *La mujer sin cabeza* (2008)

À luz das palavras de Bitencourt (1999, p. 112), sobre as considerações de Booth, há, também, a reflexão quanto a distância entre leitor/espectador e *autor implícito*, asseverando-se que elas vão muito além do espacial/temporal, ultrapassando o estético, atingindo o intelectual e moral. O ponto de vista descrito acima, que não está dramatizado mas que é importante, constantemente, será encontrado nas obras objeto deste estudo. Na imagem 37, assim como na 36, vê-se que a distância espacial entre as personagens e a câmera é pequena, mas a proximidade ao estado mental das mesmas é menor ainda.

O uso desse olhar não dramatizado para estreitar a distância mental das personagens propõe uma preocupação com a sensação de realidade, inquietude que ronda as questões cinematográficas desde seus primórdios. As décadas de 1980 e 1990, em relação ao cinema, não asseguravam mais essas questões:

[...] o cinema não oferecia mais a seu espectador a garantia de realidade mínima que havia sido sua marca durante muito tempo, mas

ao contrário a “suspeita generalizada com o real”, para um novo momento em que esse estado de suspensão e dúvida se traduz num desejo renovado de “captar alguma coisa da preciosa ‘ambiguidade’ do real [...]” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 83. Grifos do autor)

Situação que impulsionou as produções posteriores a se voltarem para esse assunto, o que, na maioria das vezes, é sempre igual, a busca pela pelo realismo, porque, como afirma Oliveira Júnior (2010, p. 84), considerando as palavras de Michel Chion, “[...] todas as perguntas sobre o cinema conduzem fatalmente à questão do realismo, donde encontramos de novo a questão do simulacro [...]”. A responsável por transmitir esse real é a câmera, porém não se tem certeza se a matéria do cinema é o mundo real ou seu simulacro. Os cineastas passam a usar, o que o autor citado denomina de experimentações formais; anteriormente ocupantes da margem e agora centralizadas. Os anos 2000 trazem consigo obras mais sensoriais:

O filme-instalação se assume como algo que não quer refletir nem decifrar o mundo captado pela câmera, mas tão-somente o isolar num espaço onde se possa experienciá-lo de maneira intensificada. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p.86)

Lucrecia Martel faz dos seus três filmes pura experiência sensorial. Barrenha (2013), ao se dedicar à sonoridade das obras martelianas, expõe o quanto esse artifício influência no resultado imagético. As imagens 38 e 39 exemplificam o uso de outros sentidos, além do visual, na construção da cena de forma que o espectador possam sentir além de ver:



Imagem 38 - Sonho 1 (2008 - 37' 29")

Imagem 39 - Sonho 2 (2008 - 37' 41")

Fonte: *La mujer sin cabeza* (2008)

A cena transcorre com iluminação normal e, à medida que as personagens se deslocam, vai mudando e torna-se esfumada, dando uma sensação de sufocamento. Para intensificar isso, Verô, que está num processo psíquico de confusão mental ocasionado pelo acidente, ouve o som de algo se chocando à tela de proteção do campo e, em seguida, latidos de cachorros, o que a transporta

sensorialmente ao acidente. Toda a cena é marcada pelo som ambiente muito nítido, ouve-se tudo o que está acontecendo ao redor, contudo há um efeito sonoro que causa uma sensação de mudez, situação em que se encontrava a mente da protagonista.

Há também uma passagem no filme *La niña santa* que dá mais visibilidade e/ou sensibilidade ao exposto (imagens 40, 41, 42 e 43). Uma mão aparece deslizando por uma espécie de cortina plástica, como tapume que separa a área da piscina de sua entrada, ouvem-se os ruídos da água, de pessoas conversando, de todo o som ambiente daquele local; a mão é de Amalia, ela segue até o limite do tapume e começa a bater, de forma discreta, na estrutura metálica para chamar a atenção de Dr. Jano, que está dentro da piscina com os olhos fechados, logo ele percebe o som e procura de onde vem; Amalia segue detrás da cortina, o que se vê é somente seu contorno, quando ela se certifica de que o médico a viu, retira-se do ambiente. Os sons são muito nítidos, inclusive ouve-se o ruído de uma mosca e o som de um galo cantando, toda essa cena dá uma sensação tátil, a mão de Amalia passando pelo plástico e a expressão facial do Dr. Jano levam a uma percepção de toque naquilo que é proibido, de sentir a superfície tocada.



Imagem 40 - Mão (2004 - 1 01' 25")
Fonte: *La niña santa* (2004)



Imagem 41- Vulto (2004 - 1 02' 12")



Imagem 42 - Vulto 2 (2004 - 01 02' 23")
Fonte: *La niña santa* (2004)



Imagem 43 - Assombro (2004 - 01 02' 32")

O uso sensorial também ocorre no primeiro filme, *La ciénaga*, ainda no início. Luciano sofre um pequeno corte na perna e é necessário ir até o hospital. Como já exposto, é época de carnaval e, portanto, verão, estação quente e úmida. Na cena (imagem 44) em que estão no hospital e Luciano está sendo atendido, acaba a luz, várias pessoas aparecem na cena, ouvem-se ruídos de trovões e chuva. A sensação vivenciada nessa cena é de um calor abafante, o ambiente se torna apertado, claustrofóbico, sente-se sufocado.



Imagem 44 - Hospital (2001 - 15' 30'')
Fonte: *La ciénaga* (2001)

Essa asserção de filme para ser experienciado, vivido e sentido vem de uma proposta iniciada, segundo Oliveira Júnior (2010, p. 86), por Andy Warhol e Marguerite Duras porque objetivavam fazer do filme um lugar para se habitar, tendência que alcançou o cinema contemporâneo pois:

[...] há um transbordamento do narrativo, uma vontade de algo que não seja só uma história (um sentido, uma emoção), mas que percuta no corpo, em “estados pouco evidentes do corpo e da consciência”, submergindo o espectador num “banho de sensações novas”. A “sutura” entre o narrador fílmico e o espectador já não depende mais da coerência do processo de narrativização [...]. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 86).

Essa descrição que afirma não ser mais necessário uma “coerência no processo de narrativização” enquadra-se na característica apontada no início deste trabalho de que as diegeses martelianas não apresentam desfecho no final. O

pesquisador citado acima ainda afirma que é característica do estilo de produção cinematográfica, que ele chama de “cinema de dispositivo”, o uso de câmeras que criem “espaços deslocalizados”, que causem sensação de “clausura sensorial”, pois a possibilidade do além disso, pode “despertar a consciência [...] do espectador” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 89). Para conseguir esse efeito, o cineasta abandona ou integra o fora-de-campo ao campo, no intuito de manter o isolamento do todo fílmico:

No final da década de 1990, portanto, o cinema estaria se dividindo entre uma estética pautada na planificação (logo na montagem) e uma estética de circulação e fluxo, livre escoamento de imagens sem fora-de-campo, [...]. [...] A estética do plano pressupõe a possibilidade de uma ordem transcendente dar forma ao real, [...]. Um cinema que reside nos poderes organizadores da abstração racional, e que tem seu passado ligado a Hitchcock, Lang e outros cineastas da manipulação de uma diegese, da construção de mundos regidos por uma lei de organização mental. A *mise en scène*, na estética do plano [...], consiste em organizar o inorganizado, estruturar o que por natureza é inestruturado, para ao fim construir um sentido ou uma emoção (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 90 - 92).

Ao ler o excerto acima tem-se a impressão que se fala das narrativas de Lucrecia Martel. Essa organização do inorganizável, como é o caso das narrativas de fluxo de consciência, aproximam as obras ao conceito de *estética de circulação e fluxo*. O cinema marteliano, nos longas aqui estudados, podem ser incluídos nesse estilo chamado de *cinema de fluxo*. Os cineastas de fluxo, assim como Lucrecia, “[...] realizam um cinema de imagens que valem mais por suas modulações do que por seus significados.” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 92). Por isso, preocupavam-se com a possibilidade de aumento do real:

A câmera se dedicaria, sobretudo, a atualizar certas potências: ‘[...] a potência é intensiva, incomensurável e indomável, como um afeto (psíquico)’ (Philippe Dubois). O cinema de fluxo se constrói na mistura, na indistinção, em último grau na insignificância mesma das coisas. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 92).

Cinema de fluxo é distinto de narrativas de fluxo, como já explicado, e as obras da cineasta argentina se caracterizam dos dois estilos narrativos. A intensificação da *insignificância das coisas* pode ser encontrada, por exemplo, numa cena de *La ciénaga*, em cuja qual a câmera focaliza uma panela de pressão, que está na casa de Tali (imagens 45 e 46), e que é mostrada na mesma sequência, mas em dois

momentos diferentes; aparentemente é um objeto que não suscita muita reflexão sobre o mesmo, porém, se considerar toda a história que rodeia a vida de Tali, esse objeto remete a condição psicológica que a personagem se encontra, pois ela está a ponto de explodir por conta de todos os problemas rotineiros pertencentes a uma mãe e dona de casa, oprimida pelo marido.



Imagem 45 - Pressão 1(2001 - 11' 50")

Imagem 46 - Pressão 2 (10' 15")

Fonte: *La ciénaga* (2001)

O cinema de fluxo se utiliza da densidade psicológica e valoriza a inserção de porções de vida sem valor selado. Esses filmes não apresentam clímax, mudanças drásticas da dramaticidade, “[...] uma certa indiferença do tempo à passagem dos fatos. [...], é criar a sensação mais que o sentido”. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 94). Os filmes da cineasta saltenha estão marcados por tais características, acima descritas, que já vêm sendo apresentadas ao longo deste trabalho.

3.2 - De quem é o olhar nos filmes de Lucrecia Martel?

La ciénaga, o primeiro longa produzido por Lucrecia Martel, apresenta uma diegese marcada por vários fios narrativos que mesclam seus tipos de narradores, dando voz a vários personagens para contar/mostrar a história o que, conseqüentemente, faz aparecer diversos pontos de vista, direcionando o olhar do espectador. O primeiro filme se mostra como uma obra híbrida desde a construção discursiva, pois em sua totalidade, em meio à grande narrativa, encontra-se outro gênero discursivo, percorrendo o uso dos recursos narrativos e alcançando a formação dos pontos de vista.

Pequenas narrativas são agrupadas para formar a grande narrativa que, não necessariamente, será uma história grandiosa, mas sim o retrato de uma família argentina decadente, em que se representa um fragmento, um recorte temporal na passagem das vidas escolhidas para serem representadas.

A história que engloba as outras histórias é contada por vários narradores distintos; escolheu-se aqui falar de três, aqueles que foram julgados como os principais. A eleição não se deu pelo nível de importância das personagens, mas sim pelo valor dado aos olhares desses sobre o que é contado/mostrado por essa voz narrativa.

Primeiro, sob o ponto de vista de Mecha; tem-se um narrador intradieгético, pois a própria personagem vai contando/mostrando os fatos que lhe envolvem. O segundo narrador é Tali, um intradieгético que observa para contar/mostrar a história de Mecha e sua família. Para conseguir isso, usa seu ponto de vista e sua história familiar a fim de, paralelamente, construir seu fio narrativo; da mesma forma funciona o narrador que está em Momi, também intradieгético e que usa seu ponto de vista para trazer a narrativa à tona. O terceiro narrador é o *narrador primeiro*, a câmera; ele é intra e extradieгético, oscilando de acordo com a necessidade narrativa.



Imagem 47- Mecha 2 (2001 - 7' 36")
Fonte: *La ciénaga* (2001)

Imagem 48 – Conversa com Tali (2001 - 35' 35")

As imagens 47 e 48 demonstram o ponto de vista de Mecha; primeiro o *narrador primeiro* não dramatizado porque não representa o olhar de uma personagem, mas sim mostra a cena em que o olhar da protagonista está presente. Na cena, Mecha já foi socorrida por Momi e Isabel e aguarda sua roupa para ir ao hospital; o quadro mostra a invisibilidade presente nesta personagem, as pessoas que estavam com ela na piscina parecem não ligar para o fato ocorrido, dessa forma, constata-se um narrador extradieгético, não dramatizado, representando o ponto de vista da personagem. A imagem 48 representa o olhar de Mecha; na cena, ela e Tali estão conversando, ambas estão no quarto da protagonista, sentadas na cama; aqui se tem o narrador e o ponto de vista no mesmo lugar.

O ponto de vista de Mecha se constrói não somente sob o seu olhar, mas nas representações dele, que acontecem de forma diversificada. Em alguns momentos ele estará no olhar da personagem principal, em outros será a câmera que o mostrará.



Imagem 49 - Olhar de Tali (2001 - 24' 34'')
 Fonte: *La ciénaga* (2001)



Imagem 50 - Tali falando (2001 - 24' 44'')

As duas imagens demonstram o mesmo processo na construção do ponto de vista de Tali, contudo, aqui, o narrador está contando/mostrando a história de Mecha sob a voz da prima. Já a imagem abaixo traz o ponto de vista e a narrativa sob a perspectiva do *narrador primeiro*, ele não faz parte da dramatização, mas mostra uma cena em que está escuro e não se tem os objetos definidos, nem mesmo as personagens se vê de forma clara, são contornos. Esse é um dos olhares que se tem da diegese em sua totalidade, a grande narrativa não é muito clara, não se deixa certo como Mecha se vê ou como as outras personagens a veem, são variadas as possibilidades e uma forma de se constatar é o uso corrente de caminhos bifurcados, assim como na imagem 51.



Imagem 51- Narrador 1º (2001 - 33' 38'')
 Fonte: *La ciénaga* (2001)

O segundo longa de Lucrecia, *La niña santa*, assim como *La ciénaga*, também é uma obra cinematográfica com elementos híbridos, seus narradores, para construir

o ponto de vista das personagens, oscilam e revezam o olhar. A técnica, que se inicia no primeiro longa, evolui neste filme e as marcas do narrador primeiro e de seu ponto de vista tornam-se mais evidentes.

Nas imagens 52 e 53 vê-se Amalia. Nessa cena, a câmera não representa o olhar de outra personagem, mas sim o narrador primeiro influenciando o olhar do espectador sob a protagonista. Aqui se tem um aglomerado de pessoas assistindo uma apresentação musical em uma vitrine de loja de instrumentos, a câmera mostra uma imagem fechada, tem-se a impressão de aperto, Amalia está parcialmente escondida e na sombra; na imagem 52, todo seu rosto aparece e está iluminado, sugerindo que ela é uma pessoa *iluminada*, com uma missão divina. Lembra-se que este filme apresenta uma visão sobre questões religiosas, pois o colégio que as adolescentes frequentam é religioso.



Imagem 52- Amalia 2 (2004 - 10' 24")
Fonte: *La niña santa* (2004)



Imagem 53 - Amalia 3 (2004 - 10'27")

Tal ponto de vista é do narrador primeiro, aquele que mostra a cena e direciona o olhar do espectador, e a forma como se exhibe não é inocente, ele influencia a visão, modifica a compreensão e determina a percepção. Neste filme, o posicionamento da câmera está mais fechado que no anterior, enfocando mais o olhar da personagem ou do narrador primeiro, o que resulta na aparição, recorrente, de ambientes claustrofóbicos (imagens 54 e 55).

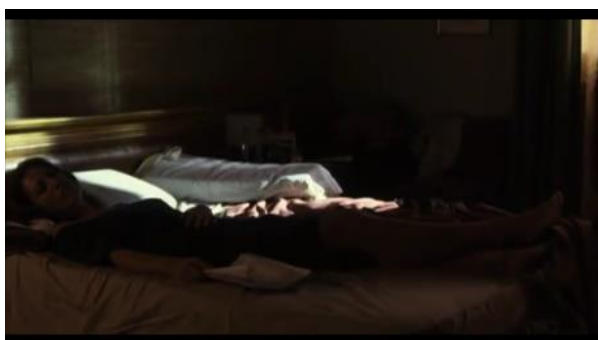


Imagem 54 - Quarto (2004 - 11' 32")
Fonte: *La niña santa* (2004)



Imagem 55 - Amalia 4 (2004 - 12' 39")

Sob a questão do ponto de vista, utilize-se como foco principal o Dr. Jano. O ponto de vista que Amalia apresenta é diferente do apresentado por sua mãe, ambas se relacionam com o médico, mas a forma como o veem influencia a opinião do espectador. A visão da jovem para o médico se apresenta de lado, ou detrás, é difícil encontrar uma cena frontal dos dois, olha-o de esgueira, como se fosse algo proibido.



Imagem 56 - Olhar (2004 - 11' 02")
Fonte: *La niña santa* (2004)



Imagem 57 - Olhar 2 (2004 - 13' 40")
Fonte: *La niña santa* (2004)

Já o olhar de Helena se constrói de forma diferente. Desde o primeiro encontro as duas personagens se olham de frente, não há desvios de olhar tampouco sugestão de melindres ou algo parecido, não há problemas nesse direcionamento de olhar.



Imagem 58 - Olhar 3 (2004 - 25' 30")
Fonte: *La niña santa* (2004)



Imagem 59 - Olhar 4 (2004 - 43' 11")

Fonte: *La niña santa* (2004)

Amalia vê Jano como uma missão do chamado divino, mesmo sabendo que ele a molestou na cena da apresentação musical; ela acredita que é um chamado divino, pois esse era o assunto que estavam tratando na aula, antes dela ter seu primeiro contato com ele. Helena, por sua vez, vê Jano como uma possibilidade de flerte; sua autoestima está baixa porque fica sabendo que seu ex-marido terá filhos gêmeos, também reclama do seu cabelo ressecado pelo uso do shampoo do hotel; dr. Jano comenta na cena da imagem 59 que pensava que ela fosse atriz, o que a leva a vê-lo como uma possibilidade de conquista.

Verónica, a protagonista do terceiro longa de Lucrecia, está envolta numa diegese que, apesar de utilizar, em sua maioria, os quadros mais abertos que os de *La niña santa*, aparenta ser mais fechado, pois o uso do fluxo de consciência é mais visível e recorrente e por isso a sensação de estar em lugares e situações mais apertados que os sugeridos no primeiro e segundo filmes. Em *La mujer sin cabeza*, o ponto de vista mais sobressalente é o da protagonista, porém não se encontra um uso excessivo da câmera subjetiva para isso, o que poderia ter acontecido e, assim, passar ao espectador a visão de Verô sobre os fatos.

Os narradores, na obra, também oscilam de um a outro para ajudar a construir o ponto de vista da personagem principal e das personagens secundárias, porém a narrativa se apresenta de forma um pouco distinta das outras aqui estudadas. Tem-se a grande narrativa, que é o fato do atropelamento, e mesclada a ela está a condição psicológica que Verô se encontra após o fato. É como se houvesse duas diegeses acontecendo ao mesmo tempo, mas uma não tem significado sem a outra e, ao tentar separá-las, não haverá sentido para o estado mental da protagonista. Nesse caso, não é como os pequenos fios narrativos, tão utilizados em *La ciénaga* e que também estão presentes no terceiro longa, a mente de Verónica não é um fio narrativo, mas um ponto de vista sobre o fio narrativo.



Imagem 60 - Vulto (2008 - 07' 55")

Fonte: *La mujer sin cabeza* (2008)

Após o acidente, Verô arranca com seu carro sem olhar para trás, como se nada tivesse acontecido. Algum tempo depois para o carro, desce e fica andando de um lado para outro, começa a chover, a cena corta e a imagem seguinte é da personagem dentro de um carro, no banco do carona, há um motorista, mas ambos os rostos estão no escuro, o que se vê são seus contornos, Verô está mentalmente no escuro. Ela olha pela janela, que está cheia de pingos de chuva, e vê o contorno disforme de uma pessoa, como uma sombra, eis que o acidente começa a *assombrá-la*. A posição da câmera sugere o narrador primeiro, aquele que direciona o olhar do espectador e manipula sua percepção dos fatos. Este narrador constrói o ponto de vista sobre a personagem Verónica e sua condição, o incidente não é o foco, mas sim o que ele causou à protagonista.

Os fatos vão se sucedendo à personagem de forma que ela não tem controle; assim como são os pensamentos, ela não reage, simplesmente se deixa levar. Após a cena descrita acima, Verô vai parar num hospital e alguns exames são feitos, as falas das cenas seguintes adentram a cena que está passando (imagem 61 e 62).



Imagem 61- Raio-X (2008 - 09' 39")
 Fonte: *La mujer sin cabeza* (2008)



Imagem 62 - Atendimento (2008 - 09' 41")

Na cena do Raio-X não há diálogo, pois ali está somente Verô, contudo, ouve-se uma fala “a senhora está dormindo”, esta conversa faz parte da próxima cena (imagem 62) em que uma mulher que aguarda atendimento fala a outro paciente. A situação de fala que se adianta à imagem é característica do pensamento e é mais um artifício para representar a condição psíquica da personagem principal. Não se pode deixar de citar que, mais uma vez, é uma cena no escuro, que se vê somente os contornos das pessoas e dos objetos, o que não deixa de sugerir que é assim que a cabeça de Verô se encontra, na penumbra, situação que se repete muitas vezes na primeira parte do filme.



Imagem 63 - Formulário (2008 - 10' 22")
 Fonte: *La mujer sin cabeza* (2008)

Ao preencher um formulário do hospital, Verónica o faz com os dados da atendente que a está acompanhando. Neste momento, ela já não está mais no escuro, mas seus pensamentos seguem confusos; quando a senhora pede para trocar a folha, Verô sai, como se fugisse. A câmera vai construindo todo esse ambiente de

desorientação e perda mental da personagem, o ponto de vista do narrador primeiro é o responsável por essa sensação de habitar a mente de Verónica.

Contudo ele não é o único, pequenos fatos de outros fios narrativos ocorrem e contribuem para que o espectador se sinta em meio ao turbilhão de pensamentos, que é a cabeça da protagonista.



Imagem 64 - Animal (2008 - 22' 29")

Fonte: *La mujer sin cabeza* (2008)



Imagem 65 - Menino (2008 - 37' 47")

Como Verô não desceu do carro para prestar socorro ao atropelado, ela não sabia o que havia se chocado contra o veículo. O narrador primeiro, com seu poder de direcionar o olhar do espectador, joga com a possibilidade de ter sido um animal ou uma pessoa. Verónica encontra-se nessa constante alternância de sua vítima (imagens 64 e 65). Ninguém sabe o que ocorreu, exceto ela, portanto todos os outros fios narrativos tratam de assuntos que estão indiretamente relacionados ao acidente. A ida ao vendedor de vasos e a falta de um funcionário (imagem 66), a parada à beira da estrada para pegar o tênis do sobrinho que foi atirado pela janela e a presença do canal cheio d'água (imagem 67), a passagem pelo resgate de alguma coisa no canal pelos bombeiros (imagem 68), a presença fantasmagórica de imagens de crianças (imagem 69), tudo remete ao acidente, mas não de forma clara e objetiva.



Imagem 66 - "Chango" (2008 - 54' 58")



Imagem 67- Canal (2008 - 37' 01")



Imagem 68 - Bombeiros (2008 - 56' 43")
Fonte: *La mujer sin cabeza* (2008)



Imagem 69 - Fantasmas (2008 - 36' 16)

Em todas essas imagens, o ponto de vista utilizado retrata a mente e a visão de Verô. Lucrecia se utiliza dos vários pontos de vista apresentados pelos diversos narradores para construir essa diegese imersa no estado mental de sua protagonista. Ao utilizar uma das personagens, Tia Lala (imagem 70), com mal de Alzheimer, demonstra uma forma de representação, um simulacro da perda da capacidade de raciocínio e a associação com o mundo real.

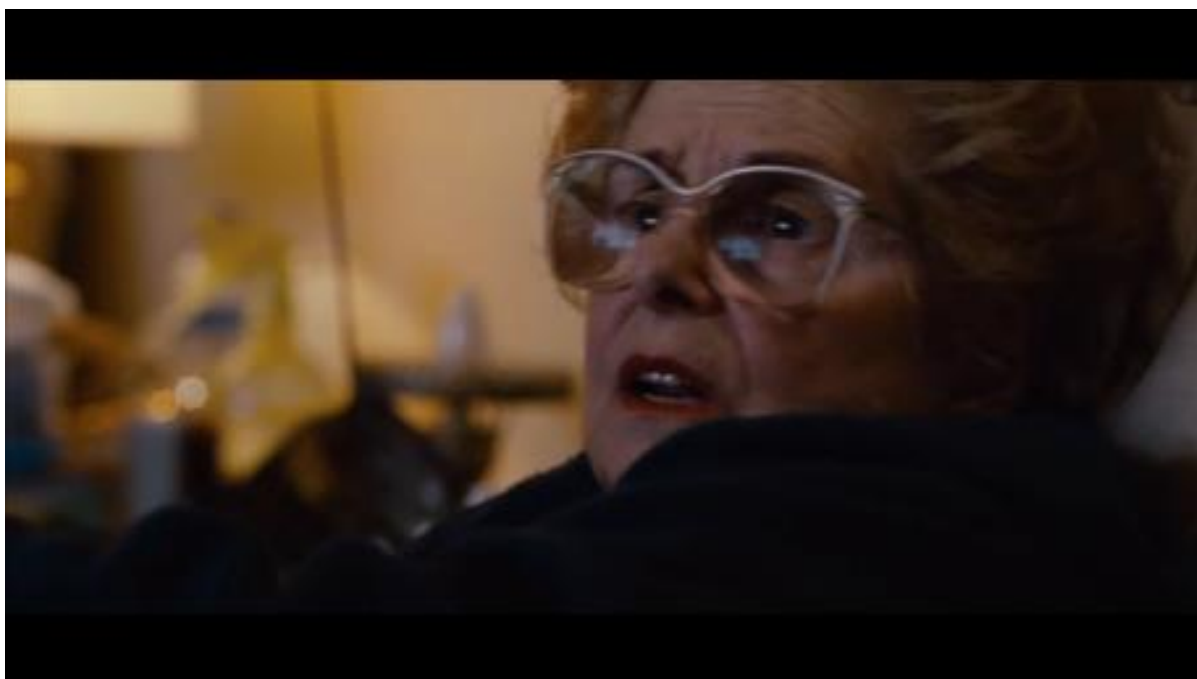


Imagem 70 - Tia Lala (2008 - 34' 31")
Fonte: *La mujer sin cabeza* (2008)

Poder-se-ia, ainda, fazer um comparativo da condição mental dessa personagem com a busca do cinema em retratar o real, fato citado por Oliveira Júnior (2010), e que é o esforço, desde as origens, da sétima arte. A mente com Alzheimer tem momentos de lucidez, pequenos contatos com o real. Nesta terceira, e última obra dessa fase de Martel, fecha-se um ciclo de construção narrativa que transcende os níveis do cinema contemporâneo, Lucrecia, gradativamente, vai aglutinando o uso dos narradores híbridos, com seus pontos de vista híbridos, ao posicionamento da

câmera, juntamente da presença sonora e toda a sua sensorialidade visual. Sobressai-se aos olhos, nas análises aqui propostas, um assunto, os espaços utilizados nos longas. Há cenas em que a aparição de certos ambientes, ou mesmo locais que não chegam a ser ambientes, é frequente. O intuito é observar se o uso deste artifício contribui na construção do ponto de vista dos narradores.

3.3 - O Espaço nas narrativas cinematográficas pós-modernas, signos e símbolos, simulacros na construção do ponto de vista e sua representação na diegese.

O conceito de espaço, com a pós-modernidade, vem sofrendo alterações constantes, tinha-se a ideia fechada de que sua definição estava ligada ao estático, à distância entre duas coisas. No mundo, em constante movimento, inundado pela tecnologia não se pode estagnar em conceitos fixos, como o descrito. Para Milton Santos (2008) “espaço” é:

[...] algo dinâmico e unitário, onde se reúnem materialidade e ação humana. O espaço seria o conjunto indissociável de sistemas de objetos, naturais ou fabricados, e de sistemas de ações, deliberadas ou não. A cada época, novos objetos e novas ações vêm juntar-se às outras, modificando o todo, tanto formal quanto substancialmente. (SANTOS, 2008, p. 46).

O geógrafo trabalha, ainda, com outros dois termos associados ao acima definido, *horizontalidades e verticalidades*, o primeiro relaciona-se às questões de áreas divididas e o segundo às questões de funcionamento da sociedade e economia. Essas duas possibilidades, por suas tensões, dificultam o entendimento do local e do global. Em virtude disso e a partir da leitura de Santos (2004), Fábio Rodrigues da Costa (2014) apresenta três possibilidades de mundo, “[...] a globalização como fábula, a globalização como perversidade e o mundo como possibilidade - uma outra globalização.” (COSTA, 2014, p. 69). A primeira, fala do mundo como se acredita a segunda, como ele realmente é e, a terceira, fala de um mundo centrado no humano. Não há mais possibilidade de pensar o espaço num mundo que não seja globalizado.

David Harvey, autor já citado nas discussões sobre as narrativas pós-modernas, aqui se faz presente, novamente, para o debate da problemática do espaço. Costa (2014, p. 72), baseado nas leituras do escritor, afirma que o mesmo “[...] parte do pressuposto de que para entender a sociedade atual e a sobrevivência

do modo de produção capitalista é preciso atentar para as relações entre espaço e tempo. [...]”. Essa relação, posteriormente, fez com que Harvey expandisse seu pensamento e apresentasse o espaço como um todo formado por três partes.

Das três partes componentes dos espaços apresentados pelo escritor, é de interesse desta análise a terceira. Esta, traz a associação do espaço físico às relações internas:

Um evento não pode ser compreendido a partir de um único ponto, depende de tudo que ocorre ao seu redor. Nesta formulação, assim como no caso do espaço relativo, é impossível separar espaço e tempo. É o espaço das sensações, desejos, frustrações, sonhos e vertigem. (COSTA, 2014, p. 73)

Se, na formulação, o espaço não se dissocia do tempo, pois deve-se considerar tudo o que acontece naquela área e naquele tempo para a formação do *espaço* retratado, então isto equivale ao espaço utilizado nas narrativas pós-modernas. Cabe ainda trazer à discussão uma importante contribuição que Costa (2014), ao analisar Harvey, que cita:

Lefebvre é importante ao também definir o espaço de maneira tripartite: espaço material (o espaço da experiência e da percepção aberto ao toque físico), a representação do espaço (o espaço como concebido e representado) e o espaço de representação (o espaço vivido, das sensações, das emoções e significados). (COSTA, 2014, p. 74)

Tanto Harvey quanto Lefebvre associam uma parte da composição do espaço às emoções, ao vivido pelo homem e à construção dos significados que os mesmos fazem a partir disso; essa relação é a que interessa para a discussão que segue. As imagens dos espaços produzidos e mostrados nos filmes são carregadas de sentidos que vão além do olhar inocente, que somente vê o signo, o objeto com sua significação primeira.

A mente humana está permeada por imagens construídas ao longo de sua história, carregadas por uma bagagem emocional e pessoal, associadas às experiências vividas. Gaston Bachelard em *A poética do espaço* ([1957] 1993) busca abordar as questões do valor que os humanos dão aos espaços (privado, proibido, de posse, amados...), e aos objetos que ocupam esses espaços. A memória se constitui dos valores reais dos objetos associados aos valores imaginados, “[...] a seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se também valores imaginados, e esses

valores são, em pouco tempo valores dominantes. [...]” (BACHELARD, ([1957] 1993, p. 196) e assim cria suas imagens próprias. O autor traz uma discussão, no primeiro capítulo da obra, que trata, especificamente, da casa, área de moradia e seus lugares.

Essa nova ilustração, que se forma na cabeça dos sujeitos, influencia seus aspectos de linguagem:

A imagem se transforma num ser novo de nossa linguagem, exprime-nos fazendo-nos o que ela exprime, ou seja, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir de nosso ser. No caso, ela é a expressão criada do ser. (BACHELARD, [1957] 1993, p. 188)

O estudo de Bachelard ([1957] 1993) converge para a associação de valor que se faz ao imaginar um objeto, um lugar, uma alegoria para um item real. A utilização da imagem da casa e o conceito, que o autor descreve em seu trabalho, levam à reflexão de que “[...] parece que a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo. [...]” (BACHELARD, [1957] 1993, P. 196). A partir dessa consideração, utilizar-se-á como base para a construção da análise de algumas cenas em que o ambiente, o espaço ou parte da casa é o centro do quadro apresentado.



Imagem 71 - Bifurcação 1 (2001 - 12' 46")
Fonte: *La ciénaga* (2001)



Imagem 72 - Bifurcação 2 (2001 - 27' 29)

Assim como a 51, as imagens 71, 72, 73 e 74 trazem cenas do filme *La ciénaga* em que o ambiente no qual as personagens estão é bifurcado; esses são três possíveis exemplos, contudo, no decorrer do filme, outros mais aparecem. O mesmo ocorre nos filmes *La niña santa* e *La mujer sin cabeza*.



Imagem 73 - Duas portas (2004 - 22' 14")
 Fonte: *La niña santa* (2004)

Imagem 74 - Bifurcação 3 (2008 - 59' 54)
 Fonte: *La mujer sin cabeza* (2008)

Há, ainda, as cenas dos ambientes em que aparecem outras aberturas, uma porta que dá para outra porta (imagem 75) ou corredores com várias opções de portas (imagem 76).



Imagem 75 - Porta aberta (2001 - 01 05' 34")
 Fonte: *La ciénaga* (2001)



Imagem 76 - Várias portas (2004 - 21' 24")
 Fonte: *La niña santa* (2004)

Esses ambientes bifurcados ou com várias possibilidades de saída estão em locais fechados tais como casas e moradias. Bachelard ([1957] 1993, p.199) afirma

que “[...] a casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Num e noutro caso, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. [...]”. Como dito, a significação do real, para o espectador, sofre alteração porque sua imaginação influenciará no resultado final. O espaço visto não é simplesmente a figuração de um local, mas sim a ilustração dele e de tudo o que o compõe naquele momento.

Jean Baudrillard, sociólogo e filósofo francês, dedicou sua vida ao confronto de ideias, “[...] os fenômenos culturais, políticos, sociais e estéticos da sociedade moderna e pós-moderna se abriram a sua reflexão” (MEDEIROS, 1998, p. 147), seus textos estão voltados para os dilemas sociais provenientes da influência cultural e vice-versa. O escritor francês destacou-se na era pós-moderna após a publicação de seu livro *Simulacros e simulação* ([1981] 1992), obra em que a discussão aborda a problemática do real inclinar-se ao apagamento quando junto do simulacro (MEDEIROS, 1998):

[...] a simulação precede o real, e o simulacro substitui o original ao apagar o real, que não existe mais a seus olhos. Simulacros são experiências, formas, códigos, signos e objetos sem referência, que se apresentam tão reais como a própria realidade. O simulacro, segundo David Harvey, pode ser designado como ‘um estado de réplica tão próximo da perfeição que a diferença entre o original e a cópia é quase impossível de ser percebida’. Baudrillard sugere que o mundo em que vivemos foi substituído por um mundo-cópia, no qual vivemos cercados por simulacro. (MEDEIROS, 1998, p. 144. Grifos do autor)

Simulação é um termo bem apropriado para tratar dos assuntos ligados ao cinema. A sétima arte é um simulacro do real, pessoas reais encarnam personagens que representam simulações de histórias concretas. As obras de Lucrecia Martel estão muito próximas do pensamento de Baudrillard no que tange o falso real. A cineasta tem por objetivo representar a sociedade argentina decadente, em especial a classe média, seu trabalho é de cunho realista, contudo “[...] não é o real, mas tudo é feito como se fosse. [...]” (MEDEIROS, 1998, p.144).

Bachelard associa as imagens da casa ao ser íntimo, a figura do objeto com o componente da pessoa. Baudrillard, por sua vez, apresenta a ideia de que a representação e o simulacro fazem o mesmo papel. Tem-se, a partir de Medeiros (1998, p. 144), baseado nas leituras de Lacan e Foucault, a afirmação de que “[...] a realidade não significa mais o mundo natural e social, mas o contrário, é a linguagem

que constitui o mundo real, que pode reduzir-se à linguagem, aos signos e símbolos.”. A roteirista saltenha vale-se desse artifício, do uso desses elementos, para influenciar a formação dos pontos de vistas de seus narradores.

Ao posicionar sua câmera em um local que não condiz muito com as disposições tradicionais, Martel quer mostrar ao espectador algo além do que se vê, sugere um olhar pessoal, uma opinião sobre a cena. Para conseguir o resultado, Lucrecia utiliza-se de signos e símbolos, simulacros capazes de construir a significação objetivada (imagens 77, 78, 79 e 80).



Imagem 77 - Televisão (2001 -)
Fonte: *La ciénaga* (2001)

José, filho mais velho de Mecha, está deitado com sua mãe, na cama dela, enquanto a mesma se recupera do acidente. Eles assistem a uma reportagem que fala da aparição da *Virgen* em uma caixa d'água. Está quente, a percepção se dá pela pele reluzente; José está só de shorts e Mecha de camisola. Esse ângulo de visão faz com que o espectador, por meio do ponto de vista do narrador primeiro, sinta-se deitado com eles, em meio a desordem da cama, que nunca está arrumada, e próximo dos corpos pegajosos e suados.



Imagem 78 - Toque (2004 - 54' 51'')
 Fonte: *La niña santa* (2004)



Imagem 79 - Nucas (2004 - 55' 00'')

Em *La niña santa*, a influência do ponto de vista segue por um caminho tátil. Na imagem acima, a impressão que se tem é que, além da mão do Dr. Jano, a mão do espectador também poderá tocar a menina. Mais uma vez a câmera induz a percepção de quem vê a cena. Ademais de não ser uma imagem rápida, ela demora, do início ao fim, vinte e oito segundos, intercalado por uma segunda imagem (imagem 78), em que ambas as personagens são focalizadas de costa, exatamente no mesmo ângulo que Jano via a jovem, como se o espectador fosse alguém que estivesse atrás de médico, fazendo a mesma coisa que o doutor fazia em *Amalia*.



Imagem 80 - Escuridão (2008 - 18' 45'')
 Fonte: *La mujer sin cabeza* (2008)

Escuridão, desorientação, dificuldade de discernimento e medo são as impressões que a figura acima transmite aos que a visualizam. Apesar de não ser possível a identificação dos objetos, tampouco da personagem, nessa imagem Verô acaba de chegar em sua casa após ter passado a noite (pós-acidente) no hotel com seu cunhado. Ela entra em casa e está tudo escuro, mesmo sendo dia, situação que

se verifica um pouco antes de sua entrada. A personagem vem de uma sequência de atos desnorteados, os quais indicam que não se consegue entender muito bem o que está acontecendo, os fatos ligam-se sem muita conexão. O ponto de vista da câmera, na referida cena, leva o espectador a se sentir da mesma forma que Verónica, perdido, sem vínculo com a realidade. E, mais uma vez, os signos presentes na construção imagética da cena influenciam na percepção de quem vê o filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reflexão proposta por este trabalho, possibilitada pela análise das obras cinematográficas de Lucrecia Martel, a luz dos pressupostos teóricos que orientaram a pesquisa, viabilizou um olhar não somente para as criações artísticas da autora, mas para o momento histórico social atual, além de proporcionar conhecimento sobre a vida da cineasta que, conseqüentemente, direcionou o olhar para as questões culturais da Argentina e toda sua produção cinematográfica atual. Dessa forma, percebeu-se que o cinema, para Lucrecia Martel, é uma forma de retratar a vida cotidiana da sociedade argentina, especificamente da saltenha que, desde muito, está permeada pelos preconceitos e ranços historicamente constituídos.

Os filmes, objetos de análise, trouxeram ao debate indagações fundamentais ao entendimento do processo construtivo do cinema contemporâneo. Tratou-se de conceitos fundantes tais como: *híbrido, influência, narrativa pós-moderna, narrativa de fluxo, cinema de fluxo, narrador, ponto de vista, simulacro, simulação e imagem*, sendo, somente, alguns dos termos inerentes. Martel, em seu processo criativo, consegue uni-los de maneira coerente, introduzindo uma nova forma de filmar e montar os filmes, transpondo as técnicas do *nuevo nuevo cine argentino*, consolidando um formato original de construção narrativa cinematográfica.

Com o intuito de retratar os acontecimentos de famílias tidas como *normais*, Lucrecia trabalha com pequenas diegeses, constituindo a grande *história*. Contudo, as conexões entre os fios narrativos não se dão de forma linear e contínua, parecendo, aos olhos do espectador, desorganizado, incoerente e desconexo. Tais características remetem às *narrativas de fluxo de consciência*; as *coisas* sem significado significam por si só, o que é marca do cinema de fluxo. A babel apresentada é uma forma de reinventar um mundo de ponta-cabeça, desvelando os conflitos do mundo ficcional e daquele que representa.

O *fluxo de consciência*, utilizado nas três obras, mas de forma mais contundente na última, é um dos artifícios empregados na representação desse universo sem sentido. Outro mecanismo muito usado é a oscilação dos narradores e seus pontos de vista; a cineasta, para um mesmo fato, alterna a voz narrativa, induzindo a compreensão do espectador. Esse movimento de alternância coloca o observador em uma situação de desorientação, ele não sabe qual olhar seguir e sente-se perdido. Esse cenário não é comum a todos que assistem os filmes, há olhares preparados para se desvencilhar das tramas narrativas e preencher as frestas de compreensão deixadas pelo caminho. Umberto Eco ([1994] 2009) é mister em apresentar esse leitor, capaz de encontrar a saída dos labirintos ficcionais.

Não se pode deixar de salientar a forma de posicionamento da câmera, que coloca o espectador numa altura intermediária, nem baixa nem alta, faz o olhar ser curioso, procura coisas não convencionais, delonga-se em imagens que não *significam nada*, uma porta, uma parte do corpo, um objeto, uma paisagem, mas como se sabe, na ficção, seja ela cinematográfica ou de qualquer outro suporte, não há inocência nessas construções, tudo está lá por um motivo.

Após a leitura das obras produzidas pelos autores relacionados ao ponto de vista, constatou-se que a técnica descrita acima é um meio de construção de opinião; colocar o espectador na mesma posição e com o mesmo direcionamento de olhar do narrador foi um jeito que Martel encontrou para indicar o que deveria ser visto, apesar de que, nem sempre, faz sentido o que é mostrado. Outra situação a se considerar une-se ao fato dos desfechos dos fios narrativos não acontecerem e, assim, retorna-se à questão do *fluxo de consciência* e ao leitor, sugerido por Eco ([1994] 2009). Os pensamentos são conectados de forma não muito lógica, mas, no final, fazem sentido para quem os pensou; o pensante é o *leitor* preparado para entender os fatos desconexos. O espectador de Lucrecia também precisa estar pronto para conectar os blocos de pensamento das mentes que das personagens de seus filmes.

A pós-modernidade não se findou, a História ainda está em curso, Lucrecia Martel é pós-moderna, suas narrativas também, portanto, deixa por conta da mente daqueles que assistem seus filmes tirar suas próprias conclusões a respeito do desfecho diegético. Ela não facilita o entendimento, mas dá as possibilidades interpretativas por meio de seus recursos narrativos. Toda a análise proposta e realizada somente foi possível por isso e também pelo escopo teórico que serviu de suporte para embasar os questionamentos levantados.

Utilizar-se dos teóricos Fredric Jameson ([1991] 1996), Linda Hutcheon ([1988] 1991), David Harvey ([1989] 2008), Silviano Santiago ([1989] 2002), Flavio de Campos ([2007] 2009), Umberto Eco ([1994] 2009), Norman Friedman ([1967] 2002), Robert Humphrey ([1968] 1976), Gaston Bachelard ([1957] 1993), Jean Baudrillard ([1981] 1991) foi o que possibilitou as análises e conclusões; percebeu-se que os autores são essenciais ao entendimento dos *problemas* levantados no início deste trabalho e que, sem a leitura dos mesmos, o resultado não teria sido possível; ainda, foi por meio deles que se confirmaram os questionamentos propostos. Não se exclui, em hipótese alguma, a possibilidade de uso de outros autores para o enriquecimento das análises, na verdade, seriam muito bem-vindos novos olhares às questões pós-modernas, ao cinema argentino, às narrativas cinematográficas de fluxo, aos narradores das narrativas e à construção do ponto de vista, assuntos que ainda não se esgotaram e que, a todo momento, levantam indagações, fomentando novas pesquisas sobre esses conceitos.

O entrelaçamento dos elementos *narrativa, narrador e ponto de vista* acontece de forma tal que se conciliam entre si e proporcionam esse modelo “marteliano” de narrar, em que a metáfora e os simulacros comandam o arcabouço estético. Lucrecia trabalha com dois elementos narrativos muito salientes em sua construção imagética; um voltado para os símbolos e todas as suas alegorias - lama, água, sujeira, animais, religião - e outro direcionado para a realidade que mostra os corpos embriagados, viscosos e sujos, a sexualidade, a febre, a mudança da aparência física, todo o atavismo atrelado às relações *européu x índio*, proveniente da colonização e presente no convívio com os empregados, atrelando a identidade dessa sociedade aos dados históricos.

La ciénaga, La niña santa e La mujer sin cabeza são obras que apresentam muitas possibilidades de estudo. Lucrecia Martel é uma cineasta minuciosa, preocupada com a urdidura de seus roteiros e com um olhar crítico social ácido. Sua diegese proporciona um estranhamento ao espectador, transportando-o a um local distante de sua zona de conforto. O uso de narradores híbridos com ponto de vista oscilante lança uma ideia de proximidade tão inerente que é possível sentir a claustrofobia, o sufocamento, a angústia, a embriaguez, a vontade do toque, o incômodo com sons e lembranças que os personagens sentem, recurso que destaca suas obras no cenário cinematográfico atual.

Enquanto se construía a análise, inicialmente proposta, e à medida que as leituras dos referenciais bibliográficos iam perpetrando-se, um novo elemento se destacou. Viu-se que a construção do espaço diegético exercia influência no ponto de vista do narrador focado e era, mutuamente, influenciado por ele. Atentar-se ao uso de alguns elementos recorrentes foi considerável para a percepção de que parte do que foi utilizado para tornar a diegese uma narrativa de fluxo eram os espaços cênicos. Iniciou-se essa discussão e propõe, aqui, como sugestão de tema para ser aprofundado, pois ainda há muito que se discutir sobre o assunto, assim como outros que foram abordados de forma superficial, mas necessários para a continuidade da investigação proposta.

Por fim, encerram-se as discussões por este trabalho propostas com a certeza de que a construção da *narrativa*, do *narrador* e do *ponto de vista* são responsáveis pelo resultado de uma diegese original e ousada, em que o espectador será conduzido pelos labirintos de seus recursos narrativos e que consolidam Lucrecia Martel como um grande nome da cinematografia contemporânea. Contudo, finalizar esta discussão não esgota a temática, mas, na verdade, deixa alguns hiatos que incitam novos trabalhos. Lucrecia Martel ainda excitará muitos debates sobre sua forma de narrar e de construção fílmica.

REFERÊNCIAS

ALBERDI, Maite. Resenha de “Otros Mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino”, de Gonzalo Aguilar. **La fuga**, Argentina, verão de 2008. Disponível em: <<http://www.lafuga.cl/otros-mundos-de-gonzalo-aguilar/236>>. Acesso em: dez. 2017.

ALMEIDA, Milton José de. **Cinema Arte da Memória**. São Paulo: Autores Associados, 1999.

_____. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. São Paulo: Cortez, 3. ed. Coleção Questões da nossa época, v. 32, 2004.

ALVES, Marcelle Louise Pereira; CALEIRO, Maurício de Medeiros. Simulacros e Simulação: Sucesso? **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Recife, PE – 2 a 6 de setembro de 2011.

ANDRADE, Heitor de Oliveira; VIEIRA JUNIOR, Eryl Milton. **A influência do cinema de fluxo no primeiro capítulo de “O Rebu”**. Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES. Disponível em: <https://www.academia.edu/27308211/A_influência_do_cinema_de_fluxo_no_primeiro_capítulo_de_O_Rebu>. Acesso em: março 2017

ANDRINGA *et alii*. Point of View and Viewer Empathy in Film. In PEER, Willie Van; CHATMAN, Seymour. **New perspectives on narrative perspective**. Albany: State University of New York, 2001, p.133.

AUMONT, Jacques. O cinema e a encenação. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Junior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 2. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1990.

_____. (Volochinov). **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes; 1997.

BARRENHA, Natalia Christófololetti. **A experiência do cinema de Lucrecia Martel: Resíduos do tempo e sons à beira da piscina**. São Paulo: Alameda, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulações**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BAZIN, André. **O cinema – ensaios**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119. v. 1.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: v. 1: magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O ato de narrar e as teorias do ponto de vista. In: **Revista Cerrados**, UNB, Brasília, v. 8, n. 9, 1999. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/13316/pdf_289>. Acesso em: jan. 2018.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Trad. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro Lisboa: Arcádia, 1983.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: The University of Wisconsin Press: 1985.

BRANIGAN, Edward. **Point of view in the cinema**. Berlim: Mouton Publishers, 1984.

CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

CANDIDO, Antonio.; GOMES, Paulo Emílio Salles.; PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CÁNEPA, Laura Loguercio; CARREIRO, Rodrigo. Câmera Transmediação e cultura participativa intradieética e maneirismo em obras de George A. Romero e Brian De Palma. In: **Revista Contracampo**, v. 31, n. 1, ed. dezembro-março ano 2014. Niterói: Contracampo, 2014. Págs: 101-121. Disponível em: www.uff.br/contracampo. Acesso em: abril/2017.

CANT, John; JAGOE, Eva-Lynn. Vibraciones encarnadas en La niña santa de Lucrecia Martel. In: RANGIL, Viviana (org.). **El cine argentino de hoy: entre el arte y la política**. Buenos Aires: Biblos, 2007.

CARDOSO, Luís Miguel. A problemática do narrador: da literatura ao cinema. In: **Lumina**, v. 6, n. 1/2, ed. jan./dez. 2003. Juiz de Fora: FACOM/UFJF, 2003. 57-72. Disponível em: <http://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R10-04-LuisMiguel.pdf>. Acesso em: jul./2017

COLKER, Deborah. **Companhia de Dança Deborah Colker**. Rio de Janeiro, desde 1994. Disponível em: <<http://www.ciadeborahcolker.com.br/release-4po4>> Acesso: ago. 2017.

CORRALES, Luciano. A intertextualidade e suas origens. In: **Semana de Letras**, 10, PUCRS, 2010. Porto Alegre: 10ª Semana de Letras 2010. EDIPUCRS, Comunicações, grupo 11. Disponível em:

<<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/Xsemanadeletras/comunicacoes/LucianoCorrales.pdf>>. Acesso em: jul./2017.

COSER, Stelamaris. Híbrido, Hibridismo e Hibridização. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org). **Conceitos de literatura e cultura**. 2. ed. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 164-187

COSTA, Edil Silva. Narrativas orais na contemporaneidade: Conexões e fissuras. **Revista: Sentidos da cultura**, Belém PA. N.2. Ano 2, jan-jun 2015, p. 05 - 21. Disponível em <<https://paginas.uepa.br/seer/index.php/sentidos/article/download/581/474>>. Acesso em: jul. 2017.

COSTA, Fábio Rodrigues da. O conceito de espaço em Milton Santos e David Harvey: uma primeira aproximação. In: **Revista Percurso - NEMO**, Maringá PR. v. 6, n. 1, p. 63-79, 2014. Disponível em: <<http://ojs.uem.br/laboratorio/ojs/index.php/Percurso/article/download/21996/13159>>. Acesso em: jan. 2018.

CUNHA, Damyler Ferreira. **O som e as suas dimensões concretas e subjetivas nos filmes de Lucrecia Martel**. São Paulo: [s.n.], 2013.

DERRIDA, Jacques. **Structure, sign, and play in the discourse of the human sciences" in Macksey e Donato**. 1970, 1972. Disponível em: <<http://www5.csudh.edu/ccauthen/576f13/DrrdaSSP.pdf>>. Acesso em: jan. 2018.

DICIONÁRIO *on line* da Língua Portuguesa. **Narrativa cinematográfica**. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/narrativa/>>. Acesso em: jul./2017.

DICIONÁRIO *Google*. **Ontológico**. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=dicion%C3%A1rio+on+line&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b-ab&gws_rd=cr&ei=WxFyWe_8FYelwgTgk5LgDA#dobs=ontologia&gws_rd=cr>. Acesso: jul. 2017.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 10ª reimpressão, 2009.

_____. **Pós-escrito a O nome da Rosa**. Tradução Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FERREIRA, Anderson. A pós-modernidade e a leitura de obras literárias. **Cadernos de Letras da UFF** Dossiê: Línguas e culturas em contato nº 53, p. 567-587. 2016. Disponível em: <<http://www.cadernosdeletras.uff.br/index.php/cadernosdeletras/article/viewFile/103/180>>. Acesso em: dez. 2017.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes: Literatura, roteiro e cinema.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7 Letras, 2010.

_____. Literatura e interseção dos campos artísticos na cultura multimídia. **Revista Fronteiraz**, São Paulo, nº 15, p. 135-149, dez./2015. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/24467/18564>>. Acesso em: ago. 2017.

FILHO, Urbano Cavalcante; TORGA, Vânia Lúcia Menezes. Língua, Discurso, Texto, Dialogismo e Sujeito: compreendendo os gêneros discursivos na concepção dialógica, sócio-histórica e ideológica da língua(gem). **Anais do Congresso Nacional de Estudos Linguísticos - I CONEL**, Vitória/ ES, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/conel/article/view/2014>>. Acesso em: jul. 2017.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fabio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo. N. 53, 2002, p. 166 – 182, março/maio 2002.

GAUDREAU, Andrés; JOST, François. **A narrativa cinematográfica.** Trad. Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa.** Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 3ª ed. 1995.

_____. Fronteiras da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa.** BARTHES, Roland et al. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis/RJ: Vozes, 1973.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço.** Trad. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Annablume, 2. ed. 2006.

_____. **A condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.** Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 17. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência.** Trad. Gert Meyer. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1976.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história/teoria/ficção.** Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo e a sociedade do consumo.** Trad. Vinicius Dantas. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, nº 12, p. 16-26. Jun. 1985.

_____. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.** Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

KHALIL, Marisa Martins Gama. Autorreflexividade e pós-modernismo: Borges, Barth e Calvino no jardim das veredas que se bifurcam. **Revista Alere**, Mato Grosso. Nº 01,

Ano 09, Vol. 13, jul. 2016. Disponível em: <http://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/1707>. Acesso em: fev. 2017.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEONE, Eduardo. **Reflexões sobre a montagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

MARTEL, Lucrecia. **El sonido en la escritura y la puesta en escena**, entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mCKHzMzMIZo&t=49s>>. Acesso: dez. 2016.

_____. **Entrevistas en el aula**. Disponível em três partes - parte 1. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XLYiGpVcyrE>>. Acesso em dez. 2016.

_____. **O tempo e o modo - episódio 3**. Entrevista publicada em 10 de outubro de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EkLOf4HicZ8>>. Acesso: dez. 2016.

MARTINS, Gilberto de Andrade. **Manual para elaboração de monografias e dissertações**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2000.

MEDEIROS, Rogério, Jean Baudrillard enigmas e paradoxos da imagem na era do simulacro. **International Journal of Baudrillard Studies**, Roma, 1998. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/36169524/baudrillard-rogerio-medeiros?doc_id=36169524&download=true&order=445552696>. Acesso Jan./2018

METZ, Christian. A grande sintagmática do filme narrativo. In: **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2. ed. 2009.

MICKAELIS, Dicionário *on line*. **Matriosca**. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/matriosca/>>. Acesso: jan. 2018.

MOLFETA, Andrea. Texto e Contexto no Novo Cinema Argentino dos anos 90. Rio de Janeiro, UFRJ, **Revista ECO-Pós**, v. 11, n. 2, 2009. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/990. Acesso em: mar. 2016.

MORENO, Nunes Vicente. **Para além do olhar: o ponto de vista no filme *A mulher sem cabeça***. Rio Grande do Sul: Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2015. 150f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Rio Grande do Sul, 2015.

MOURA, Hudson. **Oralidade e Fabulação no Cinema Documentário**. In: Oralidade em Tempo e espaço. Colóquio Paul Zumthor. Org. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo, Educ/Fapesp. 1999, p. 173-182. Simon Fraser University, 1999.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. Capítulo 2 - Conceitos fundamentais. São Paulo: EdUSP, 1997.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. **Deslocamento do ponto de vista: De Machado Assis a Rubem Fonseca**. 2015. Disponível em: http://www.filologia.org.br/machado_de_assis/Deslocamento%20do%20ponto%20de%20vista-%20de%20Machado%20de%20Assis%20a%20Rubem%20Fonseca.pdf. Acesso em: fev. 2017.

PELLEGRINI, Tânia. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.

PORTO, Vitor Machado. **Da máquina do tempo para o projetor de cinema: análise entre *The Time Machine* e *Cloud Atlas***. 2014, 75 pág. Monografia (Curso de Letras) - São Luís, Universidade Federal do Maranhão.

PRINCE, Gerald. A point of view on point of view or refocusing. in PEER, Willie Van; CHATMAN, Seymour. **New perspectives on narrative perspective**. Albany: State University of New York, 2001.

RANGIL, Viviana (Ed.). **El cine argentino de hoy: entre el arte y la política**. Buenos Aires: Biblos, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

REIS, Carlos (dir.), **Discursos** - nº 12 (Literatura e Cinema), Lisboa, Universidade Aberta, 1996.

RÍOS, Hugo. La poética de los sentidos en los filmes de Lucrecia Martel. **Atenea**, vol. XXVIII, nº 2, p. 1-14, diciembre 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/908033/La_po%C3%A9tica_de_los_sentidos_en_los_filmes_de_Lucrecia_Martel. Acesso em: nov. 2016.

RTP, Rádio e televisão de Portugal. **RTP2**. Disponível em: <http://media.rtp.pt/empresa/rtp/historia/>. Acesso: jul. 2017.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 44 – 60.

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e meio técnico-científico-informacional**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução Sandra Nitri. São Paulo: Hucitec, 2008.

SILVA, Maria Andréia de Paula. O narrador pós-moderno vinte anos depois. **Revista Verbo de Minas**, v. 13, p. 80-95, 2012.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TODOROV, Tzvetan. Les catégories du récit littéraire. Communications 8, 1966: p.126. apud GAUDREAU, André. **From Plato to Lumière**: Narration and Monstration in Literature and Cinema. Toronto: University of Toronto, 2009.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ. Ementa da linha de pesquisa "Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados". Disponível em: <<http://portalpos.unioeste.br/index.php/letras-pesquisa>>. Acesso em: set./2017.

WALTZ, Sasha. Companhia de dança. Disponível em: <<http://www.sashawaltz.de/en/productions>>. Acesso em: ago./2017

WIKIPEDIA, Enciclopédia livre. Sasha Waltz. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sasha_Waltz>. Acesso em abril/2017

_____. Plano (cinema). Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Plano_\(cinema\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Plano_(cinema))>. Acesso em: jul.. 2017.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

FILMOGRAFIA:

MARTEL, Lucrécia. **La ciénaga.** Argentina, 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l8WD0Nc9sBY&t=9s>. Acesso em: maio 2016.

MARTEL, Lucrécia. **La niña santa.** Argentina, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y2Y9d5KyFWo&t=3s>. Acesso em: maio 2016.

MARTEL, Lucrécia. **La mujer sin cabeza.** Argentina, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4sCDYmcOkqQ>. Acesso em: maio 2016.