

 <p>ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN FAMECOS</p>	<h1>REVISTA FAMECOS</h1> <p>mídia, cultura e tecnologia</p> <p>Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 32, p. 1-16, jan.-dez. 2025 e-ISSN: 1980-3729 ISSN-L: 1415-0549</p>
<p>https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2025.1.45990</p>	

SEÇÃO: CINEMA E AUDIOVISUAL

Rapsódia norteña: um ensaio sobre a música pré-existente na Trilogia de Salta, de Lucrecia Martel

Norteña rhapsodia: an essay on the pre-existing music in the Salta Trilogy, by Lucrecia Martel

Rapsódia norteña: un ensayo sobre la música preexistente en la Trilogía de Salta de Lucrecia Martel

Rosângela Fachel de Medeiros¹

orcid.org/0000-0002-0413-5098
rosangelafachel@gmail.com

Guilherme Maia²

orcid.org/0000-0003-3250-6551
maia.audiovisual@gmail.com

Diego Martin Haase²

orcid.org/0009-0004-9099-9547
diegoarlequin@hotmail.com

Recebido em: 1 abr. 2024.

Aprovado em: 22 out. 2024.

Publicado em: 17 jan 2025.

Resumo: Este ensaio parte de uma decupagem hermenêutica dos momentos em que a música intervém nos filmes *O pântano* (*La Ciénaga*, 2001), *A menina santa* (*La niña santa*, 2004) e *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008), da cineasta Lucrecia Martel, que conformam o que conhecemos como Trilogia de Salta. Em seguida, em diálogo com a fortuna crítica sobre a produção da diretora e sobre a utilização da música pré-existente no cinema contemporâneo, defendemos que sua obra contém marcadores geoculturais de um projeto de musicalização sofisticado, engenhoso e singular, que revela e demarca um território relacionado à sua origem e à sua infância na cidade de Salta, onde nasceu em 1966.

Palavras-chave: Lucrecia Martel; Trilogia de Salta; música pré-existente.

Abstract: This essay starts from a hermeneutic decoupage of the moments in which music intervenes in the films *The swamp* (*La Ciénaga*, 2001), *The holy girl* (*La niña santa*, 2004) and *The headless woman* (*La mujer sin cabeza*, 2008), by filmmaker Lucrecia Martel, known as the Salta Trilogy. Then, in dialogue with the critical fortune on the director's production and on the use of pre-existing music in contemporary cinema, we defend that her work contains geocultural markers of a sophisticated, ingenious and unique musicalization project, which reveals and demarcates a territory related to his origin and childhood in the city of Salta, where she was born in 1966.

Keywords: Lucrecia Martel; Salta Trilogy; pre-existing music.

Resumen: Este artículo parte de un decoupage hermenéutico de los momentos en los que interviene la música en las películas *La Ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008) que conforman lo que conocemos como la Trilogía de Salta de la cineasta Lucrecia Martel. A continuación, en diálogo con la fortuna crítica sobre la producción de la directora y sobre el uso de músicas preexistentes en el cine contemporáneo, planteamos que su obra contiene marcadores geoculturales de un proyecto de musicalización sofisticado, ingenioso y singular, que revela y demarca un territorio relacionado con su origen e infancia en la ciudad de Salta, donde nació en 1966.

Palabras clave: Lucrecia Martel; Trilogia de Salta; música preexistente.

Em entrevista concedida a David Oubiña, a cineasta argentina Lucrecia Martel declarou o que pensava sobre o uso de música em seu primeiro longa-metragem:



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas, RS, Brasil.

² Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, Brasil.

Para colocar música em um filme, primeiro eu deveria entender de música. A música tem uma complexidade que me deixa perdida. Então, só posso utilizá-la como aquele ruído difuso que aparece numa festa ou no rádio. Não poderia fazer com que a música acrescentasse algo a uma narrativa. É impossível para mim. Não porque ache que é errado, mas porque não sei como fazer. Não me ocorre ideia alguma sobre isso (Oubiña, 2009, p. 73, tradução nossa).²

No campo dos estudos filmicos latino-americanos, os aspectos sonoros da obra de Lucrecia Martel já receberam destacada atenção da crítica e da academia (Barrenha, 2011; Rapan; Costantini, 2011; Haase, 2020). No que diz respeito à música, no entanto, acreditamos que os filmes da diretora engendram estratégias narrativas, estéticas e políticas que ainda demandam ser analisadas. Este ensaio parte de uma decupagem dos momentos em que a música intervém nos filmes *O pântano* (*La Ciénaga*, 2001, 103 min), *A menina santa* (*La niña santa*, 2004, 106 min) e *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008, 87 min), conjunto conhecido como Trilogia de Salta, para, a seguir, em diálogo com a fortuna crítica sobre a obra de Martel e sobre a música pré-existente no cinema contemporâneo, defender que, ao contrário do que disse a diretora, sua obra contém marcadores geoculturais de um projeto de musicalização³, engenhoso e singular, que desvela um território relacionado à origem e à infância da realizadora, nascida no ano de 1966, em Salta, cidade situada no noroeste da Argentina.

O processo observou aquilo que Pablo Piedras (2021) chamou de "valências" da música no audiovisual⁴, que, em síntese, significa a potência de uma determinada música de estabelecer relações com os outros recursos de expressão de um filme. As ocorrências de música são descritas e interpretadas com especial atenção às suas *biografias sociais* (Mendivil, 2013), ou seja, levando em conta as muitas e distintas cargas

simbólicas e afetivas que podem ser atribuídas a um produto artístico quando ele é inserido em histórias de vidas individuais e coletivas.

Duas outras premissas subjazem ao processo analítico. Para Ismail Xavier (2018), a obra de arte não deve ser reduzida à ilustração de uma teoria pré-existente. Conceitos teóricos podem e devem ser usados como uma mediação para enriquecer a percepção da obra, mas cada filme, cada texto literário, cada produto artístico tem um valor intrínseco, uma singularidade que vai muito além da ideia de que a obra está de acordo com uma determinada teoria: "quem tem que se adequar às obras é o teórico e não o contrário." (Xavier, 2018, 48 s). Em consonância com Xavier, não é proposta deste artigo partir de um quadro teórico-conceitual para entender o projeto musical da Trilogia, mas fazer um movimento a contrapelo: articular questões e chaves conceituais a partir do jogo interpretativo que emerge da análise imanente. Dessa forma, boa parte do substrato teórico do texto está concentrado na seção final.

A segunda premissa considera, como propõe Michael Baxandall (2006) em seu estudo sobre padrões de intenção nas artes plásticas, que a descrição é uma etapa essencial do processo de análise e interpretação de uma obra pictórica. Para ele, toda explicação elaborada sobre um quadro inclui ou implica uma descrição complexa desse quadro. A Análise Filmica, ao menos do modo como a entendemos e praticamos, implica também um processo descritivo necessário para a fundamentação das apostas interpretativas. É esse processo de descrição hermenêutica das valências da música na Trilogia de Salta que será apresentado a seguir.

² Do original: Para poner música en una película primero yo debería saber de música. La música tiene una complejidad que me pierde. Entonces solamente puedo usarla como ese ruido confuso que aparece en una fiesta o en la radio. Pero no podría hacer que la música le aporte algo a una narración. No porque me parezca mal, sino porque no sé hacerlo. Me resulta imposible. No se me ocurre ninguna idea en torno de eso. Todas as traduções apresentadas no texto foram realizadas por nós.

³ Utilizamos a terminologia adotada no meio cinematográfico cubano e em alguns outros países da América Latina, para designar o processo de criação e/ou edição da música de um filme, da concepção à finalização (Díaz, 2012).

⁴ Em aula remota do curso "Cinema, canção popular, identidades: aproximações Brasil-Argentina", 10 de novembro de 2021, no PósCom da UFBA.

O pântano: a fundação de uma poética musical noroesteña⁵

Em *La Mandrágora*, um sítio no noroeste da Argentina, a família *criolla*⁶ – formada pela cinquentona Mercedes (Mecha), seu marido Gregorio, suas filhas adolescentes, Momi e Verónica (Vero), e o caçula Joaquín – veraneia sob os cuidados das empregadas *marrones*⁷, Isabel e Mamina. José, o filho mais velho, mora em Buenos Aires, de onde virá para visitar a mãe acidentada, com a intenção também de aproveitar o Carnaval. Entre a casa e a natureza, as crianças menores correm soltas enquanto a filha adolescente, Momi, passa os dias com Isabel, por quem parece estar apaixonada. Após um acidente doméstico, Mecha se recupera, passando seus dias na cama, onde bebe vinho, grita com as empregadas e assiste TV. Na cidade vizinha, *La Ciénaga*, sua prima, Tali, vive com duas filhas, dois filhos e o marido Rafael, uma dura rotina de família de classe média com problemas econômicos. Seu único vislumbre de escape do cotidiano seria uma viagem à Bolívia com Mecha para comprar, mais barato, o material escolar para a volta às aulas das crianças. Antes que as férias terminem, um outro acidente doméstico demarcará o final trágico da narrativa.

A primeira ocorrência de música se dá na sequência principal da abertura do filme. Vemos pessoas brancas de meia-idade em trajes de banho sentadas em cadeiras e espreguiçadeiras ao redor de uma piscina. O calor parece intenso. Corpos flácidos, movimentos lentos. Copos de bebida e cigarros nas mãos. Encenação e trilha sonora (trovões ao longe, sons hiper-realistas das cadeiras de piscina sendo arrastadas e notas musicais graves sustentadas) conspiram para

estabelecer uma atmosfera de desídia e um efeito de estranhamento que se acentuará com o desenrolar da ação. Mecha, a dona da casa, visivelmente embriagada, carrega copos e taças recolhidos da cena. Ela tropeça, cai de frente, se corta com cacos de vidro e fica deitada de bruços, imóvel. As pessoas ao seu redor não reagem. Apenas um homem, que logo saberemos ser seu marido, se aproxima e diz: – “Mechita, levanta que vai chover”⁸, mas não a ajuda e se afasta para servir-se mais vinho.

É então que a intrusão de uma música perturba a insólita atmosfera. Isabel, a mais jovem das empregadas, vem ao socorro de Mecha, trazendo toalhas para estancar o sangramento e dizendo a Momi que traga o carro para levar a mãe ao hospital. Quando Momi aciona o motor, ligando automaticamente também o rádio, a cumbia invade a cena em alto volume. O carro mal dirigido, atropela o canteiro de hortênsias; as tentativas atabalhoadas de Momi de desligar o rádio e aquela música alta, festiva, intrusa e indesejada, inserem um inesperado elemento de comédia pastelão que esgarça o *pathos* anteriormente estabelecido, parecendo burlar as comédias de costumes argentinas da década de 1980 – centradas no cotidiano familiar.

Segundo Rapan e Constantini (2021), a música que vem do automóvel debocha de Mecha: “*Mala mujer / Vas a pagar muy caro, por tu traición / Lo que se hace en esta vida / Todo se paga*.”⁹ Ora, o filme até agora nos mostrou uma mulher embriagada e racista¹⁰ que parece estar mesmo pagando pelo pecado de ser uma “mala mujer” (mulher má), sendo esse, justamente, o título da canção, composta pelo mexicano Miguel Benítez Osorio e executada no filme em ritmo de cumbia

⁵ Referente à região Norte da Argentina – composta pelas províncias de: Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca e La Rioja (noroeste argentino); e Misiones, Corrientes, Entre Ríos, Chaco y Formosa (nordeste argentino).

⁶ Utilizamos o adjetivo *Criolla/criollo* – derivado do português “crioula/crioulo”, que designa pessoas de ascendência europeia nascidas nos antigos territórios da América espanhola (Criollo/lla, 2014) – para demarcar a especificidade da branquitude argentina, estabelecida pelo processo de racialização colonial.

⁷ Utilizamos o adjetivo *marrón* para visibilizar a complexidade da leitura do fenótipo indo-americano no contexto da racialização colonial argentina, em confluência com as discussões provocadas pelo coletivo argentino *Identidad Marrón*. Conforme Alejandro Mamani (2021), identidade *marrón* é a forma ativista como escolheram se autoidentificar e serem identificadas, na Argentina, pessoas racializadas de ascendência indígena, campesina, migrantes (argentinas ou estrangeiras), como estratégia linguístico-social e movimento político de promoção da consciência da ascendência étnica (para além do pertencimento a comunidades de povos originários).

⁸ Todas as citações de falas dos filmes foram feitas por meio da transcrição das legendas em português.

⁹ Todas as citações de trechos de canções foram realizadas na língua original a partir de letras publicizadas, visando manter a poesia do texto.

¹⁰ A repulsa racista de Mecha por Isabel é expressa em gestos e palavras ao longo de toda a sequência.

pelo grupo argentino *Luis y sus Colombianos* – um dos primeiros conjuntos *cumbiancheros* surgidos em Salta na década de 1960 (Borelli, 2013) – especializado na chamada música tropical, rótulo translantino atribuído a grupos com repertório baseado em um conjunto de gêneros de raiz afro-caribenha. Estruturalmente simples, a música tropical é feita para dançar em festas e bailes populares comumente associados às classes racializadas e subalternizadas, como os *carnavales carperos*, uma tradição da cidade de Salta com origem no século XIX. (Sinatra Soukoyan, 2022).

O modo como a música opera nesse filme nos fornece vetores para compreender aspectos das estratégias de musicalização da Trilogia: um peculiar senso de humor e um vínculo com gêneros tradicionais da região de Salta. Os efeitos de comicidade são reiterados já na segunda intervenção de música. Após conseguir administrar incidentes domésticos, envolvendo as barulhentas crianças, Tali sai para o quintal e, em um ambiente silencioso, que contrasta com a turbulenta atmosfera sonora anterior, passamos a ouvir um par de vozes de crianças, com timbre modificado (uma espécie de *tremolo*¹¹), entoando os dois primeiros versos de uma canção infantil utilizada na brincadeira de *jugar a las palmas* (jogo de mãos) – “*Doctor Jano, cirujano / hoy tenemos que operar.*” Corta para um plano que revela uma das filhas de Tali cantando em frente a um ventilador junto com a amiga Vero. Elas seguem com a brincadeira – “*en la sala de emergencia / a una chica de su edad / Ella tiene 21 años y usted tiene uno más.*” A estratégia produz um efeito divertido na montagem e nos conecta afetivamente com o lugar privilegiado da infância na obra de Martel, outra característica que já foi observada por várias autoras, autores e pela própria cineasta em entrevistas (Martel, 2015; Dufays, 2016). Além disso, a canção pressagia um vínculo intertextual

com o segundo filme da Trilogia: Dr. Jano viria a ser o nome do protagonista assediador de *A menina santa*.¹²

Já a música *cumbianchera* volta à cena em quatro momentos. Quando Momi e Vero vão às compras em uma rua de comércio popular, a canção “Lgrimas heladas”, interpretada por Los Varoniles Lirios Salteños – grupo fundado em 1982 pelos músicos salteños Don Nolasco Arapa e Julio Alberto Tolaba –, emana das caixas de som de um vendedor de CDs. No corte que nos conduz à tenda do carnaval *carpero*, onde a tensão entre a classe *criolla* e a classe subalternizada vai atingir seu ponto culminante, explode em alto volume uma base rítmica enquanto uma voz anuncia: – “Este é *Luis e seus colombianos*, para o mundo inteiro.”

Novamente, a *cúmbia* aparece associada ao conflito sociorracial que subjaz à trama. Junto com um grupo de amigos, José assedia Isabel, episódio que evoca a *rameada*¹³ e o *chineo* – práticas de violação sexual recorrentes na região de Salta, principalmente, na época de carnaval – que apenas recentemente vêm sendo denunciadas como tal. Como explica Alejandra Cebrelli (2022), são práticas ancestrais e patriarcais, entranhadas no pensamento colonial racista, explicitado na própria denominação que deriva da forma como eram chamadas as mulheres indígenas na época da colonização espanhola – *chinas, chinitas* –, por conta de seus olhos puxados. Designação racista utilizada por Mecha ao chamar Isabel de *chinita carnavalera*, que desvela a herança da imputação colonial de uma lascívia exacerbada às pessoas de origem indígena, sobretudo, em período de carnaval. Tal qual insinuado na encenação, o *chineo* é praticado em grupo por jovens *criollos*, ricos ou pobres. No entanto, no filme, mesmo que Isabel não queira, seu namorado – conhecido como Perro (Cachorro)¹⁴ – reage e quebra o nariz de José com uma cabeçada. Enquanto

¹¹ Em música, *tremolo*, palavra de origem italiana, designa o efeito da repetição rápida de uma nota ou duas notas alternadas, produzindo uma sensação de tremor.

¹² A mesma relação intertextual entre os filmes, por meio dos nomes das personagens, pode ser evocada em relação à Vero (filha de Mecha), que será o nome da protagonista de *A mulher sem cabeça*.

¹³ Ver *El Patrón* (2003).

¹⁴ Apelido que o animaliza e subalterniza, equiparando-o a um animal doméstico.

isso, ironicamente, a voz que canta, em clima de camaradagem masculina, aconselha a deixar de sofrer pelas mulheres, porque *"las mujeres son siempre así/ te hacen sufrir / te hacen llorar"*.

Depois de ouvirmos mais uma música interpretada por *Los Varoniles Lirios Salteños* em plano de fundo quando Isabel e Momi vão à procura de Perro em um salão de sinuca¹⁵, a cúmbia escreve o ponto final da história. Após um breve epílogo que sucede o evento trágico conclusivo, começam os créditos finais em fundo preto. Aos poucos, entra no enquadramento sonoro o ruído de um carro que se aproxima e começamos a escutar ritmos dançantes. Ouvimos o veículo parar, a porta abrir e fechar. Percebemos, pela sonoridade, que a música vem do rádio do automóvel. Em rima perfeita com a sequência inicial, a cúmbia – agora "Amor divino", interpretada novamente por *Los Varoniles Lirios Salteños* – volta a invadir a rotina da família *criolla* na fazenda Mandrágora.

Gênero de origem colombiana que combina traços indígenas e afro-americanos, a cúmbia se propagou pelo continente latino-americano a partir de meados da década de 1940, dando origem às versões venezuelana, mexicana, salvadorenha, chilena, equatoriana, peruana, uruguaia, boliviana e argentina, entre outras, ganhando lugar central no mercado da chamada música tropical (Borelli, 2013). A partir do final da década de 1950, a cúmbia espalhou-se por toda a Argentina, engendrando diferentes variantes, sendo a *cúmbia norteña* – nascida da adaptação de *huaynos*, gênero musical andino – uma de suas variações mais populares (Avenburg, 2016). "Em Salta, a cúmbia rapidamente se consolidou nos setores mais populares, embora tenha sido nas tendas de carnaval onde se instalou com maior força e entusiasmo"¹⁶ (Borelli, 2013, tradução nossa).

O repertório de *O pântano* se completa com um

grande nome da música folclórica do Norte da Argentina, Jorge Cafrune¹⁷. Na primeira ocorrência, Mecha está em seu quarto, na cama, se recuperando do acidente. No ambiente estão também suas duas filhas, seu filho José e sua prima Tali com suas duas filhas. Uma das garotas aperta o *play* do toca-fitas e começa a soar a canção "El niño e el canário", originalmente lançada em 1973 por Cafrune e Marito, na época um menino de 13 anos.¹⁸ Apesar da carga emocional das palavras que contam a triste história de uma criança que sofre com a morte do seu passarinho, a atmosfera se torna festiva: José canta, simulando um microfone com o secador de cabelo que estava usando e todas as pessoas – menos Mecha – põem-se a dançar, em um dos raros momentos em que uma atmosfera descontraída e alegre emana da encenação. A mesma música retorna na cena imediatamente anterior à "catástrofe final do filme"¹⁹ (Bongers, 2011, tradução nossa), operando como uma espécie de premonição: impossível não relacionar o acontecimento da cena seguinte, quando veremos o menino Luchi sofrer um acidente fatal, com o tema central da canção e com o fato de que essa música se tornou famosa na Argentina por meio da gravação de Cafrune com o menino Marito.

Em síntese, todo o material musical pré-existente do filme está a cargo de três intérpretes: os conjuntos *Luis y sus Colombianos* e *Los Varoniles Lirios Salteños*, e o cantor e compositor Jorge Cafrune. Os dois primeiros, são grupos *cumbiancheros* tradicionais da região de Salta. Já Cafrune, é um dos maiores nomes do folclore *norteño* argentino, muito conhecido na região de Salta e Tucumán desde o início da década de 1960 (Campo, 2010). A partir desse primeiro e breve olhar sobre os vínculos de origem e a trajetória dos intérpretes, percebe-se um projeto de musicalização comprometido com a música

¹⁵ Trata-se de "Deuda", *hit* translatino de Luis Marquetti, gravado originalmente em 1973, em ritmo de bolero, pelo equatoriano Julio Jaramillo.

¹⁶ Do original: En Salta, la cumbia se aquerenció rápidamente echando raíces en los sectores más populares, aunque fue en las carpas de carnaval donde prendió con más fuerza y afán.

¹⁷ Jorge "El Turco" Cafrune nasceu em Jujuy, em 1937, e faleceu em Benavidez, em 1978.

¹⁸ A voz de Marito não aparece no trecho utilizado no filme, mas foi a gravação com sua participação que tornou essa música famosa em toda a Argentina.

¹⁹ Do original: la catástrofe final del film.

popular e tradicional *norteña*. Como veremos ao longo desse processo analítico, a construção simbólica de um lugar e de uma temporalidade nos parece ser um elemento-chave da poética *cinemusical* desse filme e de toda a trilogia.

A menina santa: Deus e o Diabo na Terra de Salta

Em uma cidade provinciana do noroeste da Argentina, meninas adolescentes conversam com a professora Inés sobre vocação religiosa. Josefina²⁰ e Amalia, filhas de tradicionais famílias interioranas *criollas* de classe média, opinam sobre o tema, mas também cochicham sobre beijos de língua e prazeres. Amalia mora no Hotel Termas, que pertence à sua família, com sua mãe Helena, seu tio Freddy e com Mirta, que chefia a equipe de funcionários e funcionárias *marrones*. O hotel será sede de um Congresso de Otorrinolaringologia para o qual chega, como conferencista, o prestigiado Dr. Jano. Na rua, em meio à aglomeração de pessoas que observam uma apresentação musical do peculiar theremin,²¹ Jano se esfrega por trás no corpo de Amalia, que não reage à importunação sexual. Nos dias seguintes, a garota vigia o médico – que nunca nota sua presença, pois sua atenção está agora na mãe dela. Mesmo assim, Amalia acaba por interpretar aquele primeiro encontro como um sinal divino e conta a Josefina que sua missão é salvar Jano, mas a amiga não guardará isso em segredo. O mundo do respeitado homem de família está prestes a desmoronar.

Em conjugação com os créditos iniciais sobre um fundo azul, uma voz feminina com impostação lírica entoa *a capella* uma versão do canto devocional “Vuestra soy”, musicalização da oração de Santa Teresa de Ávila. A carga sensorial, erótica e simbólica da performance estabelece uma atmosfera de fervor religioso e sensual, sinalizando que a consumação do êxtase voca-

cional é sentida no corpo, como o foi por Santa Teresa. Imediatamente após Inés dizer às alunas que: – “O importante é estar atenta ao chamado de Deus. Deus nos chama e essa é a vocação”, sons eletrônicos erráticos, que parecem vir da rua, invadem o ambiente. A discussão prossegue, mas, após o evento sonoro, a conversa muda de rumo e as alunas passam a perguntar como distinguir entre o chamado de Deus e o do Diabo, recebendo respostas evasivas da professora, que vai encerrando a aula, enquanto Josefina aproveita para contar ao ouvido de Amalia que havia visto a professora beijando um homem mais velho de dedos peludos. O som que perturbou a aula – logo saberemos – veio do theremin, instrumento que está sendo ligado e testado pelo músico Manuel Schaller na vitrine de uma loja. Com afinação não temperada e melodias marcadas por *glissandos* e *tremolos*, o theremin, como nos explica Juliano Oliveira, vem há muito sendo utilizado pelo cinema “relacionado aos sentidos de estranhamento e medo [...] como elemento de representatividade do estranho, do grotesco e, como consequência, da anormalidade e do mal” (Oliveira, 2012, p. 2).²²

A partir desse momento, a sonoridade do theremin, em relação de contraste com os prazeres tonais da afinação temperada de “Vuestra Soy”, passa a operar sempre no plano diegético como uma espécie de chamado do anjo caído, aderida à progressão da tensão dramática entre a adolescente Amalia e Jano. A “Ária da quarta corda”, de Bach, marca o momento em que Amalia é assediada pelo médico pela primeira vez. “Cielito Lindo”, uma copla composta em 1882 pelo mexicano Quirino Mendoza y Cortés, é a música que está sendo executada no segundo momento em que ele e ela estão juntos na mesma cena, embora não haja interação (ela olha, ele não retribui o olhar). A “Habanera”, de Bizet, uma ária da ópera *Carmen* que apresenta a cigana e o

²⁰ Novamente, o nome da personagem estabelece uma conexão entre os filmes, pois Josefina será também o nome da irmã da protagonista de *A mulher sem cabeça*.

²¹ Também chamado de Thereminvox, ou Etherophone, é um instrumento musical eletrônico inventado em 1920, na União Soviética, por Leon Theremin (Theremin, 2023).

²² Fabrizio Di Sarno (2011), ratifica que, embora o theremin tenha prestado serviços pontuais a outros gêneros, ele foi majoritariamente utilizado como recurso de representação de personagens mentalmente transtornados, monstros e criaturas alienígenas, forças sobrenaturais, macabras, incontroláveis e destruidoras.

seu poder de sedução, na qual ela diz: "Se eu te amo, tome cuidado!", é tocada no momento em que Amalia tenta pegar na mão de Jano, se vira e o encara, enquanto o médico se assusta e se afasta. Amalia e Jano não estão em cena durante a performance da famosa canção italiana "Sole mio", mas estão presentes nas cenas imediatamente anterior e posterior. Mais tarde, quando Jano fica sabendo que Amalia é filha de Helena, escutamos o theremin fora de quadro, emitindo guinchos e outros ruídos desarticulados, tal como na sequência inicial. A partir da identificação da sonoridade do theremin como um clichê do gênero horror e levando em conta a influência dos filmes de terror na obra de Martel (Barrenha, 2011; Rubino, 2015; Lucrecia, 2019), é possível inferir que há no filme uma reconfiguração dessa carga semântica, atribuída ao instrumento pelo cinema, para acrescentar uma camada de humor ácido à estranheza da situação que se estabelece entre Amalia e Jano.

Já as canções "Cara de Gitana" e "Para que te quedes conmigo" – grandes êxitos do chamado *pop* latino²³ em países de língua oficial espanhola – se entrelaçam à questão central da trama, a descoberta da sexualidade e todas as suas implicações. "Cara de Gitana" está sendo tocada²⁴ no quarto de Helena, que dança vestida com uma camisola em frente ao espelho enquanto é observada com admiração e intimidade por duas crianças, filhas de uma das empregadas do hotel, até ser interrompida por Mirta, que desliga o aparelho e retira dali a pequena plateia infantil. Em matéria comemorativa dos 40 anos da primeira gravação da canção, lançada em 1978, Maria Montero (2018) nos informa que esse foi o maior êxito da carreira do *jujeño* Daniel Magal, um sucesso que transcendeu as fronteiras de Jujuy e da Argentina, com versões em alemão, italiano, inglês, árabe e português, tendo sido também utilizada como um hino da *hinchada* (torcida) para acompanhar a seleção argentina

em Copas do Mundo.

Cantada *a capella*, em regime intimista de canto não artístico pelas adolescentes Amalia e Josefina, "Para que te quedes conmigo"²⁵ – sucesso transnacional da cantora e atriz mexicana Daniela Romo, lançado em 1992 – tece uma relação praticamente literal entre a delicada tensão homoerótica da cena, na qual as garotas se beijam, e as frases da primeira estrofe:

Quédate porque aún guardo caricias / Que tu no conoces [...] Si mis palabras que temblando de amor / Ya no despiertan en tu mentó el ardor [...] Quédate porque aún guardo caricias / Que tu no conoces de mi plenitude / Y otras nuevas te voy a inventar / Para que te quedes conmigo.

E os notórios rumores em torno da possível homossexualidade de Daniela Romo, instauram outra camada de intertextualidade na encenação, ao mesmo tempo em que provocam uma fissura, mesmo que sutil, no universo, muitas vezes, machista e misógino do cancionista latino-americano. Em tensão com o teor espiritual e erótico do canto devocional que abre o filme, "Cara de Gitana" e "Para que te quedes conmigo" exploram o erotismo e a sensualidade carnal, colocando o corpo desejoso das mulheres em protagonismo nas narrativas de sedução, como a cigana Carmen da ária de Bizet.

A narrativa terminará em suspenso. Josefina contou à mãe e ao pai o acontecido entre Amalia e Jano. Tudo leva a crer que o fato está na iminência de ser divulgado. Enquanto o escândalo não acontece, as garotas conversam sozinhas na piscina e Josefina diz a Amalia que sempre cuidará dela, sendo a irmã que ela não teve. Em conjunção com os créditos finais volta a soar o theremin, agora executando uma melodia *cantabile*, melancólica, em tonalidade menor, acompanhada por órgão, vibrafone e uma percussão eletrônica abolerada.²⁶ Os *glissandos* e *vibratos* do theremin solista contaminam a performance com a carga semântica adquirida por sua sono-

²³ Gênero musical nascido do encontro do bolero com elementos característicos da música *pop* internacional das décadas de 1960 e 1970.

²⁴ Por um aparelho de som que nos é sutilmente apresentado por meio de seu reflexo no espelho.

²⁵ Composta pelo cubano radicado no México Tony Medina.

²⁶ "La niña santa album", do compositor argentino Andres Gerszenon.

ridade ao longo da narrativa e o resultado é um efeito antimelodramático no qual se desvela a incerteza e o incômodo em relação aos papéis que desempenharam as personagens e ao próprio desenlace da trama.

O pop europeu dos 70's em *A mulher sem cabeça*

Em um dia de sol de uma cidade provinciana do noroeste da Argentina, três meninos *marro-nes* acompanhados por um cachorro brincam e correm, alternando a estrada de terra e o canal seco. Enquanto isso, um grupo de mulheres da elite *criolla*, acompanhadas por suas crianças, se despedem em um estacionamento, falando sobre tratamentos de beleza e sobre seus próximos compromissos sociais. Verónica (Vero), uma elegante mulher madura, entra em seu carro e pega a estrada. Ao volante, passando pelo mesmo trecho onde haviam estado os meninos com o cachorro, ela se distrai, tentando atender o celular e o carro dá dois solavancos, como se houvesse passado sobre algo. Vero parece bater com a cabeça, mas não solta o volante até o carro parar. Sem olhar para trás, ela deixa o local, indo ao hospital para averiguar seu ferimento na testa, mas foge antes de terminar o atendimento, decidindo passar a noite em um hotel, no qual casualmente encontra seu primo e amante Juan Manuel. A partir de então, seu trabalho como dentista e sua relação com as pessoas de seu círculo familiar, social e de serviços passam a ser atravessados por um sentimento de estranhamento. Confusa, ela busca refúgio na casa da irmã, Josefina, onde se entretém com a sobrinha Candita, abertamente lésbica e atraída por ela, e com a Tia Lala. Mas começa a questionar-se sobre a possibilidade de haver atropelado alguém, suspeita aguçada pela notícia do desaparecimento de um garoto da periferia e pela posterior descoberta de um corpo no canal. Seu carro amassado era a materialidade do acidente que, aos poucos, os homens da família – marido, irmão, primo – vão apagando,

recolocando tudo em seu lugar.

Jorge Cafrune e a tradição do folclore *norteño* estão presentes na música que está tocando no rádio do carro no momento em que Vero, Candita e Josefina passam pela mesma estrada em que ocorreu o acidente no início do filme. Trata-se de "Zambita pa Don Rosendo",²⁷ uma *zamba*, gênero que junto com a *chacarera* forma o pilar principal do cânone da música tradicional argentina, estabelecido na década de 1940 (Waisman, 2014). Nesse trajeto, as personagens avistam ao longe uma aglomeração de pessoas curiosas e das equipes do resgate e da polícia. Ao se aproximarem, ficam sabendo que essas equipes estão procurando por algo – talvez um cadáver, de pessoa ou animal – que estaria obstruindo a vazão de uma manilha. Nesse ponto da narrativa, a suspeita em torno do acidente, que vinha sendo apagada da consciência de Vero por seu marido e por seu primo, aparenta reacender.

Se, por um lado, parece que estamos em um regime de indiferença anempática, com um clássico do cancionero folclórico argentino soando indiferente à possível tragédia e à angústia que atormenta Vero; por outro, a canção que celebra a lida do campo e o trabalho sazonal de colheita da uva e da produção do vinho, realizado por pessoas adultas e pelos *changos*,²⁸ adolescentes que já trabalham, desvela a manutenção de um contexto de desigualdade social, no qual as filhas e filhos das classes racializadas e subalternizadas necessitam começar a trabalhar cedo de maneira informal e precarizada, como o *changuito* (pouco mais que uma criança) ajudante da floricultura que desaparece – talvez por ser a vítima do acidente – e logo é substituído por outro. Para além da canção, a própria incerteza quanto às circunstâncias da morte de Cafrune, que fomenta até hoje a suspeita de que seu acidente fatal tenha sido obra do governo militar, desperta a memória dos perversos sistemas de desaparecimento de informações e de pessoas empregados pelas ditaduras latino-americanas,

²⁷ Escrita pelo argentino riojano Julio César Díaz Bazán.

²⁸ Denominação, provavelmente de origem *quechua* (língua indígena), usada coloquialmente, sobretudo, no Noroeste da Argentina para designar adolescentes masculinos, principalmente, de origem indígena e/ou rural.

que reverbera no espírito de Vero e de quem assiste ao filme.

"Deja de Llorar"²⁹, uma balada *pop* apresentada em versão de *cumbia* na gravação de *Los Charros* – outro grupo *cumbianchero norteño*, oriundo da província de Chaco³⁰ – demarca o corte abrupto da cena em que Vero está no jardim de sua casa, visivelmente abalada após ler algo no jornal (que não nos é mostrado, mas que saberemos na sequência ser a notícia de que um corpo de um menino morto por afogamento foi encontrado no canal), para o interior da casa, no quarto onde Candita e sua amiga estão escutando a canção. Josefina entra no quarto para guardar roupas e dar algumas orientações, mas, incomodada pela *cumbia*, repreende as garotas: – "Essa música!?". Elas diminuem o volume da música que segue tocando em plano de fundo. A sós com a tia, a sobrinha aproveita o momento de intimidade para declarar seu amor, mas é rechaçada. As palavras cantadas, mais uma vez, ironizam a situação: "Como iba yo a saber que podía suceder / que de mi te enamoraras por primera vez / deja de llorar / deja de llorar por mí que no lo merezco."

Mas se a *cumbia norteña* é a chave que abre e fecha *O pântano*, em *A mulher sem cabeça*, essa tarefa cabe ao *pop* europeu. No episódio que dá origem e razão à toda a trama, "Soley Soley" (1971)³¹ está tocando no rádio do carro que Vero conduz pela estrada. A canção, interpretada pelo grupo escocês *Middle of the Road*, foi um grande êxito internacional na década de 1970. Uma balada romântica, jovial, em modo maior e andamento moderado, sucesso em festas e bailes de jovens das classes médias do período. A

melodia, simples, repetitiva, facilmente cantável e rememorável é entoada por uma voz feminina suave sobre uma base rítmica dançante. Toda essa carga imanente da canção opera na cena de duas maneiras: primeiro, em sintonia com o dia ensolarado e com a aparente tranquilidade de Vero. Em seguida, em disjunção de sentido em relação ao acidente. Tal como na cena de abertura de *O pântano*, instaura-se um regime de dissonância audiovisual no qual a canção, que celebra um feliz reencontro amoroso, acaba por produzir um incômodo, decorrente da sustentação dessa indiferença anempática (Chion, 2013). O carro para, mas a música segue tocando: o verso "*Lazing in the sand*" é repetido três vezes, seguido do refrão: "Oh, Soley Soley / Soley-ley / Soley Soley / Soley-ley / Soley Soley." Vero se recompõe, torna a ligar o carro e, desde seu interior, vemos ficar para trás o que parece ser um cão caído na estrada. O refrão é repetido até o momento em que Vero, finalmente, desliga o rádio.

A transnacional³² "Mamy Blue" marca o fim da história. A gravação utilizada no filme é a do cantor grego Demis Roussos, de 1988, mas a difusão internacional massiva da canção aconteceu no mesmo período em que "Soley Soley". Segundo a *Revista Billboard* de 11 de dezembro de 1971 (Figura 1), as duas canções estiveram, respectivamente, em segundo e terceiro lugar na lista das 10 mais executadas na Argentina naquela semana, o que confirma o padrão de uso de música como referência a um determinado tempo pretérito, relacionado à infância da diretora que, como já vimos, nasceu em 1966.

²⁹ Composta pelo espanhol Fernando Arbex, lançada em 1973, na voz de Manolo Galván, cantor espanhol que viria a migrar para a Argentina.

³⁰ Formado em 1993, o grupo se dedica a versões *cumbiancheras* de grandes êxitos translatinos.

³¹ Composta por Fernando Arbex.

³² "Mamy Blue" foi composta em francês por Hubert Giraud e gravada pela primeira vez em uma versão italiana, mas só se tornou um êxito internacional, em 1971, após a gravação em inglês pelo grupo espanhol Pop-Tops, pelo inglês Roger Whittaker e pelo francês Ricky Shayne.

Figura 1 – Captura de tela da página 57 da *Revista Billboard* em 11 de dezembro de 1971

- ARGENTINA**
(Courtesy Escalera a la Fama)
- This Week**
- 1 THE FOOL—Gilbert Montagne (CBS)
 - 2 MAMMY BLUE—Roger Whittaker (Philips); James Darren (RCA); Pop Tops (EMI); Ricky Shayne (Fermata); Apocalypsis (CBS); Punch (MCA)—Korn
 - 3 SOLEY SOLEY—Middle of the Road (RCA)—Relay
 - 4 FOR ALL THE PEOPLE—Morgan (Odeon); Chester Lee (RCA); Robert Frank (CBS)
 - 5 EL O YO/RURCA PODRE DECIRTE ADIOS—Sabu (M. Hall)—Kleimann
 - 6 FREEDOM COMES, FREEDOM GOES—Fortunes (Odeon)
 - *7 CARMEN—Tresol (CBS); 2da. CIVILIZACION
 - 8 PERO ANOCHE EN LA PLAYA —Pino Donaggio (RCA); Danlar (D. Jockey); Grupo 5 (MCA)
 - 9 MAMALU CAHUE—Johnny Tedesco (Philips)—Melograf
 - 10 QUIERO GRITAR QUE TE QUIERO—Uique Villarnueva (RCA)—Relay

Fonte: Billboard (1971).

Na cena final do filme, Vero retorna ao hotel para um jantar social, onde acaba por se dar conta que todas as provas que poderiam incriminá-la foram apagadas. Quando ela cruza a porta de vidro para entrar no restaurante do hotel, começamos a ouvir a introdução da balada que conta, em tonalidade menor, a triste história de um homem que saiu de casa jovem e, ao retornar anos mais tarde, descobre que a mãe já havia morrido e que a casa onde morou está vazia. Percebe-se uma relação empática do caráter melancólico da melodia, da letra e da interpretação chorosa de Demis Roussos com os estados de ânimo que Vero experimentou e expressou em sua fisionomia ao longo de toda a história. A noção de culpa que permeia todo o filme, também está expressa nas

palavras cantadas do filho que, arrependido, pede perdão à finada mãe por a haver abandonado.

"Mamy Blue" segue sendo ouvida ao longo dos créditos finais, até ser substituída em dissolução cruzada pelo caráter dançante e festivo da cumbia "*Penas que queman el alma*", mais uma vez a cargo de *Los Varoniles Lirios Salteños*. A canção contrapõe o luxo *criollo* do final do filme à situação de pobreza da comunidade racializada, evocando a memória de sua primeira aparição na narrativa. E as palavras cantadas – "*llevo una pena que me quema el alma*", repetindo obsessivamente a palavra *pena* (aflição), parecem alertar que, a despeito das aparências, a culpa que atormentou a protagonista ao longo de toda a narrativa pode não haver desaparecido.

Entre memórias musicais e silêncios – fabulações do passado ecoando no presente

O processo analítico nos revela algumas recorrências importantes. Fica evidente a rejeição total ao uso da música segundo os preceitos clássicos do cinema estadunidense, tais como propostos por Sabaneev (1935) e analisados por Gorbman (1987). Ao contrário, as músicas operam no âmbito de um projeto antimelodramático e rigorosamente realista: a fonte da música pré-existente está sempre em cena. A única música cantada e ouvida em sua completude e em primeiríssimo plano sonoro é “Vuestra Soy”. De resto, ouvimos somente trechos das canções em fusão com os muitos outros sons presentes no ambiente e sempre interrompidas bruscamente seja no corte para a cena posterior seja por ação de alguma personagem. Isso reforça a ideia de uma firme recusa ao uso das qualidades espetaculares da música e de sua dimensão melodramática. O que está em jogo não são os encantos inerentes à estrutura musical e lírica das canções, mas sim, suas *biografias sociais* (Mendivil, 2013). Nos chama a atenção também o fato de que muitas das canções da Trilogia fazem referência a uma mulher no título – “Mala mujer”, “Cara de Gitana”, “Mamy Blue”, “Soley Soley”³³ – ou nas letras, o que adere perfeitamente ao teor e ao protagonismo feminino nos filmes. Paradoxalmente, entretanto, o lugar do canto nos filmes é ocupado quase que completamente por vozes masculinas. As exceções são os breves cantos não artísticos das crianças no ventilador em *O pântano* e das garotas Amalia e Josefina em *A menina santa*, “Vuestra Soy” na cena de abertura desse mesmo filme e a voz de Sally Carr, cantora do grupo *Middle of the Road*, no refrão de “Soley, Soley”, em *A mulher sem cabeça*.

Ao longo da apreciação musical da Trilogia observemos que não há canções raras, obscuras ou originais, ou seja, os filmes parecem desejar que suas músicas sejam reconhecidas pelas plateias argentinas. Mesmo as músicas de concerto

tocadas por Schaller no theremin são melodias amplamente midiaticizadas, como a “Habanera” e “Ária em sol”. A maioria das músicas utilizadas nos filmes tiveram suas versões originais lançadas na segunda metade do século passado, com ênfase na década de 1970. Todos os intérpretes das cumbias, das canções folclóricas e do *pop* latino romântico são grupos e cantores *norteños* com expressiva atuação nos bailes *carperos* da região e carreiras consolidadas entre as décadas de 1960 e 1980. As duas únicas músicas cantadas em inglês, em *A mulher sem cabeça*, como já vimos, chegaram juntas aos primeiros lugares em execução na Argentina no início da década de 1970. Assim, estamos diante de um projeto que esculpe a paisagem musical de um tempo pretérito ao das narrativas. O fato de que Martel nasceu em 1966 reforça os indícios de que o projeto de musicalização da Trilogia abriga memórias da infância da roteirista e diretora.

Para Pitsie Feenstra (2018), há no cinema argentino contemporâneo uma tendência que consiste em criar, a partir do uso de canções pré-existentes, uma dialética temporal. Essa presentificação de um determinado tempo pretérito ao da narrativa por meio de canções é observada por Teresa Fraile Prieto (2014) como uma característica do cinema pós-clássico, de um modo geral, que deriva de um duplo impulso nostálgico no qual a(o) cineasta, ao recorrer à sua memória pessoal, biográfica, individual, aciona uma nostalgia coletiva, por meio da qual a sociedade do presente elabora memórias fictícias de um passado. Em chave semelhante, Stilwell e Powrie (2006) defendem que analisar a música pré-existente em um filme é um trabalho análogo ao de um arqueólogo, que examina estratos geológicos e que esse modo de musicalizar películas favorece o acesso aos afetos que se encontram sob as concreções do tempo. Nesse aspecto, especificamente, a poética musical da Trilogia não difere muito do recurso notável em diretoras e diretores, como Anna Muylaert, Mariana Rondón, Isabel Coixet, Pedro Almodóvar e

³³ Segundo Pitsie Feenstra (2018), no contexto da canção, Soley é um nome próprio feminino que significa “sol”.

Kleber Mendonça Filho. Por outro lado, defendemos que um marcador idiosincrático da poética *cinemusical* da Trilogia é a dimensão sociocultural e geopolítica cartografada pelas canções e intérpretes *norteños*, uma vez que é dominante a música popular e tradicional da região, mesmo em uma poética atravessada também por produtos de grande circulação internacional, como êxitos do *pop* latino e europeu.

Assim, mesmo que um aspecto eminente e comum aos três filmes seja o fato de que o território diegético de suas narrativas jamais é nomeado ou identificado como Salta e que esse apagamento discursivo de uma identificação com sua cidade natal seja uma ação intencional, explícita e explicada por Martel (Sistema [...], 2016), nossa análise sugere que um dos papéis mais importantes da música na Trilogia é, justamente, demarcar a paisagem musical de um território situado – o Norte, mais precisamente o Noroeste da Argentina (Salta, Jujuy, Tucumán) – no qual o *abigarramiento*³⁴ (Cusicanqui, 2010) do passado sobre o presente impreciso das narrativas é desvelado pelas canções. Por meio dessa temporalidade expandida e difusa, que lhe permite acessar e reconfigurar memórias a partir de um olhar contemporâneo ao momento em que os filmes foram realizados, Martel nos apresenta uma sociedade *criolla norteña* que, apesar do passar do tempo, segue alicerçada nos preceitos da colonialidade que imperavam em sua infância (e desde antes), revelando dessa forma muito mais do que as próprias narrativas parecem contar.

Nesse sentido, Piedras e Dufays (2018) defendem que numerosos casos de análises nos revelam que, no cinema, as canções pré-existentes constituem um espaço propício para interrogar as representações e as identificações que definem fronteiras raciais, sexuais e nacionais. No

caso do nosso *corpus*, essa interrogação incide, entre outras coisas, na tensão entre o folclore e a *cúmbia*, pois se ambos são gêneros que amalgamam elementos afro e/ou indígenas em suas composições, há no primeiro um maior comprometimento com o pensamento colonial. Assim, cabe lembrar que a música folclórica argentina colaborou para a fabulação do mito do *crisol de razas* (caldeirão de raças) sobre o qual se configurou um imaginário de identidade nacional de integração sem conflito – de unificação e de igualdade – que romantizou a vida rural e invisibilizou a exploração do trabalho e dos corpos racializados e subalternizados pela elite *criolla*. É nessa direção que vai a crítica de Martel (2016) ao folclore, enquanto “uma categoria inútil, quando não perigosa” (tradução nossa)³⁵, que submerge as pessoas em um patriotismo barato, belicoso e corrupto. “Barato, porque são poucos os esforços para refletir sobre o que nos constitui como comunidade. Belicoso, porque facilmente gera intolerância. E corrupto, porque está sempre pronto a encontrar justificativas para privilégios”³⁶ (Martel, 2016, tradução nossa).

Nessa perspectiva, as canções de Cafrune – bem como as canções do *pop* transnacional – operam associadas aos espaços internos e à privacidade dos hotéis, das casas e dos carros das famílias *criollas*, em seus momentos de quase incestuosa intimidade. Enquanto a *cúmbia*, “o gênero mais popular, em duplo sentido, tanto de seu consumo quanto de sua significação de classe, sendo sem dúvida, a música das classes populares” (Alabarces; Malvina, 2014, tradução nossa),³⁷ não é reconhecida como parte do *ethos* cultural da família *criolla* argentina, sendo associada aos espaços e eventos externos e públicos, às comunidades em condição de pobreza das periferias e *villas* (favelas) e às pessoas subalternizadas e racializadas. A reprovação ao gênero pela

³⁴ *Abigarrado/a* (*ch'ixi*, em língua aymara), conceito acionado por Silvia Cusicanqui a partir da ideia de sociedade *abigarrada* proposta por René Zavaleta, para dar a ver “a coexistência paralela de múltiplas diferenças culturais que não se fundem, mas que se antagonizam ou se complementam” (Cusicanqui, 2010, p. 70).

³⁵ Do original: una categoría inútil cuando no peligrosa.

³⁶ Do original: Barato, porque hay pocos esfuerzos de reflexión sobre lo que nos constituye como comunidad. Belicoso, porque fácilmente engendra intolerancia. Y corrupto, porque está siempre a tiro para encontrar justificaciones a los privilegios.

³⁷ Do original: el género más popular, en el doble sentido de su consumo y de su significación de clase. La *cumbia* es en la Argentina, sin discusión, la música de las clases populares.

classe *criolla* é explicitada, por exemplo, em *A mulher sem cabeça*, pelo questionamento: – “essa música!?” – que faz Josefina às jovens, que estão escutando a música no quarto. Assim, o folclore com o *pop* de um lado e a *cúmbia* do outro, se conectam respectivamente à representação da tensão entre a classe média branca *criolla norteña* e a classe subalternizada racializada *marrón*.

Falando a respeito dos dois primeiros filmes da Trilogia, Lelia Gómez (2005) chama a atenção para o modo como esses filmes observam a estrutura social e para a forma como rompem com o imaginário utópico de uma sociedade rural ou tradicional. Para Gómez, Martel desenvolve um olhar original ao focar a “privacidade da vida doméstica desse interior, com sua relação dependente e dialética entre patrões e empregados”; ao utilizar a “hostilidade entre o grupo de patrões ou donos dos campos, da mansão e do hotel [...] e a dos empregados domésticos ou funcionários”³⁸ como principal fonte de tensão nas narrativas (Gómez, 2005, tradução nossa). Reflexão que também podemos aplicar para *A mulher sem cabeça*. Já Claudia Soria (2009) reconhece as protagonistas adultas de Martel – Tali e Mecha em *O pântano*, Helena em *A menina Santa* e Vero em *A mulher sem cabeça* – como “mulheres meninas”, que se singularizam por serem mães e por receberem a proteção de um mundo indígena – e aqui agregamos, majoritariamente feminino – que as atende e lhes oferece “algo” para comer ou beber. Da mesma forma, percebemos ainda que as corporalidades subalternizadas e racializadas estão sempre disponíveis e acessíveis em uma promíscua intimidade familiar, que atravessa as relações de trabalho e de poder apresentadas nos filmes.

E mesmo que não haja na Trilogia uma perspectiva que evidencie uma autodefinição étnico-racial indígena das personagens subalternizadas, as opressões, os assédios e as normatizações a que são submetidas estão alicerçados pela colonialidade – do poder e do saber – *criolla* que as racializa e subalterniza, explicitada tanto

pelos xingamentos e comentários depreciativos, sempre de cunho racista, em *O pântano*, quanto pelo acesso irrestrito a suas corporalidades na intimidade servil e silenciosa de suas presenças em *A menina santa* e *A mulher sem cabeça*. Em vista disso, é preciso atentarmos, como nos alerta Mara Viveros (2017), que quando falamos de desigualdades sociais na América Latina precisamos pensá-las de maneira interseccional, uma vez que são multidimensionais, têm dimensões de inferiorização e estão impregnadas de poder.

Assim, a Trilogia corrobora – desde um lugar privilegiado, em todas as acepções da palavra – que, na região de Salta, a pobreza tem cor, gênero e ritmo, mas geralmente não tem voz. No entanto, os episódios de irrompimento da *cúmbia* nos espaços públicos e, principalmente, no ambiente familiar *criollo*, desvelam que os limites sociorraciais e de classe – que parecem tão bem demarcados pelos preceitos da colonialidade, que alicerçam as desigualdades sociais na Argentina – apresentam porosidades que são atravessadas, sobretudo, por produções culturais, como a música, que conseguem apresentar outras vozes, dissonantes ao discurso hegemônico da colonialidade e da branquitude (mesmo que não tarde a que sejam cooptadas pelo mercado cultural). Nesse sentido, esses filmes nos ensinam que, tal como na música, a diversidade de representações e de vozes no cinema também só será possível com a diversidade de realizadoras e realizadores. Algo sobre o que, também, já nos falou Martel (2020).

Referências

A MENINA santa. Direção: Lucrecia Martel. Argentina: Lita Stantic, 2004. (103 min).

A MULHER sem cabeça. Direção: Lucrecia Martel. Argentina: El Deseo, 2008. (87 min).

ALABARCES, Pablo; SILBA, Malvina. Las manos de todos los negros, arriba: género, etnia y clase en la *cúmbia* argentina. *Cultura y representaciones sociales*, ls. l., v. 8, n. 16, p. 52-74, 2014. Disponível em: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/35323/CONICET_Digital_Nro.b04c376b-d2b3-489d-9b20-9d51c7c42ef_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y. Acesso em: 19 fev. 2023.

³⁸ Do original: privacidad de la vida doméstica de este interior, con su relación dependiente y dialéctica entre patrones y sirvientes [...] hostilidad entre el grupo de los patrones o dueños de los campos, la casona y el hotel [...] y el de los sirvientes o empleados.

- AVENBURG, Karen. Indígenas y 'aggiornados'. Coplas y cumbia en el carnaval de Iruya (Salta, Argentina). *Trans. Revista Transcultural de Música*, Barcelona, n. 20, p. 1-21, 2016. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/822/82252822011.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2023.
- BARRENHA, Natalia C. A Experiência do Cinema de Lucrecia Martel. *Resíduos do Tempo e Sons à Beira da Piscina*. Campinas: Alameda Editorial, 2011.
- BAXANDALL, Michael. Padrões de Intenção. A exploração histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BORELLI, Luis. Luis Guatay, entre el folclore y la cumbia. In: *El Tribuno de Salta*. [S. l.], 17 nov. 2013. Disponível em: <https://www.eltribuno.com/salta/nota/2013-11-17-1-38-0-luis-guatay-entre-el-folclore-y-la-cumbia>. Acesso em: 1 fev. 2024.
- BONGERS, Wolfgang. Topografías accidentales y voluntarias en el cine de Lucrecia Martel y Lisandro Alonso. *La Fuga*, [s. l.], n. 12, 2011. Disponível em: <https://lafuga.cl/topografias-accidentales-y-voluntarias-en-el-cine-de-lucrecia-martel-y-lisandro-alonso/438>. Acesso em: 20 fev. 2023.
- CAMPO, Mônica B. História e Cinema. O Tempo como Representação em Lucrecia Martel e Beto Brant. 2010. 146 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- CEBRELLI, Alejandra. Los criollos salen a cazar 'chinitas' como práctica de iniciación sexual. [Entrevista concedida a] Cecilia Valdez. *El Salto*, Buenos Aires, 12 jul. 2022. Disponível em: <https://www.elsaltodiario.com/violencia-machista/alejandra-cebrelli-criollos-salen-cazar-chinitas-violacion-practica-iniciacion-sexual-chineo>. Acesso em: 17 fev. 2023.
- CHION, Michel. *Film. Sound Art*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2009.
- CRIOLLO/LLA. In: *Diccionario de la lengua española*. [S. l.]: RAE, 2014. Disponível em: <https://dle.rae.es/criollo>. Acesso em: 15 jan. 2023.
- CUSICANQUI, Silvia R. Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- DÍAZ, Mayra Álvarez. *El Noticiero ICAIC y sus voces*. La Habana: Ediciones La Memoria, 2012.
- DI SARNO, Fabrício. Efeitos do Teremin no Imaginário Cinematográfico Norte-americano. 2011. 168 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2011.
- DUFAYS, Sophie. *Infancia y Melancolía en el Cine Argentino: de La Ciénaga a La Rabia*. Buenos Aires: Bibles, 2016.
- DUFAYS, Sophie. Pertinencia de las canciones disonantes en cuatro (anti)melodramas hispanoamericanos contemporáneos. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, [s. l.], v. 40, n. 3, p. 561-583, primavera, 2016.
- EL PATRÓN y la "rameada". *Clarín Digital*, Buenos Aires, 16 fev. 2003 (atualizada em 24 fev. 2017). Disponível em: https://www.clarin.com/sociedad/patron-rameada_0_SkXNdzeAKL.html. Acesso em: 17 fev. 2023.
- FEENSTRA, Pietse. Canciones Dialécticas e Posmemoria. *Cria Cuervos y La Mujer sin Cabeza*. In: *PIEDRAS*, Pablo; *DUFAYS*, Sophie. *Conozco la Canción. Melodias Populares en los Cines Posclásicos de América Latina y Europa*. Buenos Aires: Librería, 2018. p. 324-37.
- FRAILE PRIETO, Teresa. "Nostalgia, Revival y Músicas Populares en el último cine español." *Quaderns de Cine*, [s. l.], n. 9, p. 107-114, 2014.
- GÓMEZ, Lelia. *El cine de Lucrecia Martel: La Medusa en lo recóndito*. CiberLetras revista de crítica literaria y de cultura, [s. l.], n. 13, 2005. Disponível em: <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/gomez.htm>. Acesso em: 20 mar. 2023.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Londres: BFI, 1987.
- HAASE, Diego M. Violência e subalternidade na trilogia de salta de Lucrecia Martel: contribuições estéticas para o cinema latino-americano contemporâneo. 2020. 81 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.
- LUCRECIA Martel: Lo que sé de cine lo aprendí del cine de terror. *EFE*, 12 mar. 2019. Disponível em: <https://www.latimes.com/espanol/entretenimiento/articulo/2019-03-12/efe-3922680-15219338-20190312>. Acesso em: 2 out. 2024.
- MAMANI, Alejandro. *Ey, patria mía*. [Entrevista concedida a] Javier Trímboli. Buenos Aires: Centro Cultural Kirchner, jul. 2021. Podcast. Disponível em: <https://www.cck.gob.ar/ey-patria-mia-alejandro-mamani/13394/>. Acesso em: 17 fev. 2023.
- MARTEL, Lucrecia. Lo que yo hago es todo mentira, es todo artefacto. [Entrevista concedida a] Iván Pinto Veas. *La Fuga*, Buenos Aires, maio 2015. Disponível em: <http://2016.lafuga.cl/lucrecia-martel/735>. Acesso em: 20 mar. 2023.
- MARTEL, Lucrecia. Lucrecia Martel: 'el folklore siempre me ha parecido una categoría inútil, cuando no peligrosa'. [Entrevista concedida a] La Gaceta, Salta, 8 set. 2016. Disponível em: <https://www.lagacetasalta.com.ar/nota/60482/espectaculos/lagacetasalta.com.ar>. Acesso em: 15 fev. 2023.
- MARTEL, Lucrecia. *Charla Abierta - Nosotras Movemos el Mundo*. Publicado pelo canal Televisión Pública. 2020. 1 vídeo (98 min 15 s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TgiSQoF3UM>. Acesso em: 30 set. 2024.
- MENDÍVIL, Julio. 'The song remains the same?' Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones. *El oído pensante*, [s. l.], v. 1, n. 2, 2013, p. 23-49. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7075>. Acesso em: 19 fev. 2023.

MONTERO, Maria E. "La gitana que no era gitana inspiró la canción que cumple 40 años." *El tribuno*, 4 out. 2018. Disponível em: <https://eltribunodejujuy.com/nota/2018-10-4-0-0-0-la-gitana-que-no-era-gitana-inspiro-la-cancion-que-cumple-40-anos>. Acesso em: 30 set. 2024.

OLIVEIRA, Juliano de. O uso do theremin nas trilhas sonoras de filmes de ficção científica do início da década de 1950. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 22., 2012, João Pessoa, PB. Anais [...]. João Pessoa: Anppom, 2012. p. 1649-1654. Disponível em: https://www.academia.edu/14512778/O_USO_DO_THEREMIN_NAS_TRILHAS_SONORAS_DE_FILMES_DE_FIC%C3%87%-C3%83O_CIENT%C3%8DFICA_DO_IN%C3%8DCIO_DA_D%C3%89CADA_DE_50. Acesso em: 20 fev. 2023.

O PÂNTANO. Direção: Lucrecia Martel. Argentina: Lita Stantic, 2001. (103 min).

OUBIÑA, David. Estudio Crítico sobre La Ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel. Buenos Aires: Editora Picnic, 2007.

PIEDRAS, Pablo; DUFAYS, Sophie. Conozco la canción: melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa. Buenos Aires: Librería, 2018.

POWRIE, Phil; STILWELL, Robynn. Changing tunes: the use of pre-existing music in film. Londres: Routledge, 2006.

RAPAN, María E.; COSTANTINI, Gustavo F. Sonido e inmersión en la trilogía salteña de Lucrecia Martel. *Imagofagia*, [s. l.], n. 13, dez. 2021. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/387>. Acesso em: 19 fev. 2023.

RUBINO, Atilio R. Terror y sexualidad. Lo ominoso en el cine de Lucrecia Martel. *HeLix*, [s. l.], n. 7, p. 71-87, 2015. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9804/pr.9804.pdf. Acesso em: 19 fev. 2023.

SABANEV, Leonid. Music for the films. Londres: Sir Isaac Pitman & Sons, 1935.

SINATRA SOUKOYAN, Facundo. Carnavales carperos, una tradición bien salteña. Página 12, Salta, 30 de jan. 2022. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/398570-carnavales-carperos-una-tradicion-bien-saltena>. Acesso em: 7 jan. 2023.

SISTEMA de encierros: El lugar en el cine de Lucrecia Martel. *Revista Ñ Ideas*, Clarín, [s. l.], 8 dez. 2016. Disponível em: https://www.clarin.com/rn/ideas/Sistema-de-encierros-El-lugar-en-el-cine-de-Lucrecia-Martel-o_rjCik6vXx.html. Acesso em: 2 out. 2024.

SORIA, Claudia. El otro lado de la cama: la escritura femenina en el cine Martel. *Rayando los confines*, [s. l.], 4 ago. 2009. Disponível em: http://rayandolosconfines.com/critica_soria.html. Acesso em: 17 fev. 2023.

THEREMIN. In: *Encyclopaedia Britannica*. [s. l.]: Britannica, [2023]. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/theremin>. Acesso em: 14 jan. 2023.

VIVEROS, Mara. Intersecciones de género, clase, etnia y raza: Un diálogo con Mara Viveros. [Entrevista concedida al Jenny Pontón. *Íconos: Revista de Ciencias Sociales*, [s. l.], n. 57, p. 117-121, 2017. Disponível em: <https://iconos.flacsoandes.edu.ec/index.php/iconos/article/view/2529/1546>. Acesso em: 18 fev. 2024.

WAISMAN, Leonardo. 'Una que sepamos todos': formación y funciones del canon musical en el folclore argentino. In: CONGRESS OF THE LATIN AMERICAN REGIONAL ASSOCIATION OF THE INTERNATIONAL MUSICOLOGICAL SOCIETY, 1., 2014, Havana. Anais [...]. Havana: 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/8964328/_Una_que_sepamos_todos_formacion_y_funciones_del_canon_musical_en_el_folclore_argentino. Acesso em: 19 fev. 2023.

XAVIER, Ismail. Análise filmica em artigos científicos [entrevista]. 2018. 1 vídeo (5 min 51 s). Publicado pelo Canal Revista Significação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dQ2W87EUzjs&t=265s>. Acesso em: 20 mar. 2023.

Rosângela Fachel de Medeiros

Doutora e mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/CAPES), em Porto Alegre, RS, Brasil; graduada em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em Porto Alegre, RS, Brasil. Professora visitante no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) da Universidade Federal de Pelotas (UFPeL), codiretora da Rede Ibero-Americana de Pesquisa em Narrativas Audiovisuais (RedINAV), e colider do grupo de pesquisa Audiovisual Latino-Americano no Século XXI - OfCine (IFRS- Rio Grande/CNPq). Idealizadora e codiretora do Festival Internacional de Videoarte SPMAY - FIVA SPMAY (UFPeL) e do Festival Internacional de Videodança - FIVRS (UFPeL/ECARTA).

Guilherme Maia

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia (UFBa), em Salvador, BA, Brasil; mestre e graduado em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Compositor. Professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom) da UFBA.

Diego Haase

Mestre e doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom) da Universidade Federal da Bahia (UFBa), em Salvador, BA, Brasil. Graduado em Artes com área de concentração em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal da Bahia (UFBa), em Salvador, BA, Brasil. Realizador e pesquisador de cinema e audiovisual.

Endereços para correspondência**Rosângela Fachel de Medeiros**

Rua Albion, 278, bloco B, apto. 123

Bairro Partenon, 91530-010

Porto Alegre, RS, Brasil

Guilherme Maia

Rua Aristides Fraga Lima, 177, apto. 903

41810-315

Salvador, BA, Brasil

Diego Haase

Rua Areal de Baixo, 5, casa Dois de Julho

40060-210

Salvador, BA, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados pela SK
Revisões Acadêmicas e submetidos para validação
do(s) autor(es) antes da publicação.*