O SOM E AS NARRATIVAS ORAIS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE LUCRECIA MARTEL

Natalia Christofoletti Barrenha[1]

Resumo

A cineasta argentina Lucrecia Martel destaca-se devido ao uso que faz do som em suas obras, e afirma que primeiro cria a ideia sonora das cenas para só então descobrir onde colocar a câmera. Assim, pretendemos discutir o som como uma das marcantes singularidades da obra de Lucrecia, explorando a influência das narrativas orais e do próprio som em seu processo criativo.
Palavras-chave: Lucrecia Martel. Som no cinema. Processo criativo.

Resumen

La cineasta argentina Lucrecia Martel se destaca debido al uso que hace del sonido en sus obras, y afirma que en primer lugar crea una idea sonora de las escenas para después descubrir donde poner la cámara. Así, pretendemos discutir el sonido como una de las singularidades distintivas de la obra de Lucrecia, explorando la influéncia de las narrativas orales y del propio sonido en su proceso de creación.
Palabras-clave: Lucrecia Martel. Sonido en el cine. Proceso creativo.

Lucrecia Martel sempre assistiu a *A noite dos mortos vivos* (1968, George Romero) no *mute*.

Um de seus filmes preferidos, Lucrecia não poderia dormir se o visse com som, elemento que para ela constrói a arquitetura dos filmes de terror, e o que tornava a experiência atemorizante. Mas isso não virou um trauma. À parte os títulos de filme B que escolheu para seus filmes – *O Pântano* (*La Ciénaga*, 2001), *A Menina Santa* (*La Niña Santa*, 2004) e *A Mulher Sem Cabeça* (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008) -, Lucrecia afirma que, se suas produções são

[1] Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Multimeios – Instituto de Artes UNICAMP/ Universidade Estadual de Campinas. Este trabalho faz parte do projeto de pesquisa desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Multimeios – *A experiência do cinema de Lucrecia Martel:* resíduos do tempo e sons à beira da piscina, com orientação do Prof. Dr. Fernando Passos e com apoio da CAPES/CNPq. Contato: nataliacbarrenha@gmail.com.

ouvidas com atenção, podem resultar em autênticos filmes de horror, herança de uma paixão que ela tem pelo gênero. Mas não é só isso. Os filmes de Lucrecia – que, pela dificuldade de classificação, escorregam do terror ao drama à ficção científica, sem encaixar-se propriamente em nenhum deles – propõem uma imersão maior em seu universo, e foram concebidos para serem vistos em seus enquadramentos singulares, ouvidos em suas trilhas sonoras atmosféricas e sentidos em seus corpos e desejos à deriva.

Martin Scorsese gosta de preparar suas tomadas de maneira muito precisa, com bastante antecipação, para ter a oportunidade de mudar qualquer coisa que seja necessária. Lars Von Trier se nega a refletir sobre um plano até que o esteja rodando. Bernardo Bertolucci tenta sonhar com as filmagens na noite anterior. Lucrecia Martel só sabe onde colocar a câmera depois de criar a ideia sonora da cena. Com um olhar aguçado para o cotidiano, Lucrecia tem entre seus antecedentes cinematográficos os vídeos que ela filmava na infância, e com os quais ela aprendeu os rudimentos da construção cinematográfica, e as histórias orais de Salta, sendo a estrutura da fala e da conversa grandes pilares para o desenvolvimento de seu cinema. Seus filmes trabalham o som como uma matéria significante, que tem autonomia com relação à imagem, ou que a dota de novas dimensões (AGUILAR, 2006)[2]. O som detém papel significante na produção de sentido, sendo constituinte da narrativa como experiência diegética.

> A diretora privilegia o som [...] e faz da voz humana e dos barulhos do ambiente as marcas estéticas do filme. Propõe, assim, uma estética sonora, em detrimento de uma estética puramente visual. [...] A utilização do áudio, por vezes, dissociado da imagem, funciona como um mecanismo de adensamento de uma tensão, de um sentimento. [...] Os personagens veem e sentem coisas que não aparecem na tela, obrigando o espectador a imaginar. A diretora pontua essas ausências com sons, em grande parte dos casos. [...] é o desenvolver máximo de uma estética cinematográfica que privilegia o áudio. (REBOUÇAS, 2006)[3].

---

[2] AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos:* um ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

[3] REBOUÇAS, Júlia. A tensão realista de Lucrecia Martel. *Eptic: Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación.* Dossiê Especial Cultura e Pensamento, Vol. II - Dinâmicas Culturais, dezembro/2006. Disponível em: http://www2.eptic.com.br/arquivos/Dossieespecial/dinamicasculturais/CulturaePensamento_vol2%20-%20JuliaReboucas.pdf. Acesso em: 16 jun. 2008.

A ideia de imersão como conceito de construção de um filme é crucial para Lucrecia. Ela enxerga o espectador submerso em uma massa de ar, como se ele estivesse no fundo de uma piscina[4] - e, para a cineasta, o som é o que possibilita a sensação de estar envolvido nesse fluido que é o ar. Ela diz que "o som é uma vibração. Por isso, é algo invisível que chega aos ouvidos, chega à pele - é táctil. Essa qualidade táctil do som é uma coisa privilegiada. No cinema há a possibilidade de estar tocando todo o corpo, diferente do papel ou de qualquer outra arte. O cheiro, tudo que é táctil, tudo que é físico, é mudado pela percepção do som"[5].

Dessa maneira, Lucrecia imagina a sala de cinema invadida de sons e reverberâncias, como um espaço que vibra, devido à qualidade física do som[6]: o espectador pode fechar os olhos e continua sendo tocado pelo filme. Enquanto a imagem vai estar em um sentido direto, em um quadrado de luz, o som vai se propagar em ondas tridimensionais, sendo a única maneira de entrar em contato com o corpo todo do público, e não apenas com um órgão específico.

Os filmes de Lucrecia têm a apreensão semelhante à de uma peça musical, no sentido de um mergulho em que a imagem parece ser um lugar antes a ser habitado que observado, constituindo um audiovisual cuja pulsão maior é o encantamento físico do corpo e da materialidade dos objetos – e isso se deve principalmente ao uso que ela faz do som. Dessa maneira, Lucrecia enfatiza o som como o maior responsável pela característica sensitiva de seus filmes. Ela afirma, por exemplo, que "durante as filmagens de *O pântano* fazia muito frio; porém, ao ver o filme, é passado um forte desconforto devido à sensação de calor – sensação esta causada pela utilização do som"[7]. Para Lucrecia - que acredita no cinema como maneira de transcender a solidão do corpo devido à possibilidade de colocar-se no lugar de um outro -, o som é a

[4] A piscina, aliás, é um cenário recorrente na obra da cineasta. Apesar de ter um nojo terrível e nunca entrar em piscinas, elas são fascinantes para Lucrecia. "Não sei por quem passou pela cabeça um quarto cheio de água metido na terra. A particularidade da piscina é de que em volta dela há pessoas desnudas e certa promiscuidade. Isso é visto de maneira totalmente diferente se as pessoas estivessem em qualquer outro lugar, como na sala, onde a situação seria completamente absurda" (Entrevista realizada com a cineasta em julho/2008. Tradução nossa).
[5] Entrevista realizada com Lucrecia Martel em julho/2008. Tradução nossa.
[6] Quando falamos de som, referimo-nos aos ruídos, diálogos, música e também ao silêncio.
[7] Entrevista realizada com Lucrecia Martel em julho/2008. Tradução nossa.

melhor maneira de compartilhar a percepção de alguém. Ademais, Lucrecia afirma que a importância notável que ela atribui aos sons reforça a fidelidade ao ponto de vista infantil que ela pretende ocupar, já que as crianças possuem uma sensitividade mais aguçada para aquilo que as rodeia.

> Para adiante da questão física do som, desde que estamos na barriga de nossa mãe o mundo que nos circunda é o dos sons: os ruídos do corpo da mãe e que o cercam. Antes de nascer já estamos envoltos por uma quantidade de sons gerados pela humanidade ou não, e isso me parece uma peça interessantíssima na qual prestar atenção para pensar estruturas narrativas[8].

O som entra no trabalho de Lucrecia na escrita – e antes disso: são fragmentos de diálogos que a leva às películas. Ela assume que há coisas que chegam na pós-produção, mas o som tem que estar com ela no momento da escrita e da rodagem: Martel nunca sabe onde vai colocar a câmera, mas sabe como fazer o som.

> O som sempre esteve em lugar privilegiado na construção de meu cinema. Mesmo que em *O Pântano* isso tenha passado de forma mais intuitiva - já que eu percebi que aquilo era um elemento narrativo muito forte somente após vê-lo -, o filme havia nascido com um conceito sonoro geral antecipado. Ao pensar em um filme e ter clara sua ideia sonora, é muito mais fácil saber o que fazer com a câmera, saber como armar a cena. Por exemplo, supomos que há uma família que conversa, e vários falam ao mesmo tempo. Pensar a *mise en scène* disso torna-se muito difícil se não se imagina como dispor essa conversação: que coisa vai ficar em *off*, que coisa não importa tanto, que sons vão rodear a cena. Se já se imagina como vai preparar o "cenário" sonoro, não é necessário filmar tudo; não é necessário "cobrir-se". Eu nunca filmei com este conceito do cinema de "cobrir-se", que é para que não faltem planos. Essa maneira de trabalhar, filmando apenas o que eu necessito a partir da minha ideia do som, permite-me até economizar película[9].

Os diálogos são extremamente relevantes na obra de Lucrecia, principalmente durante o processo de criação. Ela se deu conta disso principalmente após ter terminado *O Pântano*, quando o associou à estrutura da fala de sua mãe durante conversas ao telefone, a qual dava tantas voltas que Lucrecia se perguntava constantemente se ela estava mesmo lhe dizendo alguma coisa. Também se lembrou de quando era pequena e costumava acompanhar a avó nas visitas às amigas doentes, quando se surpreendia com

[8] Entrevista realizada com Lucrecia Martel em abril/2010. Tradução nossa.
[9] Entrevista realizada com Lucrecia Martel em abril/2010. Tradução nossa.

a deriva dos temas, a manipulação do tempo e com as más intenções expostas de maneira tão delicada durante os bate-papos.

Segundo Lucrecia, na fala, as estruturas são sumamente inovadoras. Não há parâmetros nem gêneros definidos nas conversas – o sentido e a emotividade vão se movendo, há uma metamorfose permanente da realidade. Os espaços e os tempos se deslocam, as pessoas se dissolvem, e desaparecem as características rígidas sob as quais organizamos nossa percepção quando estamos absortos em uma conversa (e o som também é o responsável por isso). Ao falar, a idade e a identidade de uma pessoa passam a segundo plano – e este, para ela, é um dos pilares de construção de seus filmes.

A cineasta continua afirmando que, no mundo das conversas, as pessoas possuem formas raras de se encontrar. Na fala, há o poder de evocar outras épocas devido à possibilidade que a língua oferece com os verbos no passado, presente ou futuro. Um indivíduo quando fala se torna algo menos determinado pelo tempo em que se encontra – a infância, ou qualquer outro momento, se faz presente, e pode mudar o tom ou a forma de se expressar.

Quando alguém está falando, não pensa em um diálogo entre duas pessoas em que um fala, e o outro responde: não são todas as linhas de um diálogo que estão voltadas ao interlocutor. Há conversas que o emissor tem na sua cabeça com outras pessoas, como se estivesse se dirigindo a elas; uma situação em que alguém fala frente a outro mas está rodeado de inúmeros seres invisíveis[10]. Para Lucrecia, essa ideia de que os personagens não estão apenas falando entre si - mas convivendo cada qual com um mundo de pessoas que não está presente - é muito valiosa para escrever diálogos, assim como crer no processo de dissolução é muito importante para dirigir o ator.

Ademais das conversas, Lucrecia atribui entre seus antecedentes cinematográficos uma câmera que ela manejava na infância e na adolescência para filmar o cotidiano de sua numerosa família. Todo o processo de gravar, entender o que se passava, descobrir coisas que não se viam na televisão começaram a interessá-la – as *tonterías* domésticas, as conversas entre a mãe

[10] Lucrecia cita como exemplo o relato de uma briga, na qual a pessoa que conta o episódio pode tornar-se agressiva.

e os seis irmãos e os eventuais coleguinhas dos irmãos (que a faziam passar até quatro horas de canto em canto da cozinha arrastando a câmera pesadíssima) e os fatos irrelevantes do dia-a-dia chamavam a atenção de Lucrecia para o espaço *off,* as construções dos diálogos, e para as descobertas de eventos que ela pensava que não havia filmado e de repente estavam ali, à beira do quadro. Mesmo com os apelos dos familiares para que parasse um pouco de filmar – "*Ya basta de eso!*" -, ela não desistia de acompanhar o entra-e-sai da movimentada cozinha, onde por vezes deixava algum reduto imóvel para seguir um "personagem", depois outro, aproximando-se e afastando-se, e assim por diante, arquitetando as diversas camadas que formam uma narração ou uma descrição – e os rudimentos básicos de construção de um filme foram aprendidos aí. Os planos fechados e fragmentários característicos da diretora também têm raízes nessa maneira de organizar e hierarquizar as diversas situações e os inúmeros personagens que habitavam o mesmo espaço.

Porém, foram as narrativas orais do norte argentino que mais a determinaram cinematograficamente. Lucrecia não se considera uma cinéfila, assumindo que não foi o cinema que a despertou – o mais próximo disso seria a câmera da infância -, e que não se baseia em cinema para fazer cinema. Nascida e criada em Salta (província distante 1600 quilômetros de Buenos Aires e na fronteira com a Bolívia), um lugar onde a possibilidade de cinefilia era nula – o interior afastado onde só haviam os *westerns* e os filmes de terror da tevê[11], e onde os cinemas da cidade se revezavam entre produções hollywoodianas e filmes pornôs -, ela atribui às narrativas orais de Salta sua principal influência. Ademais, no interior argentino, a sesta é sagrada, e nesse momento o mais difícil é aquietar as crianças enquanto os adultos dormem para seguir trabalhando. Assim, a hora da sesta também é a hora dos contos - o que, para Lucrecia, foi definitivo em seu gosto pela arte de contar histórias ou relatar quaisquer outras coisas. Seus pais eram ótimos narradores e sabiam muito bem criar um clima para contar casos, mas suas aventuras preferidas eram as desfiadas pela avó, as quais captavam a atenção dos numerosos

[11] Lucrecia, inclusive, é amante fervorosa de *westerns* e filmes de terror, além da paixão pela ficção científica, e até hoje podemos sentir ressonâncias destes gêneros em seus filmes, como comentado no início do texto. Há também o curta que a projetou, *Rey Muerto* (1995), que é um *western* que traz uma mulher como protagonista.

netos, e eram versões de contos conhecidos, como dos irmãos Grimm ou do escritor uruguaio-argentino Horacio Quiroga.

Assim, neste trabalho que traz uma parte da investigação sobre uma espécie de “cosmogonia” de Lucrecia Martel, buscamos entrelaçar sua trajetória como cineasta e suas opções estéticas através da exploração de seu processo criativo, permeado pela questão das narrativas orais e do som como determinante na *mise en scène*.

ANEXOS

Foto 1 – Em cena de *O pântano*, os irmãos e primos se reúnem em uma tarde bochornosa à beira da (podre) piscina para ouvir a história do rato do banhado, parecida com as lendas que Lucrecia ouvia da avó.
Fonte: Divulgação

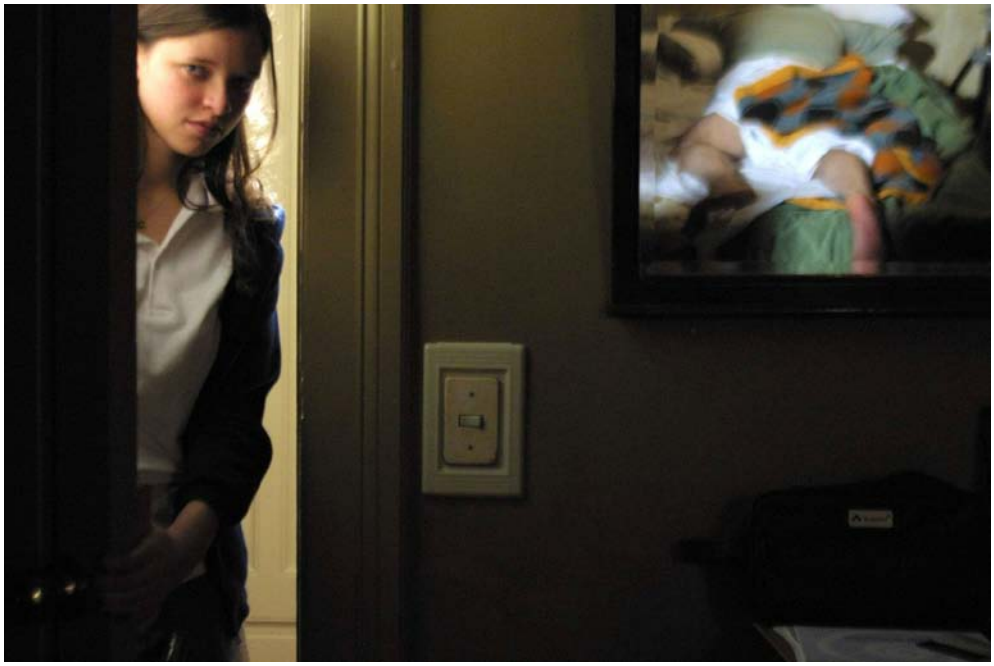

Foto 2 – Amália, a *menina santa*, espreita o doutor Jano: enquanto ela sempre se aproxima silenciosamente para poder observá-lo, sua mãe se acerca dele com estardalhaço na intenção de ser observada.
Fonte: Divulgação

Foto 3 – Os sons que rodeiam *A mulher sem cabeça* transmitem a sensação de desorientação sentida por Vero, a qual passa a viver em um estranhamento permanente após atropelar algo que não sabe o que é.
Fonte: Divulgação