O DETALHE DA COMPOSIÇÃO ESTÉTICA: COTIDIANO REPRIMIDO NO CINEMA DE LUCRECIA MARTEL

Aline Vaz (Doutoranda) - UTP

Resumo: Pensando no cinema como sistema de pensamento e produto comunicacional, a tela da sala escura como potência de experiências estéticas, chamamos, ao presente estudo, o termo *a-subjetivo* (QUÉRÉ, 2010), referindo-nos as experiências como impessoais e objetivas. Assim, sugerimos que as experiências são resultantes de um processo e de uma situação aos quais somos inseridos, para enfim, compreendermos e nos apropriamos daquilo que nos afeta. Para tal articulação realizamos uma análise a respeito da *memória pós-ditatorial*, manifesta na expressão cinematográfica de Lucrecia Martel. Por meio do enfoque analítico, pressupomos vestígios de cotidianidade, inscritos e reconhecidos em uma unidade temática nas obras da cineasta, que predomina o convívio familiar no espaço doméstico, lugar potencial de experiências hierárquicas de poder e violência (FOUCAULT, 2014). Ou seja, no detalhe das imagens de Martel, observamos a metonímia de uma nação, que pelo menos por um século vivenciou a instabilidade entre governos democráticos e ditaduras. Desse modo, consideramos a tela do cinema como superfície de uma composição estética, como produto relacional entre o espectador e o cotidiano (BRAGA, 2010) – a *razão dos fatos* e a *razão das ficções* (RANCIÈRE, 2009).

Palavras-chave: experiência estética; cotidianidade; cinema e metonímias.

Abstract: Thinking about cinema as a system of thought and communicational product, a screen of the dark room as a potency of aesthetic experiences, we call the term a-subjective (QUERÉ, 2010), referring to our experiences as impersonal and objective. We suggest that the experiences are the result of a process and a situation to which we are inserted, in order to understand and take ownership of what affects us. For this articulation we carry out an analysis about the post-dictatorial memory (JENS ANDERMANN, 2015), manifested in the cinematic expression of Lucrecia Martel. By means of the analytical approach, we presuppose vestiges of everyday life, registered and recognized in a thematic unit in the works of the filmmaker, which predominates in the family life in the domestic space, place of hierarchical experiences of power and violence (FOUCAULT, 2014). That is, in the detail of Martel's images, we observe the metonymy of a nation, which for at least a century has experienced the instability between democratic and dictatorial governments. In this way, we consider the cinema screen as the surface of an aesthetic composition, as a relational product between the spectator and the quotidian (BRAGA, 2010).

Key-words: aesthetic experience; Everyday life; Cinema and metonymy.

Introdução

Pensando no cinema como sistema de pensamento e produto comunicacional – a tela da sala escura como potência de experiências estéticas, "tomada como uma forma determinada de racionalidade que não se separa nem se destaca hierarquicamente de outros âmbitos da experiência, como aqueles da vida cotidiana" (LEAL; MENDONÇA; GUIMARÃES, 2010, p. 07), podemos refletir a respeito das relações tramadas entre aquele que olha para a tela do cinema e que é olhado pela composição fílmica: planos, enquadramentos, sons, cores, montagem, etc, convocando nosso sensível, ao passo em que nos apropriamos e compreendemos "o que vemos e o que nos olha" (DIDI-HUBERMAN, 1998).

> O processo a-subjetivo da experiência se presta especialmente a apropriações. Apropriar-se da experiência é dizê-la e fazê-la sua. Isso implica um ato de interpretação a partir de uma perspectiva. Mas implica também uma extração: para se apropriar da experiência, e dizê-la sua, o sujeito deve abandonar seu estatuto de "fator" e se extrair do agente integrado que a produziu, postular um sujeito individual capaz de responder por ela. Assim, o sujeito se produz nas interpretações da experiência; "melhor, é ele próprio uma interpretação" (LAPOUJADE, 1997, p. 39). A semântica natural da ação fornece os recursos para tal interpretação. (QUÉRÉ, 2010, p. 32)

Quando trazemos, aqui, o termo *a-subjetivo* tratamos das experiências como impessoais e objetivas, sugerimos que nossas experiências vividas são resultantes de um processo e de uma situação aos quais somos inseridos.

> Isso ocorre a dizer que não é a experiência meramente psicológica que é "estética", mas sua relação interacional ou comunicativa, o compartilhamento – o trabalho de objetivação da emoção sentida. Trabalho que, por sua vez, como expressão de relação entre pessoa e situação, é ainda "experiência vivida". (BRAGA, 2010, p. 83)

Logo, se a experiência intima não basta para que vivenciemos uma experiência estética, devemos analisar aquilo que se realiza em sua expressão, numa tentativa de interpretarmos as imagens do cinema, que carregam conteúdos compartilhados de modo sociocultural, onde espera-se que o espectador seja capaz de decodificar as estratégias

fílmicas, como estímulos, para que possamos repor para o espaço social as experiências que nos afetam, neste efeito janela[1] que proporciona a tela do cinema.

Pensando na experiência estética como advinda do exterior, para enfim, ser compreendida pelo sujeito que se apropria daquilo que lhe afeta na obra, seleciona-se, para a presente análise, a obra de Lucrecia Martel, aqui num recorte dos filmes *Rey Muerto* (1995), *La Ciénaga* (2001), *La Niña Santa* (2004) e *La Mujer Sin Cabeza* (2008), buscando olhar para como a narrativas fílmicas repõem para o espaço social o cotidiano de uma *memória pós-ditatorial argentina* (JENS ANDERMAN, 2015), possibilitando a apropriação de experiências estéticas possíveis de serem vivenciadas em ambientes domésticos, afetados por estruturas sociais de violência e poder. Para tal análise chamamos, com predominância, ao presente estudo, recortes da obra *Vigiar e Punir – Nascimento da prisão* (2014), de Michel Foucault, além do discurso da própria cineasta, Lucrecia Martel, considerando que pensar o cinema é também pensar o processo do fazer fílmico – é pensar que "(...) a obra de arte é aquilo que foi criado por um indivíduo que tem um projeto" (AUMONT, 2004, p. 08).

1 Experiências vivenciadas aquém e além da tela do cinema de Lucrecia Martel

Ao considerarmos que o cinema está no mundo, assim como o mundo está no cinema, podemos identificar vestígios de cotidianidade em obras cinematográficas, por meio da representação, ou melhor, da *re-apresentação*[2] das coisas que reconhecemos e compreendemos. Nesta perspectiva, de concretizar no detalhe da imagem, as experiências do mundo, Lucrecia Martel (2012) crê o que o cinema usa das ferramentas que tem para

[1] Pressupomos que a tela do cinema é uma janela para a qual fugimos do mundo externo, olhando para outro mundo que se volta a nós mesmos, reconhecendo-nos como parte de uma dita realidade emoldurada. Ou seja, "esta noção de janela (ou às vezes de espelho), aplicada ao retângulo cinematográfico, vai marcar a incidência de princípios tradicionais à cultura ocidental, que definem a relação entre o mundo da representação artística e o mundo dito real" (XAVIER, 2005, p. 22).

[2] Para Sandra Fischer (2006, p. 108) "representar o mundo – apresentá-lo novamente – já é criticá-lo e sugerir, ainda que de maneira implícita, novas proposições, estruturações e leituras de realidade construída, o que viabiliza uma possibilidade de escape para fora do discurso que representa e de seu próprio discurso".

transmitir uma percepção de tempo e de espaço, permitindo interrogar a percepção, a experiência vivenciada pelo espectador. Para a cineasta parece algo abstrato, mas que no cinema acaba por ser muito concreto: o tema do espaço e o manejo do tempo. Enquanto a percepção é questionada, o mundo revela-se por breves instantes. Aproximando o cinema visto no mundo e o mundo visto no cinema, Martel acredita que o mundo seria mais que revelar os seres humanos, mas revelar algo acerca de nossa percepção, de nossas vivências, tornando-se uma ação política, ao passo em que podemos "desaprender" um certo modo de olhar, tornando possível rever certos fatos e certas ficções, certas questões sociais, certas presenças – e ausências – das coisas.

Neste contexto, o cineasta pode transpor para tela do cinema, a história de uma sociedade, de uma época, de um indivíduo, onde nada é desprezível e tudo fala: "a grande regra freudiana de que não existem 'detalhes' desprezíveis, de que, ao contrário, são esses detalhes que nos colocam no caminho da verdade, se inscreve na continuidade direta da revolução estética" (RANCIÈRE, 2009, p. 37). Assim, olhamos para a história de uma Argentina, que durante o século XX, vivenciou seis períodos ditatoriais (Tabela 01), tendo em sua cronologia uma oscilação expressiva entre períodos democráticos feridos por governos autoritários, sendo que a maior linearidade democrática se dá apenas a partir da década de 80, perpetuando até os dias atuais (cerca de 34 anos), período em que se iniciam os incentivos à cultura, ressaltando, aqui, o incentivo ao Cinema, pelo fundo de fomento promovido pelo INCAA - Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais, fator que contribuiu para o fortalecimento do chamado Novo Cinema Argentino (NCA).

TABELA 01

GOVERNOS ARGENTINOS			
ANOS	GOVERNANTES	ANOS	GOVERNANTES
1930	José Félix Uriburu	1971	Alejandro Augustin Lanusse
1932	Agustín Pedro Justo	1973	Hector José Cámpora
1938	Roberto Marcelino Ortiz	1973	Juan Perón
1942	Ramón Castillo	1974	Isabelita Perón

1943	Arturo Rawson	1976	Jorge Rafael Videla
1943	Pedro Pablo Ramírez	1976	Emilio Massera
1944	Edelmiro Julián Farrell	1976	Orlando Agostini
1946	Juan Perón	1983	Raúl Alfonsin
1955	Eduardo Lonardi	1989	Carlos Saúl Menem
1955	Pedro Eugenio Aramburu	1999	Fernando de la Rúa Bruna
1958	Arturo Frondizi	2002	Eduardo Duhalde
1962	José María Guido	2003	Néstor Kirchner
1963	Arturo Illia	2007	Cristina Kirchner
1966	Juan Carlos Ongania	2015	Mauricio Macri
1970	Roberto Marcelo Levingston	Legendas:	Governos autoritários. Governos democráticos.

Diante de governos que se impõem, reprimindo a nação argentina, é possível observar como o Novo Cinema Argentino, inscreve para o espaço fílmico, lugares que se revelam associados as repressões e submissões, em geral, *re-apresentados* em ambientes domésticos, o espaço da casa, em que "as pessoas e as coisas, nesse contexto, encontram-se justapostas, atadas na mesma clausura, (...) para que seja garantida a preservação e a continuidade desse processo de dominação (FISCHER, 2006, p. 22).

Na obra de Lucrecia Martel observamos que além de seu curta-metragem, *Rey Muerto*, seus três longas-metragens, *La Ciénaga* (2001), *La Niña Santa* (2004) e *La Mujer Sin Cabeza* (2008), trazem relações familiares como composição visual para a janela do cinema, em que reconhecemos o convívio doméstico como potência hierárquica de poder e violência, em suas possíveis afirmações e/ou rupturas.

Trata-se de uma cineasta argentina, que vivencia uma memória pós-ditatorial, que cresce na província de Salta e houve histórias dos pais e avós que vivenciaram momentos de golpes à democracia. Desse modo, como faz questão de ressaltar em suas entrevistas, sua busca e inspiração para criar as narrativas fílmicas não surge, primeiramente e essencialmente, das técnicas cinematográficas, mas adverte que "devemos estar imersos ao mundo, aos afetos, as emoções, ao que nos rodeia, a revolta contra o mundo, revolta

contra as emoções, não submetidas a arte" (MARTEL, 2014). Partindo deste princípio é que os filmes de Lucrecia Martel são, grosso modo, potências de experiências estéticas, derivando-se do mundo vivenciado pela cineasta, tornando-se experiências também vivenciadas por outros indivíduos, que recebem a obra como parte do entorno, identificando e compreendendo os vestígios de cotidianidades.

O que nos chama a atenção, aqui, trazendo a cineasta Lucrecia Martel para o presente estudo, é o fato dela ter sido uma das cineastas que integram a obra *Histórias Breves*, do ano de 1995, considerada por muitos, como marco inicial do Novo Cinema Argentina. Promovida pelo INCAA, trata-se de uma coletânea de curtas-metragens, de estudantes formandos da Universidade de Cinema da Argentina, incluindo os cineastas Adrián Caetano, Andrés Tambornino, Bruno Stagnaro, Daniel Burman, Jorge Gaggero, Pablo Ramos, Paula Hernández, Sandra Gugliotta, Tristán Gicovate, Ulises Rosell e a já citada Lucrecia Martel com o curta-metragem *Rey Muerto*. O filme, em aproximadamente 12 minutos, revela a violência doméstica, imposta pelo marido autoritário.

Rey Muerto é a obra cinematográfica em que Lucrecia Martel apresenta, na tela do cinema, seu gosto por *western*, os conhecidos filmes de faroestes; a cineasta apresenta um *western* feminista, trazendo uma mulher como protagonista, ferindo o olhar masculino do *voyeur*. O filme, também, pode ser pensado como um detalhe, uma metonímia, da crise e da violência sofrida pela sociedade argentina. Podemos pensar na ordem hierárquica compreendida nas instituições sociais, inclusive, nas instituições familiares: o marido, chamado Cabeza, é o ditador, autoridade que exerce a violência em relação aos demais; a esposa, conota o significado enquanto pátria; e as crianças personificam os filhos da nação.

Toda a cidade observa a fuga da esposa com os filhos, fuga comum em sociedades que vivem crises e sofrem violências – os movimentos migratórios aumentam, há uma coletividade de exilados e refugiados, de *convívios abortados* como consequência de *convívios impostos*. Nota-se que enquanto a cidade observa a caminhada da esposa rumo a saída do povoado *Rey Muerto*, são todos integrantes de um regime vigilante, pois "quanto mais numerosos esses observadores anônimos e passageiros, tanto mais aumentam para o prisioneiro o risco de ser surpreendido e a consciência inquieta de ser

observado" (FOUCAULT, 2014, p. 196). O momento em que a esposa fere os olhos do marido, temos a libertação em relação ao governo ditatorial, governo que se revela eficaz por meio do olhar repressivo, vigilante, em que aquele observado é "objeto de uma informação, nunca sujeito numa comunicação" (FOUCAULT, 2014, p. 194).

Ao atravessar a fronteira do povoado, a filha questiona "e se ele voltar?". Esta pergunta é uma questão que se revela numa sociedade que tanto sofreu golpes ditatoriais e cotidianamente questiona-se: "e se ela voltar?", "se a ditadura voltar?".

Em uma rápida tentativa de sintetizar os longas-metragens, *La Ciénaga* (2001), ocorre numa cidade conhecida pelas extensões de terra que se alagam com as chuvas repentinas e fortes, formando pântanos, armadilhas mortais para os animais da região. No povoado de Rey Muerto localiza-se o sítio La Mandrágora, onde são cultivados pimentões vermelhos. Na casa dos patrões, lugar onde instaura-se uma família assolada pelo forte calor, que sufoca a todos, em um ambiente cinzento que prenuncia temporais, o convívio é caótico e os corpos inertes. Já em *La Niña Santa* (2004), assistimos ao cotidiano de uma família que mora em um hotel, recebendo para a hospedagem um grupo de médicos para um evento da área – a jovem adolescente sofre abusos sexuais de um dos profissionais da saúde, que é flertado pela mãe da garota. Por fim, o filme *La Mujer sin Cabeza* (2008) desencadeia-se por meio de um acidente na estrada em que a motorista atropela um corpo. Sem prestar socorro, vive com uma incerteza: era um humano ou um animal? O retorno para casa é marcado por um estado traumático, enquanto a família segue a rotina, sem enfrentar a apatia expressa na presença da matriarca.

Em *La Ciénaga* é possível notar que as personagens são enquadradas de modo a evidenciar a que cômodo da casa pertencem e que esta pertença a um espaço da casa as colocam em *quadro*[3], para que a partir da repartição dos indivíduos, cada um exerça disciplinarmente a tática de convívio, a "arte de construir, com corpos localizados, atividades codificadoras" (FOUCAULT, 2014, p. 165). Ou seja, observa-se uma noção de poder exercida pela câmera que sem adentrar os cômodos pode vigiar cada personagem

[3] A ideia de *quadro* é relativa ao princípio da *clausura*, em que se revela a localização imediata, o chamado *quadriculamento*: "cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar, um indivíduo" (FOUCAULT, 2014, p. 140).

(FIGURA 01), um olhar reconhecido em governos opressores que privilegiam o olhar vigilante, individualizando o sujeito por meio de ambientes privados. Michel Foucault (2014) observa esta necessidade de refletir a partir das organizações de mecanismos internos de poder, o âmbito dos convívios familiares:

> Um dia se precisará mostrar como as relações intrafamiliares, essencialmente na célula pais-filhos, se "disciplinaram", absorvendo desde a Era Clássica esquemas externos, escolares, militares, depois médicos, psiquiátricos, psicológicos, que fizeram da família o local de surgimento privilegiado para a questão disciplinar do normal e do anormal. (FOUCAULT, p. 208)

FIGURA 01

Frames do filme *La Ciénaga*: Personagens enquadrados, evidenciando o princípio do *quadriculamento* (FOUCAULT, 2014).

Em relação ao filme *La Mujer Sin Cabeza* (2008), Lucrecia Martel (2012) revela o interesse em abordar um mecanismo superlativamente usado durante as ditaduras, que segundo a cineasta, seriam as afirmações: "não nos damos conta do que está passando"; "não me dei conta que meu vizinho já não está"; "finjo que não sei nada, que também não vi meu outro vizinho desaparecer". O que Martel considera como um desaparecimento da realidade; um mecanismo de não nos darmos conta do que se está acontecendo em nosso entorno – ou não queremos nos dar conta – mesmo com todo o grau de evidência terrível:

há violência, há sangue, há pessoas a chorar, há famílias destroçadas. Como adverte a cineasta, este mecanismo persiste, no que diz respeito à pobreza e a uma série de temas concernentes as nocividades do mundo.

Martel observa esse sistema de omissão provocado por um sistema que se constitui por meio da existência de um grupo social que colabora com o esquecimento, com o desconhecimento, um coro de pessoas que não sabem o que acontecem, não querem saber ou fingem não saber. Como pressupõe Foucault (2014, p. 189) o indivíduo "é uma realidade fabricada por uma tecnologia específica de poder que se chama 'disciplina'". Aproximando-se com a ideia de Lucrecia Martel, podemos considerar que há uma "disciplina" para que se torne possível o desaparecimento da realidade, a ignorância das evidencias concretas; a noção de poder que impõem as ditaduras, "produz realidade; produz campos de objetos e rituais de verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção" (FOUCAULT, 2014, p. 189).

A inspiração para o filme *La Niña Santa* surge de uma cena de *La Ciénaga*: há um ventilador e as meninas cantam uma canção que diz algo sobre "doutor Jano", há uma sugestão erótica. Para a cineasta, *La Niña Santa* é como se fosse um conto, não muito realista, desde a concepção da luz, uma luz muito artificial, teatral – é uma película em outro plano de distância com o mundo, mas que também revela a violência e o silêncio, característicos de sistemas repressivos. A mãe que flerta com aquele que gera a violência, sem notar o que acontece a sua volta, sua família sendo violentada, preocupa-se em encenar, durante o Congresso, uma situação médica com o agressor – dando-nos a possibilidade de compreender a encenação da matriarca, associada a "disciplina", a tática do fazer de conta, de encenar a normalidade, enquanto ignora as evidências de um cotidiano violentado.

O que notamos, na obra de Lucrecia Martel, é uma recorrência que se remete, justamente, a rastros de uma memória pós-ditatorial, inscrita e reconhecida no convívio familiar, lugar potencial de experiencias sensíveis, de afetos e acolhimentos, mas também de poder, ordem hierárquica, *quadriculamento* e violência, uma metonímia de uma nação que pelo menos por um século viveu entre governos democráticos e golpes militares. Essas experiências estéticas, também, podem ser vivenciadas, com predomínio, em obras

de outros cineastas do chamado Novo Cinema Argentino, por exemplo na produção de Adolfo Aristarain, Pablo Trapero e Albertina Carri, como potência do questionar e do alertar em relação a uma vivencia que, por vezes, "não nos damos conta", ou melhor, somos "disciplinados" a não olhar de fato para aquilo que nos cerca cotidianamente.

2 Considerações finais

Para que possamos compreender os efeitos de sentidos apreendidos pelo o que se constitui como composição visual na tela do cinema, é necessário que se compreenda o plano da expressão, identificado, juntamente, com o plano do conteúdo, pois "a compreensão estética é antes de tudo uma questão de domínio de técnicas e de exercício de capacidades" (QUÉRÉ, 2010, p. 27).

O que se revelou na presente pesquisa foi justamente o modo de experenciar esteticamente, por meio da expressão cinematográfica, alguns vestígios de memória pós-ditatorial, resultado de uma cotidianidade opressora, que se deu em governos argentinos, durante o século passado. Como uma metonímia do espaço social, a imagem da família na obra de Lucrecia Martel, possibilita que a sociedade dialogue consigo mesma, experiencie aquém e além da tela do cinema vivencias comuns aos indivíduos, que no dia a dia convivem com os resultados de políticas públicas, vestígios de memórias, causas e consequências de opressões automatizadas, socialmente.

Ao discorrermos sobre a identificação com o entorno e imersão no mundo das coisas experenciadas, não nos referimos a um excesso de real na obra de Lucrecia Martel, mas a uma possível reposição da obra no espaço social. Não são filmes documentários, mas ficções *documentarizantes*[4], em que lembramos de Jacques Rancière (2009, p. 54) a respeito da revolução estética que "redistribui o jogo tornando solidárias duas coisas: a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de

[4] Em estudo a respeito do filme, também argentino, *Mundo Grua* (1999), de Pablo Trapero, os pesquisadores Fábio Uchôa e Débora Taño, trazem a *tendência documentarizante* numa coexistência entre as ações encenadas e as seleções de espaços e tipos físicos, além do gosto pelo cotidiano e suas vivencias, "brechas quase invisíveis, unindo didatismo e denúncia social sob a roupagem ficcional" (2016, p. 34).

racionalidade da ciência histórica". Este pensamento "força de fato a linguagem a penetrar na materialidade dos traços através dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo, ainda que sob a forma da linguagem muda das coisas e da linguagem cifrada das imagens" (2009, p. 54).

Referências

AUMONT, Jacques. **Teorias dos cineastas**. São Paulo: Papirus Editora, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 1998.

BRAGA, José Luiz. Experiência estética & mediatização. In: LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA Carlos Camargo; GUIMARÃES, César (Org). **Entre o sensível e o comunicacional.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 73-87.

FISCHER, Sandra. **Clausura e compartilhamento:** a família no cinema de Carlos Saura e de Pedro Almodóvar. São Paulo: Annablume, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** nascimento de uma prisão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA Carlos Camargo; GUIMARÃES, César. Experiência estética e comunicação: a partilha de um programa de pesquisa. In: LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA Carlos Camargo; GUIMARÃES, César (Org). **Entre o sensível e o comunicacional.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 07-15.

QUÉRÉ, Louis. O caráter impessoal da experiência. In: LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA Carlos Camargo; GUIMARÃES, César (Org). **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 19-38.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

UCHÔA, F.; TAÑO, D. A cidade e o campo no nuevo cine argentino: Mundo Grua (1999) e o cinema de Pablo Trapero. **Novos Olhares** (USP), v. 5, p. 1-18, São Paulo: 2016.

XAVIER, Ismail. A janela do cinema e a identificação. In: _____. (Org.). **O discurso cinematográfico.** Rio: Paz e Terra, 2005, p. 17-25.

Filmografia

LA Ciénaga. Direção: Lucrecia Martel. Argentina. 2001. 103 min. (DVD)

LA Mujer Sin Cabeza. Direção: Lucrecia Martel. Argentina. 2008. 87 min. (DVD)

LA Niña Santa. Direção: Lucrecia Martel. Argentina. 2004. 106 min. (DVD)

O TEMPO e o Modo: Lucrecia Martel. Graça Castanheira. PopFilmes: 2012. 25 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EkLOf4HicZ8 Acesso em: 24 de maio de 2017.

REY Muerto. Direção: Lucrecia Martel. Argentina. 1995. 12 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6EyCEheYolc Acesso em: 19 de maio de 2017.