



O DESLOCAMENTO DO GÊNERO NO CINEMA ARGENTINO (DOS SETENTA PARA OS DOIS MIL)

Ana Maria Veiga ¹

O cinema argentino contemporâneo presenciou um “boom” de mulheres realizadoras a partir dos anos 1990², que produzem películas de alta qualidade e com propostas instigantes. Lucrecia Martel é considerada hoje um dos principais nomes da cena cinematográfica daquele país; seus filmes colocam em cena a família argentina, tematizando questões indigestas, como a decadência, a hipocrisia, a assimetria nas relações de gênero, as diferenças de classe e a subalternidade observada no encontro/confronto de etnias distintas. Com Martel, podemos observar o deslocamento e o movimento traçados pelo cinema dirigido por mulheres na Argentina, principalmente se tomarmos como ponto de partida o que realizou nos anos 1980 e 1990 María Luisa Bemberg, marco da entrada em um campo tido primordialmente como masculino e modelo a ser “superado” pelas realizadoras no pós-ditadura, que trouxeram uma nova linguagem, própria de sua geração e das transformações políticas, econômicas, sociais e culturais resultantes daquele período.

Proponho a seguir uma reflexão sobre a trajetória do cinema argentino realizado por mulheres e seus possíveis deslocamentos, dos anos 1970-1980 para os anos 1990-2000, tendo como pontos de diálogo alguns filmes de María Luisa Bemberg e de Lucrecia Martel. O fio condutor da pesquisa serão as relações de gênero e as mudanças no tratamento e na abordagem que elas sofreram de uma geração a outra, atravessadas por problemáticas como classe e etnia.

I. Buenos Aires, Argentina, 1981. Momentos. Direção: María Luisa Bemberg

Lucía é uma mulher melancólica, que tenta superar a perda de seu grande amor, decorrida de um acidente de carro, que resultou também em um aborto. Há dez anos ela vive tranquilamente ao lado do marido Mauricio, com quem não teve filhos. O relacionamento dos dois é abalado com a entrada em cena de outra personagem: Nicolás. Pai de duas filhas, vive um casamento desgastado. Ao contratar Lucía para fazer o jardim de sua casa, imediatamente começa o cerco amoroso a ela. Extravazando emoções que há muito não vivia, Lucía deixa-se levar pelo prazer e pela imprudência dos apaixonados. Em meio a uma discussão, avisa o marido que vai passar alguns dias com Nicolás.

¹ Doutoranda em História da Universidade Federal de Santa Catarina.

² Os nomes mais conhecidos no cinema argentino contemporâneo são os das realizadoras Lucrecia Martel, Lucía Puenzo, Albertina Carri, Sandra Gugliotta, Celina Murga, Paula Hernández, Inés de Oliveira Cézár e Ana Katz.



De frente para o mar, Nicolás faz planos e diz que poderiam ter um filho lindo, desta vez um “varãozinho”, referindo-se às meninas que teve no casamento. Ele vai se mostrando cada vez mais conservador e possessivo. As divergências e os silêncios entre os dois começam a aparecer. Uma tensão se instala. Os desentendimentos tornam-se cada vez mais frequentes. Só se dão bem no sexo. Lucía mostra-se arrependida, melancólica. Numa cena reveladora, uma música triste acompanha a imagem noturna do mar; uma panorâmica os mostra dançando animadamente no bar do hotel. O sentimento de Lucía só encontra coerência na música, que não muda. Na manhã seguinte, ela decide voltar a Buenos Aires. Conversa com Nicolás e começa a fazer a mala. Ele atira suas coisas pela janela; os dois discutem e ele bate nela. Depois a imobiliza (tensão), beija seu rosto e pede perdão. A elipse sugere sexo. Na cena seguinte, Nicolás vai comprar remédios perto da estação de trem; Lucía aproveita para fugir, só com a bolsa de mão. É noite quando ela entra em casa. Maurício janta sozinho. Ela se senta e diz que está morrendo de fome. Ele dá um prato a ela, que pega a colher da travessa e come, faminta. Maurício lhe oferece sua taça de vinho. Os dois se olham. O filme termina aberto, sem garantias do que vai acontecer.

II. Buenos Aires, Argentina, 1982. Señora de nadie. Direção: María Luisa Bemberg

O ventilador gira no teto, ao som de gemidos de um casal que chega ao orgasmo. Leonor levanta da cama e começa o dia. Toma café da manhã com a sogra e os dois filhos, que saem para a escola. Pendura as roupas da máquina de lavar, cuida do terno do marido, faz uma lista de compras com a empregada, que encera o corredor. Faz um arranjo e prepara uma linda mesa. Sua casa é ampla e confortável. Quadros de ancestrais na parede marcam certa tradição. Leonor se arruma e sai para comprar um presente. É aniversário do marido, Fernando. Já com o pacote na mão, ela o vê dentro do carro, na rua, beijando e se despedindo de uma mulher. Fica transtornada e a segue até uma loja de antiguidades, onde entra e quebra um castiçal. “Isso quem vai pagar é o meu marido. Mande a conta a ele”. Quando entrega seu cartão, a outra entende o que está acontecendo. Leonor a agride: “Ele é um traidor e você uma ladra!” A outra revida: “Eu não sou a primeira, querida!” Em casa, Leonor pendura bilhetes sobre a rotina doméstica. Deixa o presente na mesa, assinado com o nome da sogra. Vai embora. A mãe tenta dissuadi-la e diz que ela está exagerando. “Se você continuar assim, vai perdê-lo”. Leonor rebate: “E você não pensa que ‘ele’ pode me perder?”

Começa a trabalhar como corretora de imóveis, visita os filhos, mas nunca encontra o marido. Um filho diz que sente muito a falta dela, mas que estão melhores “entre homens”. Ela vai morar com uma colega do trabalho e começa a fazer terapia, onde conhece Pablo, com quem inicia



uma relação profunda. Ele conta a ela que é homossexual. Os dois mantêm um relacionamento autêntico e, depois da morte da tia, Pablo a convida para morar com ele.

Numa festa, alguém a apresenta a Moralez: “Perdão, princesa, como você se chama? Senhora de quem?” Leonor responde: “Eu sou senhora de ninguém. Meu nome é Leonor Vitale”. Dançam, mas a música muda e Pablo se coloca entre o casal. No dia seguinte, Leonor vai avaliar a casa de praia do conhecido que os apresentou. Moralez aparece. “Isso sim é uma armadilha!” Bebem vinho e fazem sexo diante da lareira. “Que feliz eu fui com você, Fernando!” Uma cena em *flash back* mostra a briga dos dois no escritório dele. Apesar da proximidade, ela diz que não pode voltar. “Por que, se não vemos o matrimônio com os mesmos olhos?” “Nem eu, nem nenhum outro homem, então”. Leonor é uma mulher pouco convencional, que prefere deixar a casa, o marido e os filhos, a viver uma vida de aparências. Ela escolhe a convivência com Pablo, que a ama e respeita. Apenas o fato de abrir mão dos filhos e acreditar que o ex-marido pode cuidar tão bem deles quanto ela, a coloca em uma postura de estranhamento frente à sociedade e seus papéis.

Pablo também é uma personagem central. Ele tenta lidar com um namorado distante e aproveitador (curiosamente um brasileiro afrodescendente), enquanto é recriminado pela velha tia com que vive até a morte dela. Por fim o namorado o deixa, dizendo que Pablo o amava como uma mulher, de forma zelosa e possessiva. Quando Leonor chega de uma festa, encontra-o caído no chão de casa, espancado e ensanguentado. Fica claro no filme o resultado da homofobia. Ela o coloca na cama e limpa seu sangue. Os dois se deitam juntos. Conversam. Abraçam-se. Dão risadas. Fim. A diretora omite das(os) espectadoras(es) o final (in)feliz de Leonor, apenas abre seus horizontes.

III. María Luisa Bemberg e os anos 1970-1980

Além de *Momentos* e *Señora de nadie*, María Luisa Bemberg realizou outros filmes na década de 1980, entre eles *Camila* – indicado em 1984 ao Oscar de melhor filme estrangeiro – e *Miss Mary*, de 1986. Estes dois filmes traziam no roteiro romances de época, que demarcavam momentos históricos³, mas os filmes privilegiados neste estudo se referem aos costumes da sociedade argentina contemporânea à cineasta, marcados pelos anos 1981 e 1982. Ainda sob o contexto repressivo da última ditadura militar argentina (1976-1983), a filha de uma das mais ricas famílias do país passou a retratar de modo crítico as relações familiares da sua camada social. A

³ *Camila* é baseado na história verídica de uma jovem filha de governador de província que se apaixonou por um padre jesuíta no século XVIII. *Miss Mary* narra a história de uma governanta inglesa que vai à Argentina no período entreguerras para cuidar da educação dos filhos de uma família rica e acaba se envolvendo com o jovem filho adolescente dos patrões.



especificidade de seus longas de ficção estava no foco sobre mulheres deslocadas, provocadoras, transgressoras dos costumes impostos por uma sociedade que privilegiava o domínio masculino. As protagonistas de Bemberg surgiram na contramão desse fluxo de costumes e tradições, jogando dúvidas e insatisfações sobre as faces de sua plateia. Diálogos fortes e discussões a partir de questões de gênero foram sua marca. *Momentos* e *Señora de nadie* são películas datadas, com recursos restritos para se pensar as possibilidades de ruptura com o cinema nos moldes hegemônicos, mas trouxeram à tona a inquietude de Bemberg, que se assumiu feminista e formou o primeiro grupo argentino – a *Unión Feminista Argentina (UFA)* – em 1970.

Em 1972 realizou sua primeira experiência fílmica: o curta-metragem *El mundo de la mujer*, documentando uma feira voltada ao público feminino. Sua lente tornava explícita a ode ao consumo e a objetificação das mulheres. A segunda experiência aconteceu em 1978, com o curta *Juguetes* (Brinquedos), também registro de uma feira, esta voltada ao consumo infantil. Uma enquete mostrava o desejo de meninos e meninas para o futuro: a maioria delas queria ser professora, enquanto que para eles todas as profissões eram possíveis. A crítica que aparece nos curtas entra em diálogo com as teorias feministas que começam a chegar à América do Sul nessa década⁴.

Nos anos 1980, as personagens Lucía e Leonor não precisaram estar identificadas com as ideias feministas para fazerem as espectadoras questionarem suas próprias vidas. Ao fugirem do clichê “final feliz”, esses filmes devem ter incomodado boa parte daquela geração, ainda submetida a antigos padrões, que ditavam o casamento como desejo maior das mulheres, assim como ter filhos e uma casa bonita e bem arranjada. Fernando, marido de Leonor, deixa claro que os homens são como ele: amam suas esposas, os filhos, as casas, as roupas impecáveis... mas costumeiramente mantêm relações paralelas, sem que sejam socialmente recriminados. A fidelidade é para as mulheres. Mas como serão as famílias argentinas que surgem nas telas duas décadas depois? Escolhemos fotografá-las aqui com as matizes de outra realizadora de cinema: Lucrecia Martel.

IV. Salta, Argentina, 2004. La ciénaga. Dirección: Lucrecia Martel

Bêbada, Mecha, a dona da casa, cai e quebra taças ao lado da piscina onde a família se distrai. Seu sangue jorra e é contido por várias toalhas, até que seja socorrida. O sangue é elemento abundante neste primeiro longa-metragem de Martel. Corpos feridos, mutilados, cicatrizados vão aparecendo, paralelamente a cenas que deixam latente a iminência de algum perigo. Crianças

⁴ Sobre a chegada, a circulação e a apropriação de teorias feministas pelos grupos brasileiros e argentinos, cf. VEIGA, Ana Maria. *Feminismos em rede? Uma história da circulação de discursos e informações entre São Paulo e Buenos Aires (1970-1985)*. Dissertação de Mestrado em História. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.



caçam, brincam com armas e se atolam em um pântano lodoso, onde a chuva cai e tiros são ouvidos, assim como trovões. Cachorros ladram, ameaçam. A tensão é constante. Na casa, o telefone toca o tempo todo, entre os ruídos da numerosa família. É Carnaval, meninas se maquam e brincam. José, o filho mais velho do casal, é centro das atenções das mulheres da família; as relações sugerem uma ambiguidade incestuosa, notada principalmente com a irmã e com a mãe. Ele mora com uma amiga da tia, que o sustenta, e quem às vezes chama pelo nome da mãe. José vai a uma festa no subúrbio onde vive a empregada da casa, por quem se interessa. Ele apanha do namorado de Isa, que quebra seu nariz e espalha seu sangue por mais algumas cenas. A moça deixa o emprego por estar grávida. A patroa, bêbada, a escorraça com argumentos preconceituosos.

Em *La ciénaga* (O pântano), Lucrecia Martel mantém seu foco na família argentina da ex-classe média alta, arruinada com a crise econômica de 2001; além disso, incorpora questões de gênero, classe, raça e sexualidade, mostradas também nos enfrentamentos com o grupo subalterno de origem indígena que convive ou trabalha para a família branca. As mulheres brancas sinalizam a decadência ao planejarem uma viagem à Bolívia de carro para comprar material escolar.

Como aponta Ana Amado, a cineasta toma a família como lugar de observação, propondo uma abordagem quase antropológica de idades, gerações, hábitos e atitudes de homens, mulheres e crianças, revelando modalidades heterogêneas de tempos e ritmos como chave formal de uma poética, enquanto faz a reprodução privada do trauma coletivo⁵. Para Amado, os muros domésticos de Martel imitam cárceres⁶, o que sinaliza a conotação política de seus filmes. Já para Joanna Page, o profundo gesto político do cinema de Martel é o rechaço à toda significação política⁷.

O cotidiano e as relações tensas das famílias são entrecortados por reportagens de televisão que mostram relatos do aparecimento da “Virgem” num bairro pobre das redondezas. A possibilidade do milagre ganha espaço, enquanto o pequeno Luchi sobe numa escada para ver o cachorro do vizinho, que late com fúria; o menino cai e morre (apesar de ninguém o ver caído). Ele é a única vítima fatal de um filme que promete tragédias, mas entrega suspense e tensão.

V. *Salta, Argentina, 2007. La niña santa. Direção: Lucrecia Martel*

⁵ AMADO, Ana. *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009, p. 236.

⁶ Ibidem, p. 224.

⁷ PAGE, Joanna. Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel. In: RANGIL, Viviana (ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2007, p. 166.



Amalia é filha da dona do que foi um hotel de luxo⁸ bastante conhecido na região de Salta, norte da Argentina. Ela frequenta aulas de catecismo, onde as alunas estudam a salvação como sentido da existência; deveriam estar atentas ao plano divino para reconhecer um sinal de Deus.

Dr. Jano é um médico que vai a um congresso no hotel. Ele é amigo de infância do tio de Amalia e se lembra de sua mãe, Helena, quando ela fazia saltos ornamentais na piscina. Os dois sentem-se atraídos. No intervalo das atividades, um músico apresenta-se dentro de uma vitrine, na rua. Pessoas se aglomeram para assisti-lo e Jano se aproxima; ele para atrás de uma adolescente e encosta seu pênis nela. É Amalia, que o vê e descobre imediatamente o sinal para a sua missão divina. O médico foge, pensando não ter sido visto. Amalia passa a observá-lo voyeuristicamente.

Segue a aproximação dele com Helena, que descobre que Jano é casado. Mesmo assim, continuam o flerte. Em vários momentos o telefone toca para ela, que não atende. A insistência dos chamados dá a impressão de que algo grave está acontecendo, mas ela ignora, deixando uma tensão permanente no ar. Sobre os efeitos da tensão nos filmes de Martel, Joanna Page argumenta: “*Para nosotros como espectadores, la experiencia tiende a desorientarnos: nos quedamos con dudas sobre lo que es significativo y lo que no es. La ansiedad producida por la ocultación de información no se alivia más tarde con la revelación*”⁹. Segundo Page, Martel assume a tentativa de reproduzir no(a) espectador(a) as sensações de abandono e desorientação de suas personagens¹⁰.

Amalia e Josefina falam de desejo nas aulas de religião. Jose faz sexo anal com um primo, pois não pode perder a “virgindade”. Amalia conta a ela sobre Jano e sua missão de recuperá-lo. Repete-se a cena da vitrine. Amalia se coloca na frente de Jano; quando ele se encosta, ela o segura e o olha de frente. Jano foge e ela o procura no hotel. Ele oferece dinheiro, antes de descobrir que é a filha de Helena. Quando isso acontece, a tensão redobra. No último dia do congresso, chegam a mulher e os filhos do médico. Ele resolve contar a Helena sobre Amalia, mas ela o beija, dizendo que também não podia esconder seus sentimentos. Jano não diz nada, mas Josefina, pega em flagrante pelos pais na cama com o primo, finge que chora e conta a eles a história da amiga.

Sabendo o que está para acontecer, Jano vai fazer sua apresentação no congresso, com Helena no palco, simulando uma consulta. Enquanto os pais de Jose esperam na recepção, a jovem tira a roupa e entra na piscina com Amalia; as duas juram amizade eterna, nadam e boiam. O filme

⁸ Joanna Page atenta para essa escolha de Lucrecia Martel: “[...] un marco alegórico está indicado por la decisión de filmar en el famoso hotel Termas, que se construyó a fines del siglo XIX [...]. Quedan muy pocos rastros en el film del *glamour* original del hotel, que se encuentra en un estado de abandono: por razones de economía, la gerencia está obligada a pasar por alto la pintura descascarada y los problemas de cañerías”. Ibidem, p. 159.

⁹ Ibidem, p. 160.

¹⁰ Ibidem.



termina em aberto, depois de gerar um clímax de tensão e expectativa¹¹. Mais uma vez, o que emerge é a hipocrisia em torno da camada média argentina, onde um médico renomado assedia sexualmente adolescentes na rua, além de trair a mulher em suas viagens. O quadro se completa com uma educação religiosa ambígua, interpretada na chave da descoberta sexual das adolescentes, situadas no “entrelugares” da transgressão e da preservação de antigos valores.

VI. Salta, Argentina, 2008. La mujer sin cabeza. Dirección: Lucrecia Martel

O filme começa com três meninos pobres e um cachorro, que brincam no canal de escoamento de água. Um menino será encontrado morto, depois de uma forte chuva. Seu cachorro é atropelado por Verónica, protagonista da história, que entra em choque no momento do acidente, pois pensa ter atropelado uma pessoa. A partir daí, o espectador permanece sem saber se ela perdeu a memória ou se simplesmente está alheia às outras pessoas. Vero dorme num hotel durante o dia todo e só acorda com a chegada de um homem, que ela puxa para a cama e com quem faz sexo. Somos levados(as) a acreditar que pode ser seu irmão; só mais tarde fica claro que é um primo. Uma cena em que o irmão a acorda com um beijo sugere a ambiguidade incestuosa. Vero esquece sua profissão e quem é. As mulheres se preparam para ir ao aniversário da tia, preocupam-se com a aparência, principalmente com os cabelos; ela continua alheia. A tia não reconhece sua voz, ela própria não se reconhece. Seu telefone toca, ela nunca atende. No clube, chora no banheiro e se abraça ao homem que conserta os canos. Diz para o marido que matou alguém na estrada, eles vão até o lugar e encontram o cachorro. Chove sem parar. Quando vai ao hospital buscar o raio-x de sua cabeça, dizem a ela que não há qualquer registro de sua entrada naquele dia e não localizam a chapa. Na saída, o irmão diz que já retirou seu exame. Sua atitude denuncia que ele esconde alguma coisa. Isso é reafirmado pelo marido e pela filha que a observam com estranheza em casa.

Volta a trabalhar e vai atender crianças numa escola; elas fazem fila, Vero vai dando diagnósticos dentários e ditando anotações. Fica claro que ela retomou suas atividades e a memória sobre elas. Mas ela chora novamente, angustiada. Vai ao hotel e também não há nenhum registro de que esteve lá na noite do acidente. O filme termina numa grande festa de família.

VII. Lucrecia Martel e os anos 2000

¹¹ Lembro-me de ter ficado esperando que algo acontecesse em *off*, com o áudio das duas na piscina, enquanto a cena já tinha terminado e os créditos corriam.



Com filmes densos, tensos, coloridos e inquietantes, Lucrecia Martel é uma realizadora de cinema que sabe como “perturbar” e provocar seu público. Cenas cruas marcam a incerteza de tempos psicológicos, reféns de uma linearidade que a qualquer momento pode ser rompida. Em *La ciénaga*, o corpo protagonista é o da família, com suas convulsões e vicissitudes expostas e dilaceradas. A displicência com as crianças mostra que ali cada um brinca como quiser com sua vida. Um menino que perdeu um olho, outro que se cortou, as cicatrizes dão o tom de um mundo desafiador, onde cada um está por si. Os corpos na cama, na água suja da piscina, os toques, a tensão do incesto, são elementos que colocam a materialidade e as possibilidades que ela carrega.

Fechadas em planos e cenários claustrofóbicos, as personagens simplesmente vivem suas vidas e suas representações são marcadas pelo cotidiano. As ações do núcleo familiar adulto e infantil/jovem de *La ciénaga* parecem mecânicas, irreflexivas. Das personagens de Martel, apenas Verónica, de *La mujer sin cabeza*, parece sentir-se incomodada com seu cotidiano, apesar de não verbalizar isso nem com os mais íntimos. Ela deixa as coisas acontecerem, enquanto enfrenta sua angústia e um estranhamento diante do mundo que a cerca. Ruídos, telefones que não silenciam, vozes que se sobrepõem, tiros, músicas, desencontros, trazem a assinatura de Martel, uma cineasta que complexifica as cenas cotidianas com uma tensão que nos lembra todo o tempo que somos humanos, que temos corpos e conflitos e que eles se cruzam, se sobrepõem e podem explodir diante dos dilemas de tantas outras pessoas. Seus filmes nos colocam a iminência dessa explosão.

Joanna Page vê nessas películas a negação da satisfação narrativa, com o fim das histórias não acompanhado pelo desfecho das tensões¹². É assim em *La ciénaga*, quando sabemos que Luchi caiu da escada e ninguém o encontra; em *La niña santa*, o escândalo sexual está prestes a estourar no hotel enquanto as meninas nadam, alheias; e *La mujer sin cabeza* termina numa festa, sem o esclarecimento da situação que desespera sua protagonista.

Sem compromisso com grupos feministas, como teve Bemberg, e sem precisar necessariamente definir uma postura política, Lucrecia Martel foge de rótulos e estereótipos. Seu cinema agrega posições de sujeito e faz uma crítica complexa, diferente da encontrada nos filmes de Bemberg, que estiveram nas telas argentinas nos anos 1980 e 1990. Mas isso é circunstancial.

VIII. Deslocamento de perspectiva ou caminhos paralelos?

Lucrecia Martel era bastante pequena quando María Luisa Bemberg fundava a *Unión Feminista Argentina* e fazia suas primeiras experiências no cinema, dentro de um contexto social

¹² PAGE, Joanna. Op. Cit., p. 160.



repressivo. Durante as ditaduras argentinas, a liberdade de expressão esteve cerceada e manifestar-se contra os costumes e a tradição que dominavam esses regimes não era aconselhável. Bemberg passou por esse fogo cruzado sob a proteção de sua camada social. Ela de certa forma foi o escudo para as manifestações feministas daquele momento e forjou em seus filmes uma perspectiva política para as mulheres; no cinema encontrou espaço para escrever seu “texto” social. O dinheiro da família e a atenção que chamava sobre si impulsionaram o sucesso de seus filmes, além do talento que não pode ser negado e que ficou evidente com a indicação de *Camila* ao Oscar¹³. Bemberg teve um longo caminho a abrir e todos os preconceitos a derrubar, portanto, o primeiro deslocamento que podemos observar entre ela e Martel é geracional. Dele desdobram-se outros, como a localização da narrativa fílmica no período pós-ditatorial, com o peso dos traumas sociais, e no momento da crise econômica argentina, no começo dos anos 2000.

À visão *sui generis* da degradação da família (principalmente em *La ciénaga*), que se curva, se inclina e se deita, com o peso e o movimento de queda do seu *status* social¹⁴, Lucrecia Martel agregou ainda uma demanda criada pelas discussões sobre classe e “raça”, que vieram com as mulheres negras a partir dos anos 1980, além de tematizar a sexualidade. Ela inclui e explora em seus roteiros algumas variações sobre o tema, como o sexo anal diante do tabu da virgindade ou o prazer do homem que assedia garotas na rua. A homossexualidade (outra demanda da pluralidade dos movimentos feministas) não é problematizada diretamente, mas ela deixa espaços abertos para situações de intimidade e beijos entre mulheres¹⁵. Tanto os filmes de Martel quanto os de Bemberg analisados podem ser tomados por uma abordagem “queering”¹⁶ na interpretação de algumas personagens, como o homossexual Pablo, de Bemberg, ou como Amalia, Josefina e Candita, de

¹³ Ana Amado situa o filme *Camila* entre os que trouxeram, nos anos 1980, uma “perspectiva realista afetiva que recriou os fatos históricos por via dos sentimentos”, aproximando-se do melodrama. Ainda segundo ela, essa vertente foi consagrada pela Academia de Hollywood. In: AMADO, Ana. *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009, p. 23.

¹⁴ Amado reflete sobre a queda e a horizontalidade em *La ciénaga*: “Con la elección de la perspectiva horizontal, inclinada, Martel apuesta a una pedagogía de la percepción de un mundo que se ha derrumbado, o que ha estallado y solo se deja percibir en fragmentos no encadenados. Percepción que, a la vez, sitúa los cuerpos y sus posiciones, no como liturgia estética, sino como testimonios sociales y políticos del presente. A diferencia de los cuerpos revolucionarios y militantes, verticales y resistentes a la ley de gravedad, estos cuerpos de Martel no comunican utopías, sino derrota”. Ibidem, p. 232-233.

¹⁵ Como ela, outra realizadora de cinema argentino que trabalha questões de gênero é Lucía Puenzo, esta de maneira mais central em seus filmes, como *XXY* (2007), que tem como protagonista uma personagem “intersexo” (hermafrodita) e *El niño pez* (2009), que mostra a relação amorosa de duas jovens de camadas sociais diferentes.

¹⁶ Termo usado por Judith Butler para significar subversão e resistência aos padrões de sexualidade normativos, hegemônicos. BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*. Sobre los límites materiales y discursivos Del “sexo”. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2002, p. 322.



Martel. Com elas, as diretoras movem peças de resistência ao que Judith Butler¹⁷ nomeou “heterossexualidade normativa”, provocando posições de sujeitos sexuados e subvertendo padrões.

Jessica Stites Mor vê o pioneirismo de Bemberg ao trazer pela primeira vez uma visão feminina e feminista ao cinema argentino. De acordo com ela, a não identificação da geração de Martel com a militância feminista da geração anterior (Bemberg) está centrada na recusa de guetos dentro da realização cinematográfica. Para Mor, as diretoras atuais são críticas ao papel tradicional das mulheres, mas também ao feminismo radical¹⁸. Suas narrativas estão impregnadas da experiência feminina e a subjetividade é um de seus principais elementos¹⁹.

A relação entre os filmes das duas diretoras e o contexto em que foram realizados podem ser observados em sua “intertextualidade”²⁰ com as discussões mais amplas que a teoria elaborada por mulheres fez emergir. Os debates em torno das questões das “mulheres” como sujeitos políticos aparecem nos filmes de Bemberg, assim como as relações de gênero, classe, etnia e sexualidade ganham destaque nos filmes de Martel. Com isso percebemos um deslocamento de perspectiva que acompanha as reflexões teóricas sobre as relações sociais num âmbito mais amplo, do feminismo dos anos 1970-1980 aos estudos de gênero dos anos 1990-2000. Podemos inferir que os filmes das duas diretoras também dialogam entre si, criando o intertexto: os de Bemberg trazendo conflitos específicos das mulheres dos anos de ditadura, com costumes fechados e possibilidades restritas; os de Martel expondo tensões individuais e familiares, rompendo as paredes podres das casas bem construídas no apogeu do privilégio de uma classe. Ambas não fecham seus filmes e entregam à nossa imaginação o futuro de suas personagens e a suspeita de como seriam os próximos momentos, aqueles minutos que faltaram para chegarmos a uma conclusão mais convencional.

Bemberg pode não ter tido espaço de manobra para mencionar o regime militar²¹ nos filmes que realizou, mas a tristeza de Lucía em *Momentos*, por exemplo, certamente encontrou eco nas espectadoras ou espectadores que tiveram seus maridos, filhos ou familiares “desaparecidos”; a personagem os lembra o tempo todo que existem feridas que nunca fecham, mesmo dez ou vinte anos depois. Este sentimento uníssono na sociedade daquele momento foi tocado pela sensibilidade

¹⁷ Ibidem, p. 41.

¹⁸ MOR, Jessica Stites. Transgresión y responsabilidad. In: RANGIL, Viviana (ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2007, p. 143-144.

¹⁹ Ibidem, p. 146.

²⁰ Jacques Aumont e Michel Marie, partindo do vocabulário crítico de Julia Kristeva e Roland Barthes, decifram o intertexto ou a intertextualidade como um fenômeno que “possibilita recordar que qualquer texto é trabalhado por outros textos, por absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos”. Segundo os autores, Para Barthes todo texto é um intertexto, o que aplicamos também, neste estudo, aos textos fílmicos, de acordo com a linha das reflexões propostas por esses autores. Cf. AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *A análise do filme*. Trad. Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2009, p. 161-162.

²¹ Com exceção de Camila, que traz um contexto violento e militarizado, mas com o álibi de dois séculos de distância.



da diretora, num período em que ao cinema não era permitida qualquer alusão política. Creio que esta sensibilidade fina também está presente em Martel, que toca feridas sociais e políticas sem explicitá-las, mas que de modo algum as tangencia.

Referências Bibliográficas

AMADO, Ana. *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *A análise do filme*. Trad. Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

BUTLER, Judith. Cuerpos que importan. Sobre los limites materiales y discursivos Del “sexo”. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2002.

MOR, Jessica Stites. Transgresión y responsabilidad. In: RANGIL, Viviana (ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2007.

PAGE, Joanna. Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel. In: RANGIL, Viviana (ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2007.

VEIGA, Ana Maria. *Feminismos em rede? Uma história da circulação de discursos e informações entre São Paulo e Buenos Aires (1970-1985)*. Dissertação de Mestrado em História. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

Referências Fílmicas

Momentos. 1981. 90 min. Argentina. Direção: María Luisa Bemberg.

Señora de nadie. 1982. 90 min. Argentina. Direção: María Luisa Bemberg.

La ciénaga. 2004. 90 min. Argentina. Direção: Lucrecia Martel.

La niña santa. 2007. 103 min. Argentina. Direção: Lucrecia Martel.

La mujer sin cabeza. 2008. 89 min. Argentina. Direção: Lucrecia Martel.

XXY. 2007. 90 min. Argentina. Direção: Lucía Puenzo.

El niño pez. 2009. 96 min. Argentina. Direção: Lucía Puenzo.