



# ***La mujer sin cabeza:*** **fluxos estéticos e** **políticos no cinema** **argentino**

*La mujer sin cabeza:*  
*aesthetic and political*  
*flows in Argentine Cinema*

Sandra Fischer<sup>1</sup>

Natália Lago Adams<sup>2</sup>

Aline Vaz<sup>3</sup>



<sup>1</sup> Tem pós-doutorado em Cinema pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ) e é doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP); docente e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP); vice-líder do Grupo de Pesquisa “Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano nas Narrativas Audiovisuais” (Grudes, PPGCom-UTP/CNPq). E-mail: sandrafischer@uol.com.br

<sup>2</sup> Doutoranda no Programa de Ciências da Comunicação da Universidade Lusófona de Lisboa. Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens (2020) da Universidade Tuiuti do Paraná, no qual foi bolsista da Capes e CNPq. Pesquisadora discente do Grupo de Pesquisa Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais. E-mail: natalialagoadams@gmail.com

<sup>3</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP); pesquisadora associada ao Grudes (PPGCom-UTP/CNPq); bolsista Capes/Prosup; E-mail: alinevaz900@gmail.com

**Resumo:** O artigo, situado no campo dos estudos contemporâneos de cinema, problematiza questões relativas ao *cinema de fluxo* tomado da forma como se apresenta no filme *La mujer sin cabeza* (2008), de Lucrecia Martel. Para tanto, discute e analisa na obra as estratégias adotadas para a colocação em quadro do contexto sociopolítico da Argentina neoliberal pós-ditaduras, verifica os efeitos de sentido produzidos por meio das homologações entre o plano do conteúdo fílmico e o plano da expressão cinematográfica, e trata das consequentes articulações estéticas e estésicas. Considerando o cinema como privilegiado campo do sintoma da sociedade em que se encontra cronotopicamente inserido, conclui-se que o filme em tela, ao focalizar as miudezas do cotidiano e suas modulações sensíveis, sinaliza a emergência de um suposto *Nuevo Cine Argentino* – que tanto viabiliza a detecção de angústias e asfixias sociais, quanto oportuniza, potencialmente, revisões de paradigmas e conceitos pré-estabelecidos.

**Palavras-chave:** cinema de fluxo; *Nuevo Cine Argentino*; Lucrecia Martel; *La mujer sin cabeza*.

**Abstract:** The essay, situated within the scope of contemporary cinema studies, discusses questions concerning the flow aesthetics taken as it is presented in the film *La mujer sin cabeza* (2008), by Lucrecia Martel. To this end, it discusses and analyzes the strategies adopted for framing the post-dictatorship neoliberal Argentina's socio-political context, verifies the effects of meaning produced by the homologations between the plane of film contents the plane of cinematographic expression, and deals with the consequent *aesthetic/aisthetic* articulations. Considering cinema as a privileged field of the symptom of the society in which it is chronotopically inserted, it is concluded that Martel's movie, by focusing on small aspects of everyday life and its sensory modulations, enlightens the emergence of a supposedly innovative cinema: a *Nuevo Cine Argentino* that both makes it possible to detect social distress and asphyxiation, and potentially provides for revisions of pre-established paradigms and concepts.

**Keywords:** flow cinema aesthetics; *Nuevo Cine Argentino*; Lucrecia Martel, *La mujer sin cabeza*.

## Introdução

Para a cineasta Lucrecia Martel, pensar o cinema implica ter em mente que o realizador é um indivíduo inserido em uma determinada comunidade, e que a realidade que este vive(u) tende a se manifestar, de maneira ou outra, na experiência cinematográfica (MARTEL, 2014). Ao escolher sua cidade natal como locação de *La mujer sin cabeza* (*A mulher sem cabeça*, 2008), que se passa em Salta, na Argentina, consideramos que Martel, em certa medida, contamina a obra com os costumes de uma sociedade de classe média que lhe é familiar, inscrevendo em suas personagens uma *autobiografía colectiva* (SARLO, 2016)<sup>4</sup>. Aqui, manifestando na tela do cinema uma certa culpa (ou vergonha?) pelo mecanismo popular do “fingir não ver”<sup>5</sup> a profunda crise política, social e econômica que se instala numa Argentina neoliberal pós-ditaduras<sup>6</sup>. A obra se desdobra, mais do que acerca de um estado amnésico traumático, em torno de uma espécie de transe anestésico que a protagonista Verónica (María Onetto) vivencia após atropelar algo – uma criança ou cachorro? – e não voltar para ver o que era ou prestar socorro. A partir do acidente, a personagem, perturbada, começa a agir de maneira desconexa, desconcertada: assina a ficha do hospital com o nome da enfermeira em lugar de fazê-lo com seu próprio nome; senta-se na sala de espera de seu consultório odontológico, junto de seus pacientes que a aguardam; agradece e abre o presente que comprou para sua tia; mantém poucos diálogos e, quando o faz, são curtos; não sabe responder a perguntas simples, como o curso que suas filhas fazem em Tucumán. Desencadeia-se aí, enfim, uma série de desordens que explicitam um comportamento corriqueiro daquela sociedade que Lucrecia possivelmente testemunhou em seu próprio cotidiano, expresso nas atitudes de Verónica e os que a cercam.

<sup>4</sup> A noção de *autobiografía colectiva* associa-se à definição de Beatriz Sarlo (2016, p. 30), em que o mundo do artista se remete à ordem e à desordem de um mundo que não se restringe somente ao contexto pessoal do realizador, possibilitando “que esse mundo, essa outra ordem de experiências, se universalize ou ganhe historicidade sem perder o tom [...]”.

<sup>5</sup> Trata-se de uma “reconciliação amnésica”, manifesta pela considerada “moda do esquecimento”, proposta pelo presidente Menem: “as frases banais (“virar a página”, reconciliar-se para construir o futuro”, “pacificar”) expressam o desejo utópico de igualar no esquecimento” (SARLO, 2016, p. 39) – um igualmente amnésico do passado que infere no presente.

<sup>6</sup> Apesar do lançamento do filme se dar na *Era Kirchner*, momento marcado por políticas peronistas, são restos neoliberais (quando não ditatoriais) que ecoam na tela de *La mujer sin cabeza*.

Após sofrer seis golpes militares durante o século XX<sup>7</sup>, a Argentina da década de 1990 foi palco de uma certa tentativa de restauração democrática, na qual as políticas neoliberais do Presidente Carlos Menem, entre 1989 até 1999, foram levadas ao extremo – e, junto com elas, tiveram lugar o desemprego, a desigualdade de distribuição de renda, a miséria e o colapso do mercado:

No final de 2001, com o debandar dos investidores financeiros, a recessão econômica aprofundou a corrida dos bancos, a queda do PIB e a grave desvalorização da moeda, eventos acompanhados por protestos populares e crise na produção de alimentos. Paralelamente a essa crise, a segunda parte dos anos 1990 será o berço de um grupo variado e por vezes díspar de obras e cineastas, que com o apoio da *Ley del Cine* (1994), a confluência de uma leva de novas escolas de cinema, além do trabalho com baixos orçamentos, será responsável por um boom na produção cinematográfica do país. Nesses filmes, as dificuldades socioeconômicas não serão o tema principal, embora as consonâncias políticas possam ser encontradas nos meandros das relações dos personagens entre si e com os espaços, entre campo e cidade, bem como na ambiguidade por vezes pessimista dos desfechos. (UCHÓA; TAÑO, 2016, p. 28)

O dito *Nuevo Cine Argentino* (NCA)<sup>8</sup> nasce durante as crises econômicas-neoliberais do país, por vezes incentivado pela *Ley del Cine*. O *Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais* (Incaa), em 1995, viria a promover o concurso de curtas-metragens *Historias breves*. Lucrecia Martel, na época estudante de cinema, integraria a coletânea que, por muitos, seria considerada um marco para o NCA. Ainda que os filmes considerados como integrantes desse ‘*nuevo cine*’ não sejam impregnados de uma estética uniforme e formulaica, o plano do conteúdo invariavelmente reflete sobre a situação do momento, ainda que de forma menos explícita e militante que seus

<sup>7</sup> Os golpes de Estado se instauraram nos anos: 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 e 1970. Os quatro primeiros estabeleceram ditaduras provisórias, enquanto os dois últimos impuseram ditaduras de tipo permanente, segundo o modelo de estado burocrático-autoritário; direitos humanos foram violados, muitos argentinos foram dados como desaparecidos, diversas famílias sofreram fraturas (apartações, desintegrações, violações).

<sup>8</sup> A denominação *Nuevo Cine Argentino* é questão de veras controversa: há divergências tanto em termos cronológicos quanto conceituais e de caracterização. Muitos teóricos são contrários, por exemplo, ao qualificativo ‘movimento’ para o *Nuevo Cine Argentino*. Sergio Wolf (2002) entende que o NCA não se faz movimento devido à ausência de um tratado específico e também por não ser composto por uma determinada geração de cineastas – uma vez que entre os realizadores figuram tanto aqueles que contam 23 anos de idade quanto aqueles que têm mais de 40 anos. Neste trabalho, aprioristicamente, tomaremos como *Nuevo Cine Argentino* o cinema produzido entre os anos 90 e a primeira década de 2000, que tem como características principais inserir as personagens em lugares físicos e sociais reconhecidos aquém e além da tela do cinema, enfocando protagonistas quadriculados em ambientes opressores, inferindo, em certa extensão, os efeitos de políticas públicas autoritárias e repressoras nos convívios familiares.

antecessores, voltando-se para as subjetividades do cotidiano de um tempo presente (PRYSTHON, 2015). É neste mesmo período que surge, em diversos países, uma estética cinematográfica rotulada como “cinema de fluxo”<sup>9</sup>, presente em filmes que se ocupam, justamente, das miudezas diárias. Erly Vieira Jr. (2014, p. 124) aponta que, rompendo com a linearidade narrativa padrão, os filmes compreendidos pelo termo adotam uma lógica sensorial, “que se deixa guiar pelas sutis modulações de detalhes sonoros, cinéticos e luminosos” inscritos nos microeventos postos em cena, de modo que a montagem mais lenta, e os enquadramentos, algo atípico, já não se voltavam tão somente para o determinismo da ação, mas também para o que há de periférico a ela, atraindo o olhar do espectador para o caráter multidimensional do cotidiano.

Sugerindo e articulando uma estética imersiva em *La mujer sin cabeza*, com sua temática inegavelmente inerente ao NCA, parece acertada a opção de Martel por uma estética de fluxo, capaz de desnudar uma realidade obscura ao tentar mergulhar o espectador nas sensorialidades desta, por meio de

planos assimétricos, descontinuidades sonoras, estranhos enquadramentos (por exemplo, com planos de pessoas do pescoço para baixo, remetendo explicitamente ao título do filme) que evocam e configuram a confusão mental da personagem. Num constante paralelo entre forma e conteúdo narrativo, a obra sutilmente realça os mistérios do visível, ancorando visual e sonoramente um universo de distúrbios, culpas e horror. (PRYSTHON, 2015, p. 7)

Neste sentido, o objetivo da presente pesquisa é explicitar, no paralelo entre forma e conteúdo apontado pela pesquisadora Ângela Prysthon, uma espécie de falência – aqui no sentido de suspensão de um funcionamento tido como *comum*, normalizado por sua recorrência – inerente a ambas as ordens narrativas, de maneira que se revelam em crise tanto na sociedade neoliberal argentina pós-ditadura, quanto um modo de fazer cinema já desgastado<sup>10</sup>. Para isso, a metodologia aplicada consiste na análise fílmica por meio da qual se observa os acontecimentos e discursos que

<sup>9</sup> O termo foi utilizado pelas primeiras vezes por críticos franceses no início da década de 2000 em artigos publicados na revista *Cahiers du Cinéma*: “Plan contre flux”, por Stéphane Bouquet, em março de 2002; “C’est quoi ce plan?”, de Jean- Marc Lalanne, em junho de 2002; e “C’est quoi ce plan? (La suite)”, por Olivier Joyard, em junho de 2003. Bouquet (2002) distingue os cineastas entre os de “plano” e os de “fluxo”. Os primeiros estão preocupados com a concepção racional dos filmes, criando estruturas subordinadas ao sentido. Por sua vez, segundo o crítico, os cineastas de fluxo organizam as obras segundo uma ordem sensível.

<sup>10</sup> “[...] pode-se dizer que toda crise implica uma suspensão. Seja pessoal, social, política ou econômica, a crise é um período que implica certa paralisia, um detrimento do usual que ocasiona incertezas, críticas, dificuldades, lutas, transformações, soluções” (GORDON, 2017, p. 30, tradução nossa).

expõem a postura de uma classe média marcada, na Argentina, pelos rastros e restos do neoliberalismo pós-ditaduras: uma possível culpa ou vergonha pela omissão dos acontecimentos na história recente. Periféricamente, há ainda homossexualidade, incesto e adultério (temas reiterados em obras do NCA, inclusive no primeiro longa-metragem de Martel, *La ciénaga*, de 2001), condutas comumente tidas como profanas em sociedades conservadoras. Ao mesmo tempo, a metodologia também se desdobra na análise estética da obra em busca de elementos de *fluxo* que evidenciam as rachaduras que surgem no cotidiano das personagens. Entendemos, desse modo, que ali o plano da expressão e o plano do conteúdo não apenas homologam-se constantemente, mas articulam-se de modo a fazer com que a história não seja apenas vista, contemplada – mas “experimentada” (experienciada, de certo modo), aquém e além da tela do cinema.

### Falências da ordem do conteúdo

Ao abrigar-se sob o rótulo do NCA, *La mujer sin cabeza* promove uma narrativa amparada no clima de “apatia, depressão e decadência, do pessoal ao nacional, em suma, falta de esperança” (MOLFETTA, 2012, p. 79), inerente ao período vivido na Argentina e inscrito num cinema preocupado com as dimensões sociais e geográficas de uma sociedade imposta às fendas neoliberais pós-ditaduras. Centra-se, deste modo, em um presente que só poderia ser representado pelo cotidiano, pois é a observação da repetição e do banal que nos permite examinar as rachaduras de uma realidade do país, para além da fachada neoliberal que tentava esconder as cicatrizes pós-ditatoriais. Nesta perspectiva, Martel opta – não pela primeira vez, pois o faz em *La ciénaga* (*O pântano*, 2001) – por retratar a burguesia em lugar da juventude empobrecida e desorientada que aparece em filmes como *Pizza, birra, faso* (*Pizza, cerveja, cigarro*, 1998), de Adrián Caetano e Bruno Stagnaro) e *Rapado* (1992), de Martín Rejtman.

Trazer à luz o sentimento de culpa pela omissão aos acontecimentos obscuros do regime militar e do neoliberalismo de certo modo indica a falência moral que tem lugar nessa sociedade, pois, se por um lado governo e burguesia passam a pensar nos desaparecimentos e nas mortes daqueles que foram vítimas da ditadura, por outro ignoram a flagrante pobreza com que convivem diariamente, exposta no filme pela figura daqueles que ocupam-se de trabalhos subservientes, como os funcionários do hospital e da floricultura, empregadas domésticas, meninos que lavam carros e ajudam a carregar peso (BARRENHA, 2012). É da natureza da desmoralização, também, a conduta de Verónica diante do acidente: sente-se mal pelo que acontece, mas não presta socorro. O remorso, enfim, não se converte em atitude de redenção – ainda que as personagens ofereçam empregos informais aos jovens carentes e,

por exemplo, doem roupas que já não lhes servem mais, essas atitudes continuam reforçando, explicitamente, suas posições hierárquicas.

A questão da família, que nos é cara, ao funcionar no filme de Martel como metonímia e metáfora do Estado (o qual, por meio de ordens hierárquicas e quadriculamentos territoriais, cria laços não só afetivos de proteção e acolhimento, mas firma enrijecimentos opressores), ali desenha sinais de ‘anomalia’, desvios diante daquilo que no universo familiar é convencional e tradicionalmente tido como ‘normal’. Verónica não parece exercer o clássico papel de mãe: as filhas têm maior ligação com o pai, que embora não resida na mesma casa, se mostra mais ativamente presente. Ademais, a protagonista não só trai seu marido, Marcos (César Bordón), mas o faz com quem descobrimos depois ser seu primo, Juan (Daniel Genoud). Sua sobrinha adolescente, Candita (Inés Efron), vítima de hepatite, diferentemente daqueles de sua idade, passa o dia dentro de casa; há – assim como em *La ciénaga* – a insinuação de uma relação homoafetiva da garota com uma jovem que vive na periferia da cidade. Neste caso, ao mesmo tempo em que a mãe de Candita aparentemente aceita a situação, deixando ambas sozinhas no quarto, por exemplo, ela também mantém a outra menina em seu ‘devido lugar’, destinando-lhe tarefas servis e ressaltando, por meio de diversas outras atitudes, sua posição social supostamente inferior.

Por fim, há ainda a presença delituosa da corrupção, na medida em que o filme insinua que Verónica está sendo acobertada pela família: ao admitir o atropelamento, a confissão que faz é abafada: ouve de seus interlocutores, repetidamente, que nada aconteceu; o marido conserta-lhe o carro, evitando deixar rastros do acidente; o irmão encarrega-se de não deixar à vista os resultados de exames hospitalares realizados no dia do ocorrido, bem como desaparece o registro de sua estadia no hotel em que esteve com Juan – este, aliás, liga para um “contato” após ouvir o relato de Vero, a fim de averiguar (ou tratar de “apagar”?) o caso. Todos se esforçam, enfim, para manter a *ordem* na vida da protagonista e, conseqüentemente, em suas próprias. Finalmente, ela mesma parece aceitar a situação: muda a cor dos cabelos e, aos poucos, recobra seu comportamento habitual e afazeres corriqueiros com aparente naturalidade. Devido à resignação de Verónica, a própria narrativa até então construída vai também à falência, pois tudo volta à *normalidade* testemunhada nos primeiros minutos do filme.

### Falências da ordem estética

Se a narrativa de *La mujer sin cabeza* tende a transmitir o tempo todo a impressão de ambigüidade, isso acontece justamente pela adoção de recursos estéticos que pouco

revelam sobre o eixo central da ação, característica inerente ao rótulo de cinema de fluxo que, como aponta Vieira (2014), não oferece explicações prontas – de maneira a voltar o espectador para os outros sentidos e qualidades que a imagem carrega. Exemplo disso é a cena em que Juan e Marcos estão no lado de fora da casa, despedindo-se, e o celular do primeiro toca: é seu amigo policial Gordo Flores, a quem ele indaga se na semana da tempestade houve algum acidente na zona do canal, local onde ocorreu o atropelamento. Neste momento, surgem em primeiro plano as mãos de Verónica, que está se escondendo no interior da casa – cuja porta aberta permite ver por meio das lentes desfocadas os dois homens do lado de fora, em segundo plano (Figura 1). Durante o diálogo, o som da chuva intensa mistura-se à fala de Juan. Logo após a pergunta, um corte seco faz a transição para outra cena, em que Vero já não está mais ali e seu marido retorna dizendo que nada aconteceu. O espectador, portanto, fica em dúvida se ele diz a verdade, pois a câmera não testemunha o desenrolar do diálogo. A característica dispersiva do cinema de fluxo fica evidente nesta sequência na medida em que, dada a tensão e a importância do momento em termos de progressão diegética, dispensam-se os usuais primeiros planos e *close-ups*, reveladores das expressões faciais das personagens e, por conseguinte, omite-se o desvelamento das emoções que a ligação de Gordo evoca; em vez disso, um enquadramento atípico esvazia a cena de toda sua potencial dramaticidade e, graças ao desfoque das lentes, à imagem e som da chuva e à iluminação, dá lugar à sensorialidade.

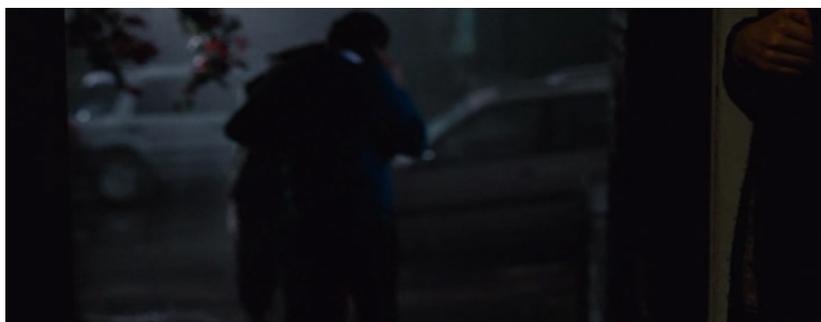


Figura 1: Juan falando com Gordo

Fonte: *La mujer sin cabeza* (A mulher sem cabeça, Lucrecia Martel, 2018).

A câmera no cinema de fluxo, e especificamente na obra em questão, abandona a onipresença distanciada, inerente às narrativas consideradas clássicas, para adquirir um caráter bastante físico em que sua presença é enfatizada: é ela a responsável por mediar o transbordamento de sensações que irrompe do corpo da personagem e potencialmente alcança o do espectador. Ao explorar minuciosamente os espaços e

corpos em cena, essa câmera capta a fluidez de um presente imediato de que participam cineasta, intérpretes e público, como aponta Vieira (2014), de modo que os já esgotados *flashbacks*, as metáforas e os símbolos dão lugar à imagem por si só.

Em *La mujer sin cabeza* as lentes adquirem caráter duplo, tanto objetivo (retratando a condição da personagem por “fora”), quanto subjetivo (indicando ao espectador seu ponto de vista psicológico). No primeiro caso, as frequentes tomadas que fragmentam o corpo de Verónica e, em particular, sua cabeça, aludem ao título do filme: quando ela sai do carro após o atropelamento que provocara, a câmera posicionada no interior do veículo mostra apenas o tronco da mulher; quando está no hospital, a máquina de radiografia cobre-lhe o rosto e, parcialmente, também a cabeça; quando se esconde do marido no banheiro, a personagem é enquadrada pelo reflexo do espelho que lhe revela somente o colo (Figura 2).



Figura 2: Verónica sem cabeça

Fonte: *La mujer sin cabeza* (*A mulher sem cabeça*, Lucrecia Martel, 2018).

Já no sentido subjetivo, os enquadramentos do ponto de vista de Verónica colocam-na em primeiro plano, tomado frequentemente por trás de sua cabeça de modo a exibir-lhe apenas o cabelo e parte do perfil do rosto, desfocando o que há diante dela, sugerindo a visão confusa que a personagem parece ter da realidade. Outros elementos também corroboram neste sentido:

Há um grande contraste entre as áreas nítidas e desfocadas, e a cineasta também trabalha com a contraluz para distorcer e ocultar o que Vero não consegue perceber. A concepção de uma trilha sonora pouco realista (apesar de ser construída com elementos da realidade) é outra maneira de compartilhar o desconcerto de Verónica: mostra, assim, como seus ouvidos percebem o mundo. (BARRENHA, 2012, p. 647, tradução nossa)

Tais escolhas estéticas, mais uma vez, destoam daquelas feitas em filmes orientados pela lógica da ação, uma vez que nestes seriam quase inconcebíveis, por exemplo, planos longos em que se vê em *close-up* apenas fios de cabelo diante de um aparelho de televisão, cuja tela exhibe algo que o espectador não enxerga por conta do desfoque (Figura 3), bem como aqueles em que tudo que há para ver é o reflexo do movimento da água da piscina incidindo sobre o rosto da personagem (Figura 4), ou, ainda, os planos em que a imagem da ação é obstruída por outros elementos do ambiente, como a estrutura da janela, a grade metálica e a folha de uma planta.



Figura 3: Desfoque: dois homens

Fonte: *La mujer sin cabeza* (*A mulher sem cabeça*, Lucrecia Martel, 2018).



Figura 4 – Reflexo da piscina

Fonte: *La mujer sin cabeza* (*A mulher sem cabeça*, Lucrecia Martel, 2018).

Também não caberiam nestas narrativas um esforço sonoro que dá menos destaque à fala da personagem do que ao ruído da chuva caindo, ou que nivela no mesmo volume o som de vozes e grunhidos e o som de lençóis sendo amassados, ou de persianas sendo abertas. São atípicos, também, os frequentes enquadramentos de

reflexos – em espelhos, vidros de divisórias e janelas –, criando diferentes efeitos de sobreposição e profundidade em cenas pouco extraordinárias, como quando Vero se vê no espelho do banheiro do hospital e sua figura se multiplica por quatro (Figura 5).



Figura 5: Reflexo no espelho

Fonte: *La mujer sin cabeza* (*A mulher sem cabeça*, Lucrecia Martel, 2018).

O novo modo de fazer proposto pelo cinema (dito) de fluxo, com sua narrativa peculiarmente dotada de detalhamentos visuais, sonoros e cinéticos, coloca em xeque o modo clássico do fazer cinematográfico (desgastado pela recorrência), assim alterando não somente a forma do *fazer*, mas também a natureza da experiência do *ver* e do *sentir* as imagens. Desta falência de velhos recursos, que inscreve uma sociedade falida, surge um olhar que privilegia a imagem em si e, nela, ressalta a beleza da pequenez, da miudeza, dos cotidianos, das politicidades estéticas e sociais de um *Nuevo Cine Argentino*.

Lucrecia Martel, com *La mujer sin cabeza*, se reafirmou como especialista de zonas cegas e de zonas inaudíveis. Estruturada, como *La Ciénaga* e muitas outras películas do *nuevo cine*, em torno de um acidente (a protagonista, interpretada por María Onetto, aparentemente atropela uma criança). *La mujer sin cabeza* traça uma alegoria de um setor da burguesia provinciana, mas que tem eixos mais amplos. O jogo de negações e encobrimentos (para si e para os outros) não remete diretamente à ditadura militar e a outros momentos históricos, adquirindo um alívio sinistro quando o espectador os coloca em relação. Entretanto, Martel mantém a brecha – as equivalências alegóricas não são imediatas ou automáticas – e evita correspondências fáceis: *La mujer sin cabeza* não é sobre um trauma em particular (o acidente nunca se esclarece totalmente), mas sobre seus funcionamentos e seus mecanismos. (AGUILAR, 2017, p. 207, tradução nossa)

Em *La mujer sin cabeza*, Martel deixa o espectador suspenso, sem dar-lhe resoluções finais, decisivas. A diegese se constitui pelo sentimento da incerteza, em que nada se vai desenrolar de maneira fácil ou breve, pois não é apenas a experiência de Vero que insurge da narrativa, mas a história à qual a sociedade em que a personagem se insere está circunscrita, aterrada numa experiência neoliberal, prolongação de vivências que se iniciam nos anos ditatoriais, estendem-se aos anos menemistas, e perduram, em certa medida, ainda sem soluções, em fluxo cambiante e contínuo.

### Considerações finais

Em *La mujer sin cabeza* (2008) a narrativa desencadeia-se a partir de um acidente automobilístico na estrada, quando uma mulher atropela um ‘corpo’. Omitindo-se à responsabilidade de tentar prestar socorro, a mulher passa a conviver com uma incerteza: atropelara um humano ou um animal? Estaria a vítima viva ou morta? Seu retorno para casa é marcado por uma situação de estado traumático amnésico, ao mesmo tempo em que a família ao redor segue a rotina “sem nada notar”. Lembrar que a protagonista Julia, de *Leonera* (2008)<sup>11</sup>, de Pablo Trapero, filme do mesmo ano, também vivencia a amnésia traumática – o que sugere que essas reiteradas personagens amnésicas no NCA podem aludir ao governo de Carlos Menem e à conformação de uma sociedade alienada diante de políticas neoliberais.

[...] a possível amnésia de Vero ou seu estado fora de si, sua loucura e a ocultação constituem o olhar crítico que não só questiona a falta de reação e memória por parte de certos setores da sociedade, mas coloca em evidência como a indiferença funcionou como parte de todo um sistema repressivo sustentado pela conspiração do silêncio. (GORDON, 2017, p. 200, tradução nossa)

Após o acidente e sua consequente “amnésia”, a protagonista Vero tingem os cabelos, mudança concreta que se dá diante da perturbação ocasionada pelo fato trágico, enquanto todo o entorno esforça-se para manter as aparências e rotinas típicas de uma classe média alta estável, absorta em situações e assuntos triviais (divertindo-se ao redor de piscinas, por exemplo, lugar que costuma marcar a presença de uma classe abastada). A atmosfera inebriante do “fingir não ver” os

---

<sup>11</sup> O filme de Trapero narra a história da jovem Julia, condenada pela morte de um dos dois homens com que compartilhava a casa e a cama. Se a condenação é justa ou injusta, o filme não esclarece: grávida de um deles, após o incidente, a personagem sofre uma espécie de amnésia traumática, e não consegue recordar-se da noite do crime.

conflitos do cotidiano, ignorados no cotidiano, para Gordon (2017) seria o estar “sem cabeça”, tal como indica o título:

Martel expõe as relações de poder emaranhadas na sociedade mesmo evitando a referência ao sistema político e econômico que a sustenta, pois não há necessidade de fazê-lo: essas relações já são em si produtos da construção de poder. Se o sistema menemista-neoliberal funcionou na sociedade argentina foi, justamente, graças a este tipo de relações de cumplicidade que se criavam dentro das diferentes esferas da vida cotidiana. (GORDON, 2017, p. 204-205, tradução nossa)

As sugestões ocultas (e suspensas) se colocam em cena entre ambientes domésticos e estratégias cinematográficas de fluxo, cujos efeitos de sentido evidenciam e enfatizam a prevalência das relações de poder que impregnam o cotidiano das personagens (entre pais e filhos, patroas e empregadas etc.). O cinema, nessa perspectiva, funciona como campo do sintoma que indica tanto a sobrevivência do tradicional autoritarismo ditatorial quanto as marcas de uma política neoliberal, por vezes, digamos, “mais simpática – simulada” (GORDON, 2017), mas que reitera incertezas, imobiliza e inviabiliza possibilidades de interações sociais e afetivas.

O debruçar-se sobre a(s) estética(s) do cinema frequentemente implica analisar as obras de acordo com duas instâncias básicas: plano da expressão e plano do conteúdo. Pesquisas que se propõem a fazê-lo podem chegar à conclusão de que ambos os planos se afastam, em um processo dialético, ou de que se amalgamam, homologando-se em constante reiteração. No caso do presente estudo, verificou-se que a segunda alternativa condiz não só com as correlações entre forma e conteúdo em *La mujer sin cabeza*, mas no cinema de fluxo como um todo: estaria tal opção estética intimamente atrelada a temáticas de falências e decomposições? Talvez. Estamos, já há algum tempo, empreendendo os primeiros passos para uma investigação de mais fôlego neste sentido.

Cabe atentar, ainda, para o fato de que a análise da obra em questão no meio acadêmico não é, obviamente, novidade. No entanto, ativemo-nos a esse universo motivadas pelo fato de o filme ser considerado um dos principais representantes não somente do dito NCA, mas do *cinema de fluxo* – enquanto boa parte dos estudos tendem a indicar uma análise a partir de um ou de outro movimento (se é que podemos chamá-los assim), nossa tentativa se deu com vistas a tentar realizar uma análise transversalmente intercomunicante entre os dois desdobramentos estéticos e estéticos. Ao revisitarmos, reiteradamente, o longa-metragem de Martel com o recorte do presente estudo em mente, parece-nos que dificilmente haveria forma

mais conveniente de se abordar a temática em pauta se não por meio de uma estética que não apenas privilegia o cotidiano, como, mais importante ainda, desvela novas faces da dita banalidade trivial e rotineira por meio de seus enquadramentos desenquadrados, sons e imagens fora de sincronia, além de planos desfocados – adjetivos que provavelmente seriam adequados, também, à caracterização do modo de *estar no mundo* da protagonista Verónica e de seus muitos semelhantes. Potências da imagem, do cinema. Brechas, desestabilizações, vislumbres. Alumbramentos?

### Referências

AGUILAR, G. “¿Qué fue el Nuevo Cine Argentino?”. In: IRIBARREN, M. (org.). *La imagen argentino: episodios cinematográficos de la historia nacional*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Ciccus, 2017. p. 197-219.

BARRENHA, N. C. “La mujer sin cabeza (Lucrecia Martel, 2008) y el mecanismo del olvido en el pasado y el presente”. *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, Sevilla, v. 1, p. 643-652, 2012. Disponível em: <https://goo.gl/lqFdTn>. Acesso em: 25 abr. 2019.

BOUQUET, S. “Plan contre flux”. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 566, p. 46-47, mar. 2002.

GORDON, R. *Narrativas de la suspensión: una mirada contemporánea desde la literatura y el cine argentinos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Librería, 2017.

JOYARD, O. “C’est quoi ce plan? (La suite)”. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 580, p. 26-27, jun. 2003.

LALANNE, J-M. “C’est quoi ce plan?”. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 569, p. 26-27, jun. 2002.

MARTEL, L. “Harvard at the Gulbenkian”. In: *Cinema dialogues 4.2*. San Francisco, 2014. Disponível em: [https://youtu.be/KFxoAb\\_UQVs](https://youtu.be/KFxoAb_UQVs). Acesso em: 25 abr. 2019.

MOLFETTA, A. “Cinema argentino: a representação reativada (1990-2007)”. In: BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F. (org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papyrus, 2012. p. 177-192.

PRYSTHON, Â. “Fantasmas da imobilidade: cinema argentino, Lucrecia Martel e a mulher sem cabeça”. In: TONETTO, M. C. (org.). *O olhar feminino no cinema hispano-americano*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2015. p. 47-61. Disponível em: <https://goo.gl/eXp6RK>. Acesso em: 25 abr. 2019.

SARLO, B. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Edusp, 2016.

