



MORAL, CULPA E SEXUALIDADE NA OBRA CINEMATOGRAFICA DE LUCRECIA MARTEL

Cristina Ennes da Silva*
Universidade Feevale
crisennes@feevale.br

Tiago da Silva**
Universidade Feevale
thiagocenico@gmail.com

RESUMO: Este estudo analisa a representação do feminino nas obras fílmicas *O Pântano* e *A Menina Santa*, da cineasta argentina Lucrecia Martel. Busca-se, no que tange esta questão, refletir sobre os discursos acerca da mulher latina presentes nas narrativas audiovisuais supracitadas. Assim, analisa a presença da culpa católica na construção identitária das personagens femininas presentes nas obras e sua relação com a moral colonial presente no espaço latino-americano. Para tanto, buscou-se nas narrativas fílmicas, elementos na identidade das personagens que evidenciem esta relação entre o discurso moralizador e a culpa propiciada pelo desvio à conduta moral ideal.

Palavras-chave: Cinema. Moral – Culpa Católica – Mulher - América Latina.

MORAL, GUILT AND SEXUALITY IN THE CINEMATOGRAPHIC WORK OF LUCRECIA MARTEL

ABSTRACT: This study analyzes the representation of the female in the film works *O Pântano* and *A Menina Santa*, by the Argentine filmmaker Lucrecia Martel. In this matter, we seek to reflect on the discourses about Latin women present in the aforementioned audiovisual narratives. Thus, it analyzes the presence of Catholic guilt in the identity construction of the feminine characters present in the works and its relationship with the colonial moral present in the Latin American space. In order to do this, we sought in the film narratives, elements in the identity of the characters that evidence this relationship between the moralizing discourse and the guilt propitiated by the deviation to the ideal moral conduct.

* Professora do Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais e na área da História da Universidade Feevale.

** Mestre em Processos e Manifestações Culturais. Acadêmico de Direção Teatral pelo Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

Keywords: Cinema – Moral - Catholic Guilt – Woman - Latin America.

INTRODUÇÃO

Em frente a uma piscina suja, cadeiras são arrastadas com pesar por mãos que carregam cálices de vinho e cigarros acesos. Em meio à hostilidade de um lugar úmido, ébrio e torpe, o olhar do espectador é transportado para uma atmosfera de opressão, claustrofobia e culpa. Latidos, zunidos, copos se quebrando, respirações ofegantes: tudo diante da tela evidencia uma realidade pouco agradável. Em meio a isso, observam-se personagens acomodados em seu próprio sofrimento, diante de um cenário híbrido entre o urbano e o campo, lembrando o hibridismo característica dos trópicos latinos. Esta é a sequência de abertura do filme *O Pântano*, da cineasta argentina Lucrecia Martel. A cena anuncia, de forma agônica, aquilo que está por vir: uma narrativa opaca que, ao explorar uma realidade pouco demonstrada no Cinema, acaba arquitetando um sentimento de repulsa aquilo que é apresentado. Contudo, o foco narrativo nos aspectos inerentes a cotidianidade das personagens, coloca o espectador em uma posição em que é praticamente impossível julgar qualquer atitude desviante no âmago da história contada. Toda ação, mesmo transgressora, é justificada.

Em outra obra da cineasta, uma jovem canta para manter-se longe das “*tentações do demônio*”, enquanto um grupo de meninas católicas a observa com curiosidade e preocupação. A jovem canta, embarga a voz e chora. “*O que queres senhor de mim? Dê-me o inferno ou dê-me o céu*”. A música para e inicia novamente com uma sofreguidão ainda maior na dicção repleta de dolo da jovem cantora. Enquanto isso, uma foto passa por entre as mãos da audiência feminina e juvenil: trata-se da fotografia de um homem seminú. Risos, piadas e palavras ríspidas mesclam-se com olhares de culpabilidade coletiva. Esta sequência inicial da obra fílmica *A Menina Santa*, evidencia o confronto bélico entre o desejo e a culpa, anunciando o desenrolar da narrativa e as ações posteriores das personagens que, nem sempre, serão justificadas.

Sendo assim, este estudo reflete sobre a culpa e da moral católica na obra cinematográfica de Lucrecia Martel, através dos aspectos inerentes a representação do feminino, presentes nas narrativas fílmicas *O Pântano* (2000) e *A Menina Santa* (2003). Neste sentido, buscou-se, na comparação entre as duas obras principais da cineasta argentina, apreender os estereótipos da mulher latina submersos nas produções e a

relação desta resolução arquetípica do feminino com a moral colonial presente no espaço latino-americano.

O CINEMA DE LUCRECIA MARTEL: O ESPAÇO LATINO AMERICANO E A PRESENÇA DA MORAL COLONIAL

É um fato inegável: como espaço historicamente constituído, a América Latina foi colonizada pelos europeus ibéricos, que instituíram sua visão de mundo na “terra descoberta”. Esta colonização, que durou séculos, por meio de um processo gradativo e não-linear, estruturou as sociedades latinas através das barreiras espaciais impostas pelos colonizadores, definindo as fronteiras políticas e humanas inerentes ao Novo Mundo. Contudo, não foi apenas no espaço geográfico e fronteiriço da América Latina que a colonização deixou marcas indeléveis. As cicatrizes do processo colonizador também se encontram na mentalidade coletiva dos herdeiros desta colonização. Já faz algum tempo que os colonizadores deixaram o espaço latino-americano, entendendo que este possuía uma lógica própria de manutenção política, econômica e social que já lhe fazia singular. Houve um momento, em que não foi mais possível enfrentar a fúria de quem já possuía, mesmo que sem nações definidas, um sentimento de pertencimento aos trópicos, aos pampas, as serras, aos litorais. No entanto, o discurso colonial, que instaurou uma ideia do que vem a ser esta sociedade latina, não foi embora com seus donos. E, quando falamos em discurso colonial, falamos em todas as variáveis sociais, políticas e históricas provenientes de sua construção, já que

A história se faz assim com um imaginário que, nesse caso, o dos relatos, os inscreve no discurso das descobertas que, por sua vez, é o discurso que “dá a conhecer o Novo Mundo”. O princípio, talvez mais forte de constituição do discurso colonial, que é o produto mais eficaz do discurso das descobertas, é reconhecer apenas o cultural e desconhecer (apagar) o histórico e o político. Os efeitos de sentido que até hoje nos submetem ao “espírito” de colônia são os que nos negam historicidade e nos apontam como seres culturais (singulares), mas a-históricos. (ORLANDI, 1990, p. 15)

A América Latina é assim um espaço historicamente construído, por meio de um processo cultural complexo, através de discursos definidores de uma essência singular, que por sua vez definiu condutas e comportamentos, lugares e papéis sociais. Ao longo do processo de colonização, o conteúdo ideológico trazido pelo colonizador,

criou sentidos ao espaço considerado hostil e divino, concomitantemente, intrincando o confronto que se estabeleceu entre o Velho e o Novo Mundo. A partir do contato estabelecido entre estes dois polos, construíram-se discursos sobre modos de ser, agir e pensar inerentes ao espaço colonizado, vistos como manifestos, divinos e naturais. E o comportamento dos sujeitos históricos materializou-se mediante esta assepsia colonial e, é então, através do discurso colonial, que a identidade cultural latino-americana, que nos argumentos de Hall “são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. [...] é um discurso- um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (ORLANDI, 1999, p. 50), fomentará suas nuances de constituição e interiorizará um sentimento de “*ser colonizado*” sendo que

Como resultado, tem-se efeitos de sentidos que nos colocam uma marca de nascença que funcionará ao longo de toda a nossa história: o discurso colonial. É esse processo que faz com que o “ter sido colonizado” deixe de ser uma marca histórica para significar uma essência. Uma vez colono. (ORLANDI, 1990, p. 16)

Neste sentido, a obra cinematográfica da cineasta argentina Lucrecia Martel, apresenta traços deste processo colonizador nas relações humanas incursas na contemporaneidade desta América Latina. Estes traços culturais, embora não explícitos nas narrativas audiovisuais construídas pela diretora, apresentam um reflexo deste passado despótico e edificador de sentidos. As relações de força e dominação ideológica interpostas pela colonização são apresentadas nas obras fílmicas de Martel através dos resquícios desta analogia, sobretudo no que tange a moral religiosa imposta pelos colonizadores europeus às sociedades americanas. Esta moral colonial, conduzida por autoridades políticas e instituições eclesiásticas, e legitimada na cotidianidade das colônias, edificou sociedades latinas que, em sua grande maioria, tiveram como base social e política um sistema patriarcal.

Este patriarcado político instituiu discursos em solo americano que se refletiram, direta ou indiretamente, nas esferas econômicas, sociais e culturais. Neste sentido, desde os tempos coloniais, as sociedades latinas viram-se subjugadas sob este “protecionismo patriarcal” definidor de valores, comportamentos e condutas. O discurso colonial arbitrário suplantou as diferenças e determinou os papéis de homens, mulheres e crianças no cotidiano das colônias. Criaram-se normas de convívio social. As regras

patriarcais, sob o domínio colonial, arquitetaram um espaço essencialmente ligado “a moral e os bons costumes”, sendo que, mesmo na “fornicação tropical, não faltaram, pois, normas bem rígidas” (VAINFAS, 1997, p. 73). Assim, a normatização das condutas individuais e coletivas no âmbito da moral, trouxe consigo, como consequência direta, uma atitude de segregação social frente aos comportamentos considerados desviantes, sobretudo os sexuais. Não se enquadrar nos padrões sociais propostos pelo discurso oficial, acarretava em uma existência ilegítima. Deste modo, a estrutura colonial trouxe, para as colônias latinas, a presença constante da culpa.

Os indivíduos passam, a partir do contato com a moral católica que chega da Europa peninsular, a reprimir e subjugar a si e ao outro, pois, na América Latina, desde a sociedade colonial “os valores da família, mescla da cultura popular e do discurso oficial, se fizeram presentes” (VAINFAS, 1997, p. 73). Este híbrido cultural, característico da incursão católica no espaço latino, legitimou as práticas sexuais e os elementos societários que definiram as práticas sociais a partir de um processo moralizador, que instituiu a dualidade entre certo e errados.¹ Lucrecia Martel proporciona na sua cinematografia, cenas, diálogos e personagens que apresentam os resquícios deste processo, demonstrando um presente que é indissociável do passado, que traz em seu âmago um retorno ao pretérito, uma habitação que não é do agora. Através de sua morada (o espaço latino) e das relações entre o passado e o presente, as narrativas audiovisuais da cineasta apresentam um processo de longa duração histórica, onde

O passado, o presente e o futuro dão a casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. (BACHELARD, 2000, p. 26)

¹ Segundo Bhabha “A hibridização não é algo que apenas existe por aí, não é algo a ser encontrado num objeto ou em alguma identidade mítica “híbrida”- trata-se de um modo de conhecimento, um processo para entender ou perceber o movimento de trânsito ou de transição ambíguo e tenso que necessariamente acompanha qualquer tipo de transformação social sem a promessa de clausura celebratória, sem a transcendência das condições complexas e conflitantes que acompanham o ato de tradução cultural”. (SOUZA, 2004, p. 113.)

Neste sentido, a segurança proporcionada pelo discurso colonial, por este “bem-estar associado primitivamente ao ser” (BACHELARD, 2000, p. 27)², naturalizou determinados comportamentos sociais em detrimentos de outros, pautando-se na moral católica como direcionamento e elemento legitimador de um sistema político e social que se reflete, com força, na sociedade latino-americana atual³. Desta forma, foi construída, gradualmente, uma sociedade moralmente organizada e de cunho autoritário, que projetou da historicidade dos sujeitos, a partir da relação proporcionada pelo aprisionamento dos corpos através da culpa, e pela constituição de um imaginário social acerca da sexualidade latina que, ao mesmo tempo em que dissertava sobre a inocência, também alertava sobre os perigos da lascívia particular dos trópicos. O patriarcado, diante desta premissa, representaria o bem maior, o equilíbrio social.⁴ Neste sentido, para compreender as representações sociais que se delinearão na América Latina, desde os tempos coloniais, bem como os seus reflexos na contemporaneidade, faz-se necessário obter a perspectiva histórica e cultural que esta sociedade adotou sobre determinados comportamentos e seus desdobramentos na vida coletiva. Roger Chartier observa que



www.revistafenix.pro.br

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade, de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem o utiliza. As percepções do social não são, de forma alguma, discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas.” (CHARTIER, 1990, p. 17)

Já para Jodelet (2001), as representações sociais se interessariam em compreender como os indivíduos, incursos em seus respectivos grupos sociais, constroem, interpretam, configuram e representam o universo no qual estão inseridos. Assim compreendidas, as representações sociais são sintetizadoras dos significados que os diversos grupos trazem à tona daquilo que apreendem de suas vivências sociais inseridas em um espaço-temporal particular, no caso deste estudo, o espaço latino-americano. Na obra cinematográfica de Lucrecia Martel, o espaço latino (e sua

³ Sobre esta questão, ver: RODRIGUES, 2004.

⁴ Sobre esta questão, ver: RIBEIRO, 1978.

constituição moral e religiosa) influi diretamente na identidade das personagens. Principalmente das personagens femininas. As ações, os diálogos e as situações que interpelam a cotidianidade das personagens apresentadas, carregam em si a marca do patriarcado, da moral e da culpa e da inserção binário entre masculino e feminino.

Se pensarmos no espaço latino americano a partir de sua configuração moral, sendo esta produzida historicamente e nas representações sociais provenientes desta conformação, veremos que o universo simbólico moral estabelecido na América, parte de princípios cristãos medievais, que atravessaram o Atlântico junto com os colonizadores. Nestes princípios, a mulher carrega o signo eterno do pecado original, da suspeita iminente e da culpabilidade. O discurso colonial, produtor de estereótipos, discorrerá sobre a inferioridade natural da mulher. Não obstante, este discurso, como posto, é característica da mentalidade medieval que chega ao Novo Mundo com os colonizadores, já que, ao longo da Idade Média Ocidental, os discursos contra a mulher intensificam-se. Médicos, juristas e teólogos passaram a dialogar seus saberes a fim de expor os males físicos e morais que o feminino traz em si. A mulher, presa fácil do demônio, sendo a sua agente preferida,⁵ transforma-se na herege favorita dos clérigos católicos, no que tange os desviantes da moral católica ideal, como demonstra este discurso clérigo do século XVI:

Toda malícia não é nada perto de uma malícia de mulher [...] A mulher, o que é ela se não a inimiga da amizade, a pena inelutável, o mal necessário, a tentação natural, a calamidade desejável, o perigo doméstico, o flagelo deleitável, o mal por natureza pintado de cores claras? [...]. Uma mulher que chora é uma mentira [...]. Uma mulher que pensa sozinha, pensa para o mal apenas. (DELUMEAU, 1989, p. 327).

E este discurso médico, também do século XVI:

Pois a natureza pretende fazer sempre sua obra perfeita e acabada: mas se a matéria não é própria para isso, ela faz o mais próximo do perfeito que pode. Então, se a matéria para isso não é bastante própria e conveniente para formar um filho, faz com ela uma fêmea, que é, como diz Aristóteles, um macho mutilado e imperfeito. Assim,

⁵ Segundo Jean Delumeau, na construção dos medos ocidentais e dos discursos morais por eles produzidos, a mulher foi considerada uma agente demoníaca, sempre a serviço do mal, sendo que no período medieval, acreditava-se que “o homem jamais é vencedor no duelo sexual. A mulher lhe é fatal. Impede-o de ser ele mesmo, de realizar sua espiritualidade, de encontrar o caminho de sua salvação. Esposa ou amante é carcereira do homem”. DELUMEAU, 1989, p. 313.

portanto, deseja-se por este instinto natural mais filhos do que filhas, embora tudo seja bom. (LAURENT JOUBERT, SEC XVI)

Define-se assim, uma construção mítica em torno do feminino, sendo a mulher, sob o prisma cristão, a culpada de todo o mau moral existente no mundo terreno. O discurso moralizador, neste sentido, construiu arquétipos referentes ao feminino no ocidente medieval que atravessaram séculos, classes e continentes. Para Chartier, esta construção histórica referente à inferioridade e caráter maléfico da mulher, acabou por consagrar a diferença simbólica entre os sexos através da legitimação de mitos, onde

De um lado, o mito representa, formula, efetua a dissolução impossível dos contrários e resolve a intransponível distância que separa os dois sexos. De outro, instala, no coração da sua narrativa o trabalho indelével da diferença. [...]. Nessa perspectiva, a tentação é forte, e grande o risco de remeter a uma identidade feminina, tida por específica, distâncias e oposições que advém, de fato, de outros princípios de diferenciação. (CHARTIER, 1995, p. 38)

Com o processo de colonização, esta mentalidade medieval não é alterada em sua essência. Os princípios de diferenciação entre masculino e feminino, chegam ao continente americano com a presença da Igreja Católica, que fomentará os discursos que preveem uma conduta feminina universal. Sendo assim, a moral colonial na América Latina teceu os papéis sociais de homens e mulheres na cultura, sob a lógica do patriarcado e do cristianismo, em uma relação indissociável. Valores cristãos legitimaram a ideia de subalternidade da mulher, tendo esta que estar constantemente sob o jugo dos homens, oprimindo a si mesma. A dualidade entre santa e pecadora não permitia uma reflexão extensa sobre as possíveis variáveis em relação ao feminino durante os séculos da colonização. Todos os sujeitos na América Colonial estavam de certa forma, subjugados ao poder patriarcal, mas era sobre a mulher que a culpa pelos males morais destas sociedades recaía com maior frequência, uma vez que o pensamento medievo acerca do feminino estava inserido na estrutura colonial, pois a

Demonização da vida cotidiana das populações, a aculturação cristã, a missão salvacionista, os traços fundamentais da Reforma Católica na Europa estiveram simultaneamente presentes nos domínios ibéricos do ultramar [...] o que se vincula à descoberta de um mundo novo, gentes desconhecidas, terras estranhas, sem perder de vista o fenômeno maior do colonialismo. (VAINFAS, 1997, p. 28)

A cinematografia de Lucrecia Martel, cineasta argentina que estreou no Cinema em 2000, percorre caminhos que refletem sobre as questões supracitadas. São narrativas fílmicas que tratam sobre dissoluções de relacionamentos familiares, sobre a moral do espaço latino e a presença constante da culpa católica, sobretudo quando esta recai sobre as personagens femininas. Sua filmografia, densa e com maior inclinação para um cinema arte,⁶ atenta para a construção dos discursos que influem na cotidianidade do povo latino-americano, já que vários são os caminhos para se pensar as relações de dependência entre identidade, cultura e cinema, sendo que

Um dos mais interessantes é aquele que percorre a trilha que une nação e identidade nacional ao conceito de cultura e identidade nacional, e aos processos de construção do discurso, desaguando na produção cinematográfica e audiovisual enquanto organizadora de discursos da identidade nacional, histórica e culturalmente determinados. (GONÇALVES, 2009, p. 17)

Sendo assim, a partir da decadência das relações humanas inseridas nas narrativas ficcionais (apesar do forte vínculo físico entre as personagens), o cinema de Lucrecia Martel reflete sobre um presente que é influenciado diretamente pelo passado colonial latino-americano. As representações sociais da mulher, presentes nas obras, demonstram a força histórica da culpabilidade individual, da moral religiosa que interfere na vida coletiva e na repressão à sexualidade feminina. Para além destas questões, as personagens da obra lucreciana, são acomodadas no sofrimento, aprendendo a conviver de forma pacífica com ele. E, não obstante, veem na religião uma saída para todos os males morais que lhe afligem.

O PÂNTANO: A MORALIDADE EM UMA REALIDADE HOSTIL

O Pântano conta a história de duas matriarcas, Mecha (Graciela Borges) e Tali (Mercedes Morán) e suas famílias que parecem estar afundadas em um pântano existencial. Mecha observa inerte, o marido afundar-se no álcool, a relação incestuosa que se trava entre os filhos e, a sua própria passividade frente à hostilidade, do lugar em que estão inseridos. Tali, por sua vez, dedica-se ao máximo a sua família, mas não

⁶ Convencionou-se chamar por *Cinema Arte* todas as produções cinematográficas com um maior cunho reflexivo, e que propicie, de alguma forma, uma reflexão interior no espectador dos longas-metragens. Surgido na França em 1904, intencionava levar as classes intelectuais ao cinema.

consegue desvincular-se da mesma hostilidade do olhar que, com frequência, visita a prima Mecha. A partir desta configuração, a narrativa levanta uma série de questões que colocam as personagens em confronto com decisões morais, desejos sexuais e a presença da culpa. Constantemente, o enunciador fílmico apresenta este confronto ao espectador do longa-metragem, indicando a pequenez do indivíduo diante do cenário hostil, agressivo e moralmente fundamentado.

Ao longo da trama, várias situações cotidianas apresentam as personagens, sobretudo as mulheres, frente a um cenário hostil. A realidade áspera de uma América Latina pobre e carente entrelaça-se com os resquícios históricos do discurso colonial na vida cotidiana das personagens lucrecianas, entendendo a vida cotidiana presente no longa-metragem como sendo

A vida do homem inteiro; ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se em funcionamento todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, idéias e ideologias. (HELLER, 1970, p. 17)

sendo a vida cotidiana a vida do indivíduo por inteiro, e levando-se em consideração que o homem é um produto do contexto histórico no qual está inserido, elencamos duas sequências do filme *O Pântano* para a análise da constituição deste cotidiano latino presente da obra, bem como das representações do feminino que esta cotidianidade traz. Na primeira sequência as filhas de Mecha encontram-se em uma loja da cidade, comprando uma roupa para o irmão, José. No momento em que decidem que camiseta levar, querem saber se esta servirá no irmão para tanto chamam o mestiço que trabalha para a família, Perro, para experimentar a indumentária:

Momi: “O que faz aqui Perro?”

Perro: “Estou trabalhando com eu primo”.

Momi: “Pode provar esta camiseta? É para José?”

Perro: “Mas ele é mais alto”.

Momi: “Sim, já sei, é só para ver”.

(Perro tira a camisa em meio a olhares maliciosos e fugidios. Experimenta a camisa que será comprada para José).

Vero (aproximando-se de Perro): “Médio”.

Momi: Bom.

(Perro tira a camisa e sai da loja).

Perro: “Tchau”.

Momi: “Tchau”.

(Momi cheira a camisa que Perro vestiu, faz cara de nojo e a joga para o lado).

Momi: “De que tamanho é a calça cinza?”

Nesta cena, observa-se a relação de repressão sexual e fetiche pelo outro, concomitantemente. No que tange o fetiche⁷ pelo outro, a cena demonstra a relação estabelecida entre colonizador e colonizado, de forma sutil. Ao chamar Perro, as garotas o observam como uma alegoria presente no espaço. A montagem de Martel que, ora fomenta o desejo pelo mestiço, ora fomenta repulsa, como na parte final da cena, em que Momi joga a camisa vestida por ele para o lado, com cara de nojo, constrói uma dualidade do olhar: o desejo está presente, mas é negado com a mesma força. Neste caso, a repressão sexual parte, sobretudo, do feminino.

A segunda sequência refere-se a uma festa do povoado local. Isabel, José e Perro encontram-se nela. Todos dançam, bebem e confraternizam. Todavia, quando José decide beijar Isabel, a mestiça que trabalha em sua casa, inicia-se uma confusão. Perro vê na situação um abuso autoritário por parte da classe social que José ocupa. Não há diálogos, apenas a operacionalidade da situação, através da interpretação dos atores e da trilha sonora diegética. Esta cena demonstra a clara relação presente sob o manto do discurso colonial. Aqui, no âmbito da sexualidade, novamente encontram-se de um lado o colonizador e do outro o colonizado. A ideia de posse que José detém sobre Isabel evidencia esta questão, mesmo com a absoluta ausência de diálogos. Deste modo, fundamenta-se uma relação de dominação sob o estereótipo colonial da mulher latina, já que durante o período colonial

A mulher viveu enclausurada, submissa e religiosa [...] este fato seria resultado de uma sociedade escravista e patriarcal, em que as meninas eram criadas, em sua maioria, em ambiente misógino, vivendo sob a tirania do pai. (VAINFAS, 2000, p.414)

Ao longo da narrativa audiovisual de *O Pântano*, as cenas vão sendo intercaladas com imagens de um telejornal na televisão presente na casa das personagens, sobre a aparição de uma virgem em uma caixa d’água. Continuamente, as

⁷ Segundo Bhabha, o fetichismo localiza o objeto vigiado no interior da relação imaginária. Colocar o estereótipo (modo retido e fetichista de representação) dentro do campo de identificação é um objetivo imaginário como transformação no sujeito que assume uma imagem distinta que lhe permite postular equivalências, semelhanças, identidades entre os objetos do mundo ao seu redor. O sujeito reconhece uma imagem alienante que se relaciona entre as duas formas de identificação com o imaginário: narcisismo e agressividade – formas estratégicas do poder colonial em relação com o estereótipo.

notícias sobre a aparição miraculosa interpelam a narratividade sobre Mecha, Tali e suas famílias. Os relatos de milagres realizados pela santa são constantes. Lucrecia Martel acaba por tecer uma alusão com a própria população latino-americana representada no filme. Pois, em meio a grandes extensões de terras que se alagam com chuvas repentinas e fortes, a formação de pântanos não se configura apenas como uma armadilha para os animais da região: também o povo latino submerge em sua própria história. Sobretudo a mulher, calcada em estereótipos culturais. Neste sentido, a religião aparece como um sopro de esperança para a população, mesmo que endereçada na culpa produzida.

A MENINA SANTA: ENTRE A MORAL, O DESEJO E A CULPA

A ideia de santidade não constava na vida cultural autóctone, antes da chegada dos europeus em solo americano. A presença vigilante da moral e da culpa não eram elementos que faziam parte do universo simbólico de uma América ainda intocada. A dicotomia entre santos e pecadores encontrou o espaço americano quando as primeiras naus trouxeram consigo os primeiros padres católicos. A partir de então, uma nova arquitetura social passou a desenhar-se em todo o continente. Deste modo, quando as chamas da fogueira da Inquisição Espanhola e Portuguesa atracaram na América Latina, já se falava muito nos “pecados dos trópicos”, nas mazelas deste lugar. Assim, delinearam-se castigos para as falhas que regiam o cotidiano de colonos, nativos, cristãos novos, mulheres santas e pecadoras. As colônias entregaram-se a culpa. Sob a insígnia da moral, o pensamento católico no Novo Mundo atribuiu uma lógica salvacionista a si mesmo, compreendendo assim, que é a partir das atitudes terrenas que se conquista a vida eterna. Deste modo, Marx e Engels observam que

É a partir do processo de vida real que se representa o desenvolvimento dos reflexos e das repercussões ideológicas deste processo vital [...] Assim, a moral, a religião, a metafísica e qualquer outra ideologia, tal como as formas de consciência que lhes correspondem, perdem imediatamente toda aparência de autonomia. Não tem história, não tem desenvolvimento: serão antes os homens que, desenvolvendo a sua produção material e as suas relações materiais, transformam, com esta realidade que lhes é própria, o seu pensamento e os produtos deste pensamento. Não é a consciência que determina a vida, mas sim a vida que determina a consciência. (MARX; ENGELS, 1980, p. 26)

A Menina Santa torna-se, desta forma, um título emblemático para a obra de Martel. Pois, se a vida determina a consciência, é a partir dos processos históricos que o presente busca os seus sentidos, os caminhos a seguir. O filme conta a história de um grupo de médicos que passam alguns dias em um hotel, devido a um congresso científico. Dentre eles, está o doutor Jano: quieto, introspectivo, recluso. Enquanto ele discute com seus colegas de profissão questões médicas, em outros pontos do hotel e da cidade, um grupo de meninas debate sobre os caminhos da salvação, a iminência da culpa e do fracasso e as tentações do demônio. Amália, a mais quieta de todas, convive diariamente com dúvidas acerca das amarras do desejo. Junto a sua melhor amiga Jose, assiste às aulas de religião com curiosidade, discutindo sobre as mensagens de Deus e as armadilhas do diabo. Jose, no entanto, internaliza a onipresença da culpa cristã discutida pelas meninas, mas não deixa de entregar-se ao desejo. Porém, é quando Amália é levemente bolinada pelo doutor Jano (levemente porque Jano é um homem inerte, que não consegue externalizar suas vontades) que culpa, desejo e moralidade se delinearão com maior veemência na narrativa.

A relação elencada entre religião, culpa e sexualidade produz contornos que deságuam na constituição identitária das personagens. A montagem das cenas, deste modo, acaba articulando estes elementos em um todo contínuo, que visa demonstrar os dilemas morais apresentados pela obra, já que “A primeira função da montagem é fornecer um suplemento de sentido às imagens, cujo mero conteúdo não poderia dar esse sentido” (GARDIES, 2007, p. 35). Deste modo, elencaram-se três sequências fílmicas de *A Menina Santa* para a análise desta constituição, levando em consideração a analogia proposta neste estudo. A primeira sequência, que se encontra logo no início do longa-metragem, apresenta as personagens femininas em confronto entre o chamado de Deus, as tentações do diabo e o compromisso com a moral católica:

Jovem 1: “O importante é estar alerta ao chamado de Deus. Ele nos chama e isso é a vocação. Chama-nos para salvar e ser salvo. Este é o único sentido de nossa existência. O que tenho que fazer? Qual a minha tarefa no plano divino? O importante é estar alerta para o chamado e não se desesperar”.

(Barulho. Som de gritos e música instrumental).

Jovem 2: “O que é isso?”

Jovem 3: “Vem da rua”.

(Som desagradável continua).

Jovem 4: “Mas como é o chamado? É algo que se reconhece, como uma voz na noite? Morro de medo a noite, e se sinto que uma voz me chama, pensarei que é o diabo”.

Jovem 5: “Não seja boba. E o temor a Deus”?

Jovem 1: “Isso é outra coisa, não tem nada a ver. Não se pode confundir feio com bonito, ou felicidade com horror”.

Jovem 4: “E se me pedir para matar alguém, como aconteceu com Abraão? Vou pensar que é o diabo pedindo”.

Jovem 1: “Não se compare com ninguém da Bíblia”.

[...]

Jovem 5 (sobre a jovem 1, mais velha que as outras): “Ontem ela beijava um homem muito mais velho do que ela. O mesmo da outra vez, o dos dedos peludos. Ela nem respirava. Botou a língua na garganta dela. Verdade! Ela nunca beijou o outro assim. Passava a mão nela o tempo todo. Ela tremia como uma epilética”.

A passagem acima demonstra uma moral religiosa construída historicamente, sob dogmas que ora incitam salvação, ora incitam temor. Ao passo que as jovens conversam sobre as glórias da vocação divina e os prelúdios da salvação eterna, também questionam as armadilhas do diabo. Esta simultaneidade não é neutra. Se levarmos em consideração o imaginário cristão que se fixou em solo latino-americano com o processo de colonização, perceberemos que esta realidade bélica, composta entre o bem e mal, sob a insígnia de expiação e culpa, faz parte da trajetória religiosa na América Latina, uma vez que o imaginário social “funciona como elemento importante de um dispositivo simbólico, através do qual certo movimento de massas procura dar-se a si próprio identidade e coerência” (BACKZO, 1985, p. 296). Neste sentido, o imaginário cristão constituído na Europa Medieval, e presente no processo de colonização americano, fazem parte de uma mentalidade coletiva apreendida na cultura latina. Assim, quando a jovem catequista (jovem 1) pede para a outra personagem não se comparar a ninguém da Bíblia, traz junto à sua fala esta lógica de manutenção social interpelada pela religião católica.

Por sua vez, o medo da noite⁸ e o temor a Deus trazem uma ambiguidade. Enquanto algumas jovens veem o chamado noturno como um ato divino, outras temem pela tentação demoníaca. Aí, insere-se a culpa por não saber distinguir as ações boas das más. Por não reconhecer imediatamente o perigo maléfico iminente. Esta contraposição

⁸ Segundo Jean Delumeau, o medo da noite no ocidente medieval e moderno foi constante. O imaginário cristão fez com que a culpa pelos “pecados cometidos” fosse maior durante a hora noturna. Na constituição da mentalidade coletiva, o demônio e seus comparsas tinham a noite como cúmplice. A noite, neste sentido, “era o momento onde os inimigos do homem tramavam sua perda, no físico e no moral”. (DELUMEAU, 1989, p. 96)

de ideias reflete o estereótipo calcado na natureza maligna da mulher: segundo o discurso católico medieval, é através dela que as forças do mal agem, sorrateiramente. Ou ela é ingênua demais e presa fácil do demônio, ou ela é a própria agente deste. E, é a partir deste discurso que a composição do imaginário cristão se edifica no longametragem. Neste ponto, faz-se necessário realizar uma leitura crítica da cena, a partir de sua relação histórica com o espaço latino-americano, pois “ler politicamente a cultura também significa ver como as produções culturais da mídia produzem as lutas sociais existentes em suas imagens, seus espetáculos e suas narrativas”. (KELLNER, 2001, p. 76)

Outro ponto de convergência entre a cena descrita e o imaginário cristão refere-se ao compromisso feminino com a moral católica. Na cena, a jovem que discorre o sermão sobre vocação divina, é vista como hipócrita por uma das meninas que a escuta, por ter-se entregue aos desejos do corpo. Na descrição da jovem sobre o “ato pecaminoso” da outra, a ação vai contra o discurso que é proferido. O beijo demorado, a respiração ofegante, o contato corporal: diante da moralidade cristã, estas práticas tornam-se atos condenáveis. Cabe ressaltar que a culpada, neste caso, é a mulher, por ter-se entregado aos prazeres carnis, sucumbindo a estes. O homem é isento da culpa. A alusão com uma pessoa epilética reflete a imoralidade como algo que se aproxima da doença. A sexualidade feminina latente, neste sentido, é visto como algo que precisa ser negado.

Na mesma situação, encontraremos a segunda sequência escolhida. A protagonista do filme, após ter sido levemente molestada por um médico que participa de um congresso local, no hotel onde as jovens se encontram, se depara com este em frente à piscina do lugar. Sente-se mal. Sente-se culpada pelo acontecido, pois pensa ter induzido o homem ao ato. Também aqui nos deparamos com o imaginário cristão sobre a mulher e os pecados cometidos por homens e mulheres, que não se equivalem, uma vez que, no discurso católico medieval, logo, na sua apropriação colonial, a mulher “é comumente infiel, vaidosa, viciosa e coquete. É o chamariz de que Satã se serve para atrair o outro sexo ao inferno” (DELUMEAU, 1989, p. 320). Sendo assim, é a mulher quem deve pedir a remissão dos pecados com maior fervor, como demonstra a cena em que Amalia reza em frente à piscina, pedindo piedade:

Amalia: “Senhor, tende piedade de nós. Cristo, tende piedade de nós. Senhor, tende piedade de nós. Cristo, escutai-nos. Cristo, tende piedade de nós. Deus, redentor do mundo, tende piedade de nós. Santa Maria, reze por nós, Mãe de Deus. Virgem Maria, mãe da Graça Divina. Mãe puríssima, mãe sem pecados”.

Observa-se assim, que a culpa pelo contato físico recai sobre a personagem feminina. E, a alusão proposta sobre a “mãe puríssima, mãe sem pecados” só reforça a ideia dicotômica entre santas e pecadoras. Neste caso, não existem meios termos. Ou se vive na santidade implícita ou no pecado explícito, escolhendo assim conviver com a benção ou a presença estável da culpa. A reza da menina estabelece uma diminuição na culpabilidade individual, mas não apaga o ocorrido.

Menina: “O que faz aqui? Viu minha avó”?

Menino: “Saiu com um tipo de grupo”.

Menina: “Um grupo de reza. Disse quando voltaria?”

Menino: “Daqui a pouco”.

Menina: “Estou com as cópias dela”.

(A garota tenta levantar-se da cama para ir embora e é puxada pelo garoto.

Menina: “Mas ela disse quando voltaria”?

(O garoto a olha com malícia. A menina faz um sinal negativo com a cabeça).

Menina: “Bem, já me vou. Quando a vovó chegar diga-lhe que”...

(O garoto a interrompe, pegando a mão da menina e colocando-a em seus genitais. A menina dá um sorriso malicioso e beija o garoto, mas em seguida o afasta).

Menina: “Não quero ter relações antes de me casar. A que horas a vovó volta”?

Menino: “Mais tarde”.

(A menina beija o garoto, vira-se de lado e permanece imóvel, enquanto este a penetra).

Na cena supracitada, a presença da moral católica aparece através do sacramento matrimonial. A relação sexual anterior ao casamento conjuga um pecado ao qual a menina não quer expor-se. No entanto, o garoto não se importa com este fato. Percebe-se então, que o dolo da mulher, neste sentido, é maior, mais pesado. É apenas a menina quem tem medo da culpa posterior ao ato sexual, propiciada pela transgressão a um sacramento cristão. Sacramento este que influi na vida social, uma vez que o universo circundante em que a menina está inserida valoriza fortemente os dogmas cristãos. Este fato demonstra, a pretensão da cineasta em exemplificar uma realidade contemporânea que é produto direto do passado. Para além disso, os dois personagens são primos, insinuando assim, uma relação promíscua.

A transgressão a norma vigente na cena analisada, atua de forma complementar as ações que normatizam os comportamentos coletivos, configurando-se como uma prática interligada a norma que a condena. A jovem não nega a relação sexual, deixa que ela aconteça, contudo permanece imóvel durante o ato sexual, eximindo-se do prazer. Ou seja, negando a si mesma o prazer propiciado pela relação com o primo, a menina purga o pecado durante a própria realização deste, diminuindo assim a culpabilidade individual. Georges Bataille observa que “a transgressão não é a negação do interdito, mas ela o ultrapassa e o completa” (BATAILLE, 1987, p.42). Deste modo, o ato de transgressão nem sempre acontece pelo desapareço à norma estabelecida. Na situação trazida pela cena acima descrita, a operacionalidade da transgressão demonstra justamente o apego ao dogma, sobretudo no que concerne à conduta feminina.

A obra cinematográfica de Lucrecia Martel possui alguns pontos de convergência, no tocante a moral, a culpa e a sexualidade. A homossexualidade, a onipotência do desejo, a repressão sexual, a moralidade e a religiosidade como saídas diante de um cenário hostil: todos estes pontos se encontram nas narrativas audiovisuais da diretora argentina. Não obstante, as relações elencadas entre a história delineada na tela e a composição histórica do espaço latino-americano também são uma constante em ambas as obras analisadas neste estudo.

Sobre a construção das personagens femininas, o universo cinematográfico de Martel é taxativo: como latino-americanas, as mulheres, assim como outros grupos sociais, sofreram as marcas da colonização da qual foram vítimas. Reprimidas, culpadas e silenciadas, as personagens de Lucrecia Martel apresentam um panorama que reflete o discurso colonial ainda presente na América Latina. A moral ultramarina ainda persiste no continente, assim como persistem os estereótipos por ela criados. E, neste sentido, nada melhor que o Cinema para nos fazer refletir sobre questões que, mesmo indiretamente, afetam a vida de todos nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
BACKZO, Bronislaw. A imaginação social. In: ROMANO, Ruggiero. **Enciclopédia Einaudi**. Vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985, pp. 296-331.

- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre/RS: L&PM, 1987.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre Práticas e Representações**. Lisboa: Difel, 1990.
- CHARTIER, Roger. **Diferenças entre os Sexos e Dominação Simbólica**. São Paulo: Cadernos Pagu (4). 1995.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente (1300-1800)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GARDIES, René. **Compreender o Cinema e as Imagens**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2007.
- GONÇALVES, Maurício R. **Cinema e Identidade Nacional no Brasil**. São Paulo: LCTE Editora, 2009.
- HELLER, Agnes. **O cotidiano e a História**. São Paulo: Paz e Terra, 1970.
- JODELET, Denise. **As Representações Sociais**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2001.
- KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. Bauru: Edusc, 2001.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Lisboa: Editorial Presença, 1980.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Terra à vista. Discurso do Confronto: Velho e Novo Mundo**. São Paulo: Cortez Editora, 1990.
- RIBEIRO, Darcy. **O dilema da América Latina: estruturas de poder e forças insurgentes**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1978.
- RODRIGUES, Donizete. **Em nome de Deus: a religião na sociedade contemporânea**. Porto: Edições Afrontamento, 2004.
- SOUZA, Lynn Mario T. Menezes. Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha. In: ABDALA JR., Benjamim (Org.). **Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Bom Tempo, 2004.
- VAINFAS, Ronaldo. **Trópicos do Pecado: Moral, Sexualidade e Inquisição no Brasil Colonial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- VAINFAS, Ronaldo. **Dicionário do Brasil Colonial (1500- 1800)**. São Paulo: Editora Objetiva, 2000.

OUTRAS FONTES

- Discurso dos clérigos Cícero e João Crisóstomo, século XVI.
Discurso de Laurent Joubert, médico do século XVI.

RECEBIDO EM: 26/03/2019

PARECER DADO EM: 13/08/2019