

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
Área de Conhecimento: Tecnologia da Educação

Em Busca da Linguagem Encantada

Paulo Duro Moraes

Orientadora: Professora Doutora Laura Maria Coutinho

Brasília, março 2006

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
Área de Conhecimento: Tecnologia da Educação

Em Busca da Linguagem Encantada

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da
Faculdade de Educação da Universidade de Brasília
como requisito parcial para a obtenção do
Título de Mestre em Educação,
na área de concentração em
Tecnologia Educacional sob a orientação da
Professora Doutora Laura Maria Coutinho.

Brasília, março 2006

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
Área de Conhecimento: Tecnologia da Educação

Em Busca da Linguagem Encantada

Banca Examinadora

Professora. Dr^a. Laura Maria Coutinho – Orientadora
Universidade de Brasília – Faculdade de Educação

Professora. Dra. Tânia Siqueira Montoro
Universidade de Brasília – Faculdade de Comunicação

Professora..Dra. Inês Maria M. Z. P. Almeida
Universidade de Campinas – Faculdade de Educação

Professor. Dr. Lúcio Teles
Universidade de Brasília – Faculdade de Educação

Para Wânia e Alice

Agradecimentos

A Deus Supremo pela Luz e todos os outros Deuses por me guiarem.

A Vanesca Matos e Gilmar pela compreensão e ajuda no Canal E.

A Teresa companheira na hora do desespero.

A Adriana pelo afinamento do trabalho.

Verônica e Clara pelas colaborações

A Bia pelo pontapé inicial.

A minha mãe, Angélica, pela parte da educação e Geraldo, meu pai, pelo cinema.

Meus antepassados presentes na minha história

A Alice e Wânia pela compreensão na ausência.

A Laura pela confiança, amizade e orientações.

André Ramos pelo companheirismo.

Todos vocês estão presentes neste trabalho

Valeu a força

Resumo

O presente trabalho consiste em uma reflexão sobre a arte cinematográfica, tendo como objetivo a busca pelo encantamento próprio da linguagem audiovisual.

São utilizados quatro filmes como referência para a análise, sendo delimitados elementos cinematográficos, tais como: o enquadramento, que consiste na arte de fotografar em movimento; o close, que permite ao espectador um passeio do olhar; a narrativa, o modo como o cinema narra as suas histórias; e a memória, influenciando a visão e a imaginação do espectador diante do filme.

Palavras chaves: Cinema; enquadramento; narrativa; close e memória.

Abstract

The text herein revolves around a reflexion on the filmic art. Our work seeks the very specificity of the enchantment emanating from audiovisual language. Four films were used as analytical reference and the following were the cinematographic elements selected for scrutiny : framing, consisting of the art of photographing movement ; close, which allows the viewer's gaze to wander ; the narrative , the fashion in which cinema narrates its stories and the viewer's imagination before the film.

KEYWORDS: Cinema ; framing ; narrative , close and memory.

Sumário

Ponto de chegada, ponto de partida.....	01
A arte de entrar na sala de cinema.....	10
A arte de sentar, ver e ouvir.....	15
As gavetas.....	20
As gavetas de Dali.....	24
A gaveta e o enquadramento.....	28
A Gaveta, o enquadramento e Hitchcock.....	31
A gaveta e a narrativa.....	43
A Gaveta, a narrativa e Furtado.....	46
A Gaveta e o close-up.....	54
A gaveta, o close e Almodóvar.....	56
A gaveta e a memória.....	70
A gaveta a memória e Coutinho.....	72
A gaveta a mentira e Coutinho.....	85
BIBLIOGRAFIA.....	100
FILMOGRAFIA.....	103

PONTO DE CHEGADA, PONTO DE PARTIDA

Este texto é um ponto de chegada e um ponto de partida. Com esta dissertação eu concluo uma etapa em minha vida e inicio outra. Ela é um resultado de 36 anos de uma vida e alguns anos de trabalho.

Sou filho de um cineasta com uma pedagoga, sou um ator que também dá aula. Sou ator e sou professor. Este projeto que fala de cinema só poderia ser desenvolvido na Faculdade de Educação. Esta dissertação é a união de duas partes importantes da minha vida, a educação e a arte.

Sou, principalmente, um ator de teatro. A primeira peça em que trabalhei foi em 1991. Depois me formei em artes cênicas e continuei trabalhando como ator. Trabalhar como ator é difícil; ganhar dinheiro, mais ainda. A inconstância em encontrar trabalhos como ator me levou a buscar uma fonte de renda alternativa: a primeira opção foi a sala de aula.

Trabalhar com teatro em sala de aula foi uma possibilidade de me deixar em contato com o trabalho de ator, fora do teatro em si. Eu podia, assim, trabalhar com aquilo que sempre me despertou desejo, a arte. Além disso, não representava um trabalho que pudesse me agredir, como, por exemplo, um serviço burocrático.

Em 1998, saí da sala de aula para trabalhar num projeto da Secretaria de Educação do Distrito Federal chamado Canal E: uma televisão educativa realizada por professores e funcionários da

Secretaria. Lá tive o prazer de entrar em contato com a linguagem audiovisual ao dirigir, apresentar e editar programas educativos.

No mesmo período, eu trabalhava também numa escola; lecionava arte cênica e outras linguagens artísticas. Me propus a desenvolver alguns vídeos com meus alunos em sala de aula. Eram produções amadoras, de “fundo de quintal”, vídeo de um ligado ao vídeo de outro, com a câmera emprestada do tio. Comecei, dessa forma, a ensinar sobre a linguagem audiovisual.

Junto a tudo isso, vieram os meus primeiros trabalhos como ator em produções cinematográficas. Veio também a vontade de aprofundar os meus estudos. No entanto, o que pesquisar? O que, no cinema, despertaria meu desejo para a pesquisa?

Fui ao cinema para tentar descobrir. Assisti a um filme que já havia visto, e me emocionei de novo. Chorei pela segunda vez com o mesmo filme. O que me emocionou, se eu já sabia como a história acontecia? O que me fez vivenciar histórias que não eram minhas e vivê-las como se fossem? Dessa experiência específica, parti para outras perguntas: o que acontece nesse espaço de quatro por três que me conduz e me leva a uma outra realidade, uma realidade que me encanta? Achei, então o que procurava, ou seja, o que pesquisar. A minha pesquisa é essa linguagem, a linguagem encantada do cinema.

O meu primeiro passo foi pensar no espectador, não só o do cinema, mas também o do texto. A esse momento chamei de preparação. Preparação, inicialmente, de preparar o espírito, a mente e

o corpo. Não é uma preparação para a leitura deste trabalho, mas para quem irá assistir a um espetáculo cinematográfico.

Uma outra preparação é a tentativa de contextualização da grande magia do cinema: o espectador no escuro e a projeção no claro. Onde nasce e como se desenvolve essa arte, a sua origem e os seus princípios. O espectador, geralmente, fica algum tempo com a luz acesa na sala de cinema: são minutos nos quais ele pode perceber um dos princípios do cinema, que passaram por mudanças durante séculos.

Logo após, procuro analisar, apreciar e dissertar sobre a linguagem cinematográfica. Para organizar, ou desorganizar, este trabalho, puxei algumas gavetas. Penso que os maiores segredos, mistérios e encantamentos estão escondidos bem no âmago, como no fundo de uma gaveta. Abrí-las é desvendar uma bela linguagem, uma gaveta, uma pessoa.



A foto acima registra a imagem da minha filha com a minha avó. Essa foto foi para dentro de uma gaveta. Uma gaveta enquadra tudo que pertence a ela e guarda, protege do esquecimento definitivo. Uma foto é o resultado de um enquadramento do que é mostrado pela lente. Uma

foto é um fragmento de uma realidade, o qual enquadra o passado e o futuro, para se revelar sempre no presente de quem para ela olhar.

Ao capturar essa foto, como qualquer outra, é possível à pessoa que o faz exercer um dos princípios básicos da fotografia e do cinema: o enquadramento. A arte de cortar dos quatro lados é o primeiro ponto a ser analisado nesta dissertação. É a primeira gaveta: a gaveta do enquadramento. O homem tem o princípio de enquadrar; ele realiza o seu enquadramento estético ou moral.

Nessa foto estão duas pessoas que foram enquadradas: a primeira, a minha filha, uma criança. Toda criança tem o seu comportamento enquadrado pelos adultos; por ser muito nova, não sabe ainda o que é certo ou errado. A segunda pessoa, a minha avó, uma idosa, velha, dependente; ela tem suas atitudes enquadradas por já estar muito doente e não saber – ao ver de outros - o que quer. Muitos de nós, seres humanos, temos o hábito de enquadrar o comportamento das pessoas mais próximas.



Essa foto é a representação da segunda gaveta, a gaveta do detalhe, do close. Esse é o detalhe da mão da minha filha encontrando o rosto da minha avó. No cinema, o detalhe é o momento em que o diretor conduz o olhar do espectador para um foco só. O close faz parte da linguagem cinematográfica, a linguagem encantada.

Com apenas essa imagem, posso compreender que, entre essas duas pessoas, existe uma afinidade, mesmo que elas tenham se conhecido há poucos dias e não tenham a consciência do que uma significa para a outra, do elo que as unem.

Retirar essa foto da gaveta me traz lembranças presentes em minha memória: a última gaveta. Minha avó não abre mais gavetas, não come, nem anda sozinha, não me reconhece como neto. Ela perdeu, o que os médicos chamam de memória. Posso perceber o que é viver sem memória. Minha filha não sabe ainda de muitas coisas, não sabe o que é uma gaveta; depende dos outros para executar ações simples e, acho que sua memória está em formação.

No momento desta pesquisa – também no momento dessa fotografia -, minha avó estava com 87 anos e minha filha com um ano. Enquanto uma está construindo suas imagens, suas memórias, a outra está-se afastando delas, deixando de lado as suas lembranças. Uma se prepara para a vida; a outra se despede dela.

Na casa da minha avó, há um corredor com muitas fotos, da família, dos amigos. Olhar todas essas fotos, as histórias contadas ali, nas paredes, e pensar que minha avó as olha e não reconhece aquelas pessoas que fizeram parte da sua vida, é perceber que toda a sua

história está ali na parede e ela já não se lembra de mais nada. Deve ser difícil acabar a vida assim.

Há um momento, nesta pesquisa, em que também falo de casas. Na minha memória, tenho duas casas: uma é a do meu avô, onde, na minha infância, eu adorava brincar. Havia, ali, duas ladeiras ótimas para os nossos carrinhos subirem e descerem. Da entrada, logo se via uma sala imensa, toda ela com tábuas corridas. Do meu avô eu tinha medo. A saúde dele não estava tão boa, então andava arrastando o chinelo no piso de madeira, fazendo um barulho ameaçador.

A outra casa guardada em minhas gavetas é a casa da minha família. Uma casa grande, sempre com muita gente, com uma arquitetura diferente, cheia de escadas subindo e descendo. Ali eu aprendi muitas coisas: entre elas, como é importante para a família fazer refeições com todos juntos; como é difícil viver com outras pessoas e perceber que, muitas vezes, apesar de a casa estar cheia, eu estava sozinho.

Nessa casa, eu e meus irmãos despertamos para a arte. Meu irmão, Márcio, trabalha com vídeo e produção gráfica. A minha irmã, Denise, trabalha com cinema, e Marta é jornalista e muito habilidosa com as criações manuais.

Antes de iniciar a leitura deste projeto, quero lembrar ao leitor que esta é uma pesquisa que fala da linguagem audiovisual, do cinema, como uma linguagem encantadora. Quero, então, convidá-lo a ver comigo as imagens, escutar o som e ler o texto.

O cinema, por muitas vezes, foi objeto de pesquisa. O fascínio pelo cinema despertou em várias pessoas o desejo de pesquisá-lo. Analisar a magia dessa arte sempre intrigou as pessoas. Esta é uma dissertação que também traz o cinema como personagem principal. Esta pesquisa é sobre o fascínio, o encantamento gerado pelo cinema nas pessoas.

Há muito tempo o cinema não necessita mais de “explicadores”. “Ao lado da tela, durante todo o filme, tinha que permanecer um homem, para explicar o que acontecia. De pé com um longo bastão, o homem apontava os personagens na tela explicando o que eles estavam fazendo. Eram chamados de *explicador*.” (CARRIÉRE, 1995, p.13). Hoje o cinema tem pesquisadores à frente da tela, para analisar os filmes projetados.

A meu ver, o cinema desperta o impulso de ser pesquisado porque - junto à fotografia - é a arte que transformou o olhar e o pensamento moderno. Depois do cinema, o teatro se transformou, a arte visual se transformou, o pensamento humano se transformou.

A “modernidade”, como expressão de mudança na chamada experiência subjetiva ou de forma abreviada para amplas transformações sociais, econômicas e culturais, tem sido em geral compreendida por meio da história de algumas inovações talismânicas: o telégrafo e o telefone, a estrada de ferro e o automóvel, a fotografia e o cinema. Desses emblemas da modernidade, nenhum personificou e ao mesmo tempo transcendeu esse período inicial com mais sucesso do que o cinema.(CHARNEY e SCHWARTZ, 2001, pág. 19)

Pesquisar cinema na faculdade de educação, é pesquisar a aprendizagem das pessoas para expressão em linguagem audiovisual.

Ao contrário da escrita, em que as palavras estão sempre de acordo com um código que você deve saber ou ser capaz de decifrar (você aprende a ler e a escrever), a imagem em movimento estava ao alcance de todo mundo (CARRIÉRE, 1995, p.19).

É difícil a tarefa de pesquisar algo tão imaterial - o encantamento do cinema. Para definir o objeto de pesquisa, foi escolhida como foco central a linguagem; a forma de ser representada e apresentada ao público como parte de uma linguagem artística.

O que pesquisar na tão vasta e rica linguagem cinematográfica? Foram escolhidos dois temas: o enquadramento e o close. Estes dois são elementos fundamentais da linguagem cinematográfica. O cinema parte do princípio de haver uma câmera que recorta o que o espectador vê. Essa câmera se movimenta e leva o olhar do apreciador, podendo dar o detalhe, o close.

Vale ressaltar que não se trata, aqui, de uma análise técnica da linguagem cinematográfica, mas sim uma análise artística. Por isso, a busca da linguagem encantada.

Falar de cinema sem falar de imagens e sons é quase impossível. Faz-se necessário ver e ouvir. A metodologia adotada é a análise de filmes e imagens, para responder o problema de pesquisa. Não é uma análise de filmes para a compreensão destes, mas uma análise de como a linguagem foi utilizada nas cenas dos filmes.

A literatura pesquisada e consultada dá o embasamento teórico necessário à dissertação. Diversificada e eclética, como a linguagem cinematográfica, permite abranger todas as visões sobre o tema pesquisado.

Para dialogar com o texto são utilizadas imagens, símbolos e alegorias.

A ARTE DE ENTRAR NA SALA DE CINEMA

A primeira pergunta feita na escrita desta dissertação é: por que as pessoas vão ao cinema? Por mais que tente elaborar, pensar, criar, nada consegue se aproximar das palavras de Tarkovski, no livro *Esculpir o Tempo*:

Por que as pessoas vão ao cinema? O que as faz buscar uma sala escura onde, por duas horas, assistem a um jogo de sombras sobre uma tela? A busca de diversão? A necessidade de uma espécie de droga? No mundo todo existem, de fato, firmas e organizações especializadas em diversões que exploram o cinema, a televisão e muitos outros tipos de espetáculo. Não é nelas, porém, que devemos buscar nosso ponto de partida, mas, sim, nos princípios fundamentais do cinema, que estão ligados à necessidade humana de dominar e conhecer o mundo. Acredito que o que leva normalmente as pessoas ao cinema é o *tempo*: o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado. O espectador está em busca de uma experiência viva, pois o cinema, como nenhuma outra arte, amplia, enriquece e concentra a experiência de uma pessoa – e não apenas a enriquece, mais a torna mais longa, significativamente mais longa. É esse o poder do cinema: “estrelas”, roteiros e diversão nada têm a ver com ele. (TARKOVSKI, 2002, p. 72)

Um dia, abri um outro belo livro: *Se um Viajante Numa Noite de Inverno*, de Ítalo Calvino. Nele, o autor inicia a narrativa preparando o leitor para começar a leitura. Trata a leitura com prazer e com respeito. Eu me encantei. Penso que todas as artes mereciam um capítulo como esse. Assim, resolvi iniciar o meu texto com uma preparação para o

cinema. Muito distante da genialidade de Calvino, inicio com o convite para entrarmos numa sala de cinema.

Escolha a roupa: algo confortável e agradável de usar. É preciso tomar cuidado com as roupas curtas demais e as quentes demais: o ar condicionado pode estar muito frio ou não estar funcionando. O frio ou o calor podem atrapalhar a sua apreciação. É importante que a roupa lhe agrade. Se formos ao cinema logo após o trabalho, é bom escolher a roupa antes de sair de casa: assistiremos a uma obra de uma arte que existe há mais de cem anos e que conseguiu unir fotografia, artes cênicas, música, artes plásticas, para produzir o seu encantamento.

É bom chegar sempre com um pouco de antecedência. A fila pode estar grande, e podemos perder o inicio do filme. Isso pode ser desastroso. Se acontecer, talvez seja melhor esperar a próxima sessão. O filme precisa ser visto desde o início, a própria abertura do filme é parte da história. Entrar na sala com a luz acesa e a tela branca na frente faz parte da magia de ver surgirem as imagens: os personagens, as histórias, as músicas, os lugares, a luz; ver tudo isso flutuando na tela.

Na fila, é sempre bom deixar de lado as expectativas, pois muitas vezes pode-se sair frustrado, decepcionado. Se estiver acompanhado, é bom conversar sobre outros filmes do diretor, os atores, o que você leu sobre o filme; sempre ajuda a criar um clima para assistir ao escolhido. Esse é o momento da preparação mental para ver o filme. É sempre bom ver o cartaz do filme, ele já deixa vislumbrar o filme que será assistido;

é, talvez, uma síntese, a visão de um artista sobre o mesmo filme que, logo, será exibido.

Antes de entrar na sala de projeção, é recomendável ir ao banheiro e beber água. Sair durante a sessão pode ser incômodo para quem sai e para quem fica. Ah! Pipoca e refrigerante! Sair durante a projeção do filme, exige o não retorno. Pode soar como um desrespeito a quem fez o trabalho, que não o fez para ser interrompido. Pode ser ainda um desrespeito às pessoas que a ele estão assistindo e um desrespeito quem interrompe a narrativa completa. Ver o filme todo pode ser muito importante para a nossa vida.

O cinema pode mudar uma vida. Afonso Brazza, o “cineasta bombeiro”, é um exemplo de quem mudou a sua vida completamente depois de assistir à sua primeira sessão de cinema. Mudou-se do interior da Bahia para São Paulo, para poder trabalhar com a arte que tanto o encantou. Depois veio para Brasília, trazendo equipamentos e a sua musa, Claudete Joubert. Do seu salário de bombeiro, tirava um pouco para comprar os negativos, juntava os amigos no Gama¹ e rodava seus filmes.

Depois desse parêntese para falar de Afonso Brazza, volto à sala de cinema: é bom escolher o lugar certo. Alguns gostam de se sentar no meio, na altura da tela; outros, na frente, bem perto do filme. Um pouco de silêncio ajuda a escutar as pessoas em volta, a prestar atenção. Perceber se as pessoas irão conversar durante o filme, bem como se

¹ Cidade satélite de Brasília.

irão ficar comendo e fazendo barulho. Se essa for a impressão, penso ser conveniente mudar o mais rápido possível de lugar.

O filme próximo de começar, alguns tiram os sapatos para abrir bem os dedos dos pés e sentir o chão. Colocar os pés na poltrona da frente, desde que não incomode o outro espectador, pode ser confortável. No entanto, estamos numa sala de todos os que pagaram o ingresso. Encoste suas costas na poltrona, fique relaxado, mas atento. Se for comer, não faça barulho; evite a conversa. Sons externos não fazem parte da projeção.

Tudo isso é somente uma ida ao cinema. Quantas vezes já se assistiu àquele filme e sentiu algo diferente? Cinema é uma arte e quer ser apreciada como uma obra de arte. É entretenimento também, mas não um jogo de fliperama. Neste se compra o ingresso ou ficha, assiste-se ou se joga, e vai embora. O cinema é mágico, e como disse Raul de Xangô, um bruxo muito conhecido em Brasília: “mais importante do que as coisas mágicas é a magia das coisas”.

Durante a projeção, sentir as imagens e os sons, para mim, exige concentração. Se o filme for estrangeiro e necessitar de legendas, é bom não ficar preso a elas. Se for um filme nacional, pode-se aproveitar melhor. De qualquer forma, considero importante tentar desfrutar as imagens e os sons. Quem são os personagens, de que forma eles andam, falam e estão vestidos? Como é o lugar onde estão, o que acontece na vida desses personagens?

Quando terminar a história contada pelo filme, os créditos aparecem. É bom não sair correndo. Esse é momento de se recompor,

de enxugar as lágrimas, pegar os pertences, calçar os sapatos, pegar o lixo. Enquanto isso, pode-se ver a quantidade de pessoas que trabalhou nesse filme que acabou de ser muito apreciado. É possível ver naquela lista o nome do ator mais apreciado gostou.

A saída é o momento dos comentários sobre o filme, de falar de sentimentos, das opiniões sobre o que se assistiu. Falar do filme faz com que o entendamos melhor. Narrar a história da forma como foi vista, transformar cada espectador em co-autor. Agora, a história também pertence a cada uma das pessoas que o assistiu.

O futuro – ao final do filme, na alma do espectador, pleno de novas imagens agentes para recordar e um mundo vasto de valores, sonhos, ideologias para rememora (reminiscência) como natural, imutável, eterno, sobre-humano. Valores para explicar e guiar (ALMEIDA, 1999, p. 63).

O ser humano precisa de rituais. Penso que todos precisam de rituais. Uma arte que envolve tanto tempo e tantas pessoas deve ser vista como um ritual. O personagem de Virginia Woolf, vivido por Nicole Kidman no filme *As Horas*² de Stephen Daldry, diz aos sobrinhos que todos os dias devem ser vividos intensamente, realizando coisas para serem lembradas para sempre. Os filmes também. Se ir ao cinema é só um ato, que o filme não o seja. Que ele possa ser lembrado por um bom tempo.

² As Horas de Stephen Daldry produção de Scott Rudin Productions, EUA, 2002.

A ARTE DE SENTAR, VER E OUVIR

O cinema e o teatro têm varias afinidades. Uma é a possibilidade de usar o ator. Outra é a possível utilização de luz e sombra em cena. Eles têm também em comum o uso, se desejarem, de figurinos, de cenários, de adereços. Diante de tantas afinidades entre o cinema e o teatro, quero destacar uma: o ato de se estar sentado diante de uma arte que se apresenta com sons e imagens.

A arte de sentar, ver e ouvir é antiga. O início, a gênese é na Grécia antiga, aproximadamente 500 anos a.C. Tem origem na tragédia e comédia gregas e no teatro, *théatron*, ou 'lugar onde se assiste a um espetáculo, espectadores, o próprio espetáculo'.

Meio embriagado pelas comemorações ao deus Dionísio, Téspis sobe num estrado, “era um estrado antigo, para cima do qual, antes de Téspis, subia um qualquer, e dali respondia aos coreutas” (SOUZA, 1964, p. 55). Coloca uma carcaça de bode à sua frente e diz: eu sou Dionísio. Essa, talvez, tenha sido a primeira representação, o primeiro ator, o primeiro tragiógrafo, aquele que iniciou a arte de representar. “Se revertemos nas demais referências à obra de Téspis, inventou a tragédia, inventou o protagonista, foi ele próprio, pela primeira vez, o protagonista, etc.” (SOUZA, 1964, p.45).

Desde os tempos clássicos da tragédia já se empregava cenários pintados, creditando-se ao próprio Sófocles o seu desenvolvimento. Aristóteles menciona Fórmico como sendo o inventor do cenário móvel (ARAÚJO, 1978, p. 82).

A arte coletiva de criação também surge nesse período histórico: várias pessoas pensando num mesmo projeto. Muitos artistas, trabalhando com linguagens diferenciadas, criando e compondo uma obra de arte única.

Todos os artistas com um mesmo objetivo: apresentar essa obra de arte a um grande número de pessoas, todas ao mesmo tempo, somente naquele momento. Nasce a platéia, o contemplador, o observador, o espectador, aquele que senta para ver e ouvir uma obra de arte.

A origem do que assistimos – nós, ocidentais - está na Grécia antiga, mas o espectador grego era muito diferente de nós, espectadores atuais. O teatro, por muito tempo, era visto como um evento social. Era um momento de encontro, um momento democrático a que poderiam ir os mais ricos e os mais pobres. “Desde o começo, a tragédia dirigia-se a um público mais numeroso e variado do que aquelas distintas assembléias à mesa das quais recitavam as baladas heróicas ou os poemas épicos” (HAUSER, 1998, p. 84). Era uma festa democrática na qual se tinha a possibilidade de falar o que se desejava; algumas vezes se escutava o que não queria, e todos eram livres para ir, se assim quisessem.

Sempre ao lado dos templos de Dionísio, a incipiente estrutura espacial do teatro grego limitava-se à orquestra, circunferência de terra batida situada nas imediações de um terreno em declive, onde permaneciam os espectadores, e que depois viria a transformar-se no koilon, ou arquibancada (ARAÚJO, pág 80, 1978).

A criação dos primeiros locais próprios para as apresentações, onde se vê e ouve, é desse período. Os gregos escavavam arquibancadas nos morros, onde as pessoas podiam sentar, com o palco à sua frente, um patamar onde aconteciam as apresentações. Assim os gregos criaram os teatros de arena. À luz do dia, todas as pessoas que tivessem vontade poderiam sentar, ver e ouvir os atores dizendo os textos.

O teatro elisabetano, como o teatro grego, possuía um pouco de evento social. As pessoas iam assistir às peças teatrais e aplaudi-las, ao mesmo tempo em que encontravam as outras pessoas. Conversava-se muito durante as apresentações, o que constrangia e incomodava os atores. Molière chegou a criar batidas ritmadas, executadas por um contra-regra com um bastão, antes das apresentações, para o público ficar em silêncio para se iniciar a sessão.

O teatro elisabetano já havia visualizado um lugar diferente, sem teto, mas fechado dos lados. Construiu-se, à época, um pequeno prédio de frente para o palco, com camarotes e três andares de balcões - onde ficavam as pessoas mais ricas. Os mais pobres ficavam embaixo, em pé. A ausência do teto destinava-se a deixar a luz do dia entrar para iluminar as pessoas e a apresentação.

O palco dos chamados teatros públicos, já construídos mais sem cobertura, conhecido como palco avental graças ao seu desenho, constituía-se de uma plataforma erguida no fundo do recinto e proporcionava quatro áreas de representação (ARAÚJO, 1978, p. 142).

O desenvolvimento e a evolução da iluminação facilitaram as apresentações teatrais noturnas e em ambientes fechados, mas acabou por agravar a conversa da platéia durante o espetáculo. O diretor teatral Richard Wagner, durante a abertura do Festival de Bayreuth, no Festpielhaus, em 1888, antes de iniciar a sua apresentação, apagou a luz da platéia. Silêncio total. Criou-se, pela primeira vez, o escuro do espectador e a luz do espetáculo. Ao final da apresentação, várias pessoas vieram elogiar o espetáculo, dizendo nunca terem visto nada igual. Muitos já tinham visto o espetáculo com a luz da platéia acesa.

À frente uma obra com som e movimento, repleta de luz, a concentração é direcionada para o espetáculo. Não é mais um evento social. Estar no escuro proporciona a intimidade. Ali existe a possibilidade de se entregar, de chorar, de rir. É o momento de cada um.

A relação entre o claro e escuro, luz e sombra, ficou marcada depois desse dia. Trata-se de um acontecimento importante para a nossa história, para a nossa arte. “A luz é relacionada com a obscuridade para simbolizar os valores complementares ou alternantes de uma evolução” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 567). “A sombra é, de um lado, o que se opõe à luz; é do outro lado, a própria imagem das coisas fugidas, irreais e mutantes” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 842).

É religioso pensar o escuro como treva - “sombra é o aspecto Yin oposto ao yang” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 842) - e a luz como sabedoria - “a luz sucede às trevas, tanto na ordem da manifestação cósmica como na iluminação interior” (Idem, p. 568) -, ao

mesmo tempo em que penso ser óbvio e fácil pensar na luz como o bem e a sombra como o mal.

Colada nas narrativas tradicionais, uma das paixões prediletas do cinema é a luta entre o bem e o mal, o certo e o errado. O cinema consegue trabalhar com o incerto, com o imperfeito, em que nem sempre o bem é certo e o mal é errado. É a história do homem que vendeu a alma para o diabo e perdeu a sombra. “O que significa que, por não se pertencer mais, ele deixou de existir enquanto ser espiritual, enquanto alma. Não é mais o demônio que faz sombra sobre ele; ele não tem mais sombra, por que não tem mais ser” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, pág. 843).

Imagino o cinema como a própria luz. A luz que passa pelo negativo faz com que as imagens apareçam. Sem ela o cinema dificilmente existiria. “O cinema, claro, é o grande selecionador. Os limites da tela são delineados geometricamente, bem definidos. Tudo em volta deles é sombra. Existe o que está na tela - um bombardeio de fótons organizados - e existe o que não está na tela - o enevado, o escuro, o imperceptível, o invisível” (CARRIER, 1995, p. 64).

AS GAVETAS

O surgimento das gavetas, para estruturar este trabalho, surgiu num ato involuntário. Penso que o destino me trouxe as gavetas. Quando iniciei o trabalho com imagens, comecei a apreciar obras de Salvador Dali. As gavetas, presentes em várias obras do artista, me escolheram. Não é você que escolhe a imagem; a imagem escolhe você.

A origem do nome gaveta vem de gaveda, com a troca da terminação –eda pelo sufixo -eta devido à pequena dimensão da peça. Do latim gabeta-tigela, há a mudança de proparoxítonos para paroxítonos. Regra comum, a evolução semântica de “gamela, tigela” para a forma atual é comum ao português e ao espanhol.

Vale ressaltar que gamela tem como origem o nome dos pequenos potes usados em sacrifício. No sentido popular, a palavra gamela significa mentira, enrolação.

A gaveta é uma das alegorias presentes neste trabalho. A alegoria poderia ter várias acepções, que se encaixariam nesta dissertação. Significados da própria palavra alegoria foram buscados no Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa: “representa pensamentos, idéias, qualidades sob forma figurada e em que cada elemento funciona como disfarce dos elementos da idéia representada”.

Pode-se pensar também no sentido carnavalesco da palavra alegoria: “cada uma das figuras ou ornamentações que, deslocadas mecanicamente ou conduzidas pelos próprios integrantes da

agremiação, ilustram o enredo de uma escola de samba”. Assim, utilizo as alegorias para contar o meu samba enredo.

O sentido filosófico de alegoria significa melhor a utilização das gavetas nesta dissertação: “texto filosófico escrito de maneira simbólica, utilizando-se de imagens e narrativas com intuito de apresentar tropologicamente idéias e concepções intelectuais”. A utilização das gavetas neste trabalho é uma licença poética, utilizada para ajudar a narrativa desta dissertação.

A palavra alegoria me remete à conotação de alegria. Não sei se pela ligação com o carnaval, sobretudo para nós, brasileiros, ou pela semelhança fonética, mas as alegorias são símbolos alegres; a alegria está na alma de uma alegoria.

Quando imaginamos uma gaveta, podemos ter várias possibilidades de leituras. Gavetas, para uns, é a anti-sala da lata lixo; para outros, é o hall de entrada do coração, um lugar importante onde se guardam coisas de que se gosta. Alguns pensam nelas como o esconderijo do pensamento, lugar onde se escondem as coisas para ninguém ver. As gavetas utilizadas neste trabalho são símbolos que iluminam esta dissertação.

A gaveta imaginada não é uma metáfora, é um símbolo. “A metáfora é relativa a um ser psíquico diferente dela. Ao contrário, a imagem, obra da Imaginação absoluta, extrai todo o seu ser da imaginação” (BACHELARD, 2003, p. 87).

As gavetas – e eu as vejo aqui como símbolos - possibilitam diferentes leituras: o enquadramento da vida, quando me refiro ao

social; de preservação da memória, quando pensada como lugar de guardar lembranças de vida; símbolo do cinema, quando se aproxima e ajuda a dialogar com a linguagem.

A gaveta pode ter um complemento. Aliás, ela quase sempre vem acompanhada de um símbolo que a complementa. Penso nas gavetas de um criado mudo em um sentido; imagino as gavetas de uma penteadeira, numa outra conotação; sinto as gavetas de um armário com uma outra leitura. A relação criada com cada gaveta é diferente, depende da gaveta, da pessoa que a utiliza e do que se coloca dentro dela.

As gavetas que utilizo neste texto foram imaginadas como símbolos. Em alguns momentos, elas poderão vir acompanhadas de um outro símbolo, levando a uma nova leitura, uma nova interpretação.

O símbolo anuncia um outro plano de consciência, que não o da evidência racional; é a chave de um mistério, o único meio de se dizer aquilo que não pode ser apreendido de outra forma; ele jamais é explicado de modo definitivo e deve sempre ser decifrado de novo, do mesmo modo que uma partitura musical jamais é decifrada definitivamente e exige uma execução sempre nova” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 16).

O cinema algumas vezes traz alegorias para narrar suas histórias, são representações que possibilitam leituras individuais e diferenciadas a cada espectador. Assim, o cinema pode ser uma arte quase sempre nova, com a possibilidade de leituras amplas e variadas.

Nas belas histórias de amor contadas pelo cinema, existem alegorias - a raiva, a paixão, o amor, o ódio - que geram os conflitos nas narrativas que movem os filmes. São representações da nossa vida que movimentam as atitudes humanas. Quando um filme chega ao seu final, todas essas alegorias podem ser sentidas.

As gavetas de Dali



Girafa em Chamas

Salvador Dali –1937

Ver e olhar. Sentido primeiro do homem, sobre ele não se pergunta; dele não se desliga. Não percebe que se o está usando. O homem convive com imagens há muito tempo, seja para se comunicar, como na pré-história, seja para recordar, como nos retratos da renascença, ou admirar, como os quadros das galerias nos dias atuais.

Acima, vejo a reprodução de uma obra de arte. Posso ficar horas sem reação à frente dessa obra. Posso passar segundos diante dela e me emocionar. Ver e olhar essa obra; contemplar, fixar os olhos com encantamento. O que me emociona e encanta nela são as gavetas nas mulheres. Cada mulher com suas gavetas a esconder, a desvendar, a

descobrir. O fascínio das mulheres, a cada dia que passa, podem ter um novo segredo a ser desvendado.

Salvador Dali, durante a sua vida, criou várias gavetas, muitas gavetas e muitas mulheres. Parece que todas as gavetas foram feitas para Gala, companheira de Dali por muitos anos. Quantos segredos ela guarda? Quais segredos ela guarda?

A experiência básica dos surrealistas consiste na descoberta de uma "segunda realidade", a qual, embora inseparavelmente fundida com a realidade comum, empírica, é, não obstante, tão diferente desta que, como provas de sua existência, apenas somos capazes de formular enunciados negativos e de apontar hiatos e cavidades em nossa experiência (HAUSER, 1998, p. 972).

A gaveta é o lugar onde as mulheres podem guardar os seus segredos. Tantas gavetas, tantos segredos. Guardar sempre foi uma das formas de utilizar as gavetas. Pode-se esconder nas gavetas aquilo que é particular, que não queremos tornar público. Se for muito particular, ainda se pode guardar dentro de sacos plásticos e dentro das gavetas. Só descobrimos com o tempo, o tempo de confiar e abrir as gavetas.

Posso ser construído por imagens. A palavra imagem me remete a imaginar, à imaginação. Quando vejo uma imagem, escuto uma música, sinto um cheiro, adoço minha boca, aqueço o meu corpo. Quando vejo essas gavetas, posso sentir o cheiro do bálsamo, posso escutar uma música do Zeca Baleiro. Uma imagem pode me levar a outros lugares e despertar outros sentidos. Sinto assim: para quem a lê, essa pintura pode não dizer nada, é apenas a obra de um cara ganancioso que soube

utilizar seu marketing pessoal e desenhar obras, as quais muitas vezes não entendo.

Depois de sentir todas as sensações que essa imagem me traz, imagino. Sinto como se eu pudesse me transformar. Posso soar como uma música, exalar o perfume, adoçar a boca do outro. Eu me transformo em outro sentido.

A estrutura dramática de um filme é dividida em cenas, subdivididas em planos. A imagem de um filme pode ser um armário imenso com inúmeras gavetas. Cada gaveta é uma cena que se abre e se apresenta para o espectador. Ao juntar essas gavetas, tem-se uma narrativa completa.

Gavetas uma do lado da outra, todas bem arrumadas, pode ser um ícone do cartesianismo. O pensamento cartesiano é, segundo o dicionário eletrônico Houaiss, “a doutrina do pensador francês René Descartes, e de seus seguidores, considerada o marco fundacional da filosofia moderna, por inaugurar a autonomia de uma razão dubitativa, científica e subjetivista em relação ao primado da autoridade tradicional e da crença religiosa”.

O cinema, às vezes, é cartesiano. Alguns filmes têm cenas que são como gavetas bem arrumadas, uma perto da outra, todas no seu devido lugar. Um cinema cartesiano tem o filme preciso; do início ao fim pode-se saber o que irá acontecer. Desde a primeira cena, assistimos e gostamos. Nele o interessante é ver como acontece.

Não sou adepto do cinema cartesiano, bonitinho. Prefiro o cinema com uma estética desarrumada. Sou devoto dos irmãos Coen (Fargo³ –, O Grande Lebowski⁴) e, principalmente, de Jean-Pierre Jeunet (O Fabuloso Destino de Amélie Poulain⁵, Delicatessen⁶), mas não posso negar que o realismo do cinema é cartesiano. No cinema, a interpretação é realista.

“O realismo é uma reação diária das novelas. O cenário, as roupas, a semi-nudes são como uma realidade. Forçado pelo campo estreito da lente da câmera de vídeo, o rosto da atriz surge em primeiríssimo plano, totalmente real. Mas o realismo do objeto freqüentemente se choca com o realismo na forma de mostrá-lo, e o efeito de realidade se desfaz. O realismo não é um grande mal. O ser humano precisa de realismo. E de irrealismo” (COELHO, 2001, p. 100).

³ Fargo de Joel Coen. Estados Unidos, Gramercy Pictures, 1996

⁴ O Grande Lebowski de Joel Coen. Estado Unidos, Warner Films, 1998

⁵ O Fabuloso Destino de Amélie Poulain de Jean-Pierre Jeunet. França, 2001, Miramax Films.

⁶ Delicatessen de Jean-Pierre Jeunet França, Columbia Films, 1991

A GAVETA E O ENQUADRAMENTO

A palavra enquadramento tem a sua primeira leitura óbvia e rápida: colocar num quadrado. No entanto, esse quadrado nem sempre tem os quatro lados iguais; pode ser transformado em um retângulo. O princípio é ter os quatro lados. A única forma de que o quadrado não consegue fugir é a de os lados opostos terem do mesmo tamanho, gerando sempre uma figura estável. “Portanto, o número quatro é, de um certo modo, o número da perfeição divina; de maneira mais geral, ele é o número do desenvolvimento completo da manifestação, o símbolo do mundo estabilizado” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 750).

Os quatro lados fechados têm vários símbolos. O quadro é um dos grandes representantes. Existem também outras formas que podem representar o quadrado: a janela, o espelho, a gaveta ou qualquer outra forma que tenha os quatro cantos limitadores presentes.

O espelho, o vidro, apesar de seu caráter expressamente simbólico, são objetos praticáveis e, pela própria natureza, da ordem da janela. Os exemplos que acabo de dar, e na verdade, a maioria dos exemplos efetivos de sobreenquadramento mostrando bem a astúcia e, portanto, a sedução dessa duplicação simultânea do quadro-janela e do quadro limite (AUMONT, 2004, p. 127).

O enquadramento, assim como a arte, ganha outra dimensão com o renascimento:

Durante a Renascença, as inovações técnicas e as descobertas de obras-de-arte possibilitaram novos estilos para representar a realidade. Os quatro grandes passos foram

a mudança de pintura a têmpera, em painéis de madeira, e afresco, em parede de alvenaria, para pintura a óleo em telas esticadas; o uso da perspectiva, dando peso e profundidade à forma; o uso da luz e sombra, em oposição as linhas desenhadas; e as composições piramidais na pintura (STRICKLAND, 1999, p. 32).

A arte, por vezes, pode enquadrar. Seja o quadro de uma exposição, a sala de uma instalação, o palco de uma apresentação ou uma tela de projeção. A arte gera um ou mais ângulos de visão. O artista dispõe os objetos da forma que deseja que sejam vistos os objetos. O suporte é o enquadramento do meio.

Penso que, de vez em quando, nós também utilizamos os enquadramentos. Enquadramos o comportamento do vizinho que não condiz com o nosso; enquadramos nossa visão pela janela do carro; o comportamento dos nossos filhos. A gaveta também pode ser uma forma de enquadramento: enquadramos nossas roupas, nossas fotos, nossas contas, nossas lembranças.

Mais importante é o fato de as imagens da tela terem sido colocadas lá por alguém. Não é nossa atenção que traz esta ou aquela imagem visual à vista, mas alguém que permanece dizendo “voilà!” pelo simples fato de ter tirado, revelado e projetado essas imagens para nós. (ANDREW, 1989, p. 155).

A imagem que apreciamos no cinema ou na pintura alguém a criou, ou a manipulou, para serem vistas dessa forma. Vemos as imagens como alguém as viu e deseja que, da mesma forma, sejam vistas.

Na moldura da janela, vejo imagens livres; ninguém dispõe as pessoas, os objetos, as paisagens. A gaveta se aproxima da janela, mas não são imagens totalmente livres. Uma das diferenças entre a gaveta e a moldura é que nas gavetas posso acomodar e ver os objetos como achar melhor; na moldura, vejo a imagem conforme o desejo de alguém.

O enquadramento delimita o que vai aparecer na tela. Da mesma forma, um artista plástico define como essa imagem aparecerá na tela. O fotógrafo cinematográfico faz o mesmo. Se a imagem é enquadrada dessa forma, ela força o espectador a vê-la como o artista desejou. “Do mesmo modo, o enquadramento, que restringe a visão do espectador, pode ser usado pelo artista para organizar e dirigir nossa percepção do objeto” (ANDREW, 1989, p. 38).

Quero destacar a importância do enquadramento para a arte. O mesmo objeto pode ter diversas possibilidades de leitura diante de enquadramentos diferentes. Um dos grandes segredos do cinema é o enquadramento. A arte de colocar a imagem na moldura do quatro por três é difícil. Precisa-se de muita poesia, muito lirismo.

A arte do fotógrafo de um filme é muito próxima da arte de um artista plástico. Imagine ser um artista que trabalha com imagens em movimento. O que colocar, o que retirar do quadro; o que valorizar numa cena. É criar o ponto de fuga, perspectiva, primeiro e segundo plano, tudo isso com todas as imagens em movimento.

A gaveta, o enquadramento e Hitchcock

Sempre imaginei que, desde o primeiro desenho nas paredes das cavernas, o artista desejava ver suas obras de arte em movimento. A obra de arte é parte de um momento. É um registro do que foi idealizado para o futuro, registrado num presente e agora produto do passado. O cinema nos permite realizar quadros em movimento. Assim sendo, escolhi um filme para poder dissertar sobre o enquadramento no cinema como parte de uma obra de arte, como um quadro em movimento.

O filme acolhido foi o Festim Diabólico, de Alfred Hitchcock, de 1948. “Hitchcock, em particular, um dos mais “enquadradores” de todos os grandes cineastas” (AUMONT, 2004, p. 123). Escolhi esse filme porque ele sempre me intrigou e encantou-me. O filme é a primeira produção assinada por Hitchcock, na condição de produtor e diretor. É também a sua primeira produção colorida. O filme é uma adaptação de uma peça teatral do diretor Patrick Hamilton.

Toda a ação acontece num apartamento de Nova York, numa noite de verão. Dois rapazes, homossexuais, estrangulam apenas pela volúpia do gesto, seu colega de turma e escondem o cadáver num baú minutos antes de um coquetel para o qual convidaram os próprios pais do defunto e a ex-noiva. Convidam também o antigo professor deles na universidade (James Stewart) e, tentando conquistar a admiração do professor, acabam se traindo, progressivamente. No final da noite, o professor, indignado terá de entregar os dois ex-alunos à polícia (TRUFFAUT, 2004, p. 178).

Uma das características de uma gaveta é ser fechada dos lados e aberta em cima. De alguma forma nós vedamos a parte de cima para ninguém ver o que há dentro. O baú é uma das formas em que a gaveta se manifesta; seria uma grande gaveta, capaz de esconder um corpo dentro dele. O baú, no filme, é um dos personagens da história. Em vários momentos ele está presente no filme. Algumas vezes, podemos torcer para ele ser descoberto; muitas vezes torcemos para ser encoberto. Uma gaveta com um corpo dentro pode desvendar muitas coisas. Analisar o enquadramento de um filme rodado em plano seqüência é abrir a gaveta, o baú de um grande diretor.

Logo após ter assistido à peça, Hitchcock imaginou como adaptá-la para um filme. Como adaptar o tempo do teatro ao tempo do cinema. “A peça durava o mesmo que a ação, era contínua, desde que a cortina subia até que o pano descia, e fiquei pensando: como é que, tecnicamente, posso filmar desta maneira?” (TRUFFAUT, 2004, p. 177). O filme se passa em vários momentos, o tempo da ação de um filme é longo. Quando ele é exibido, a história transcorre como se já tivesse acontecido. No teatro, o tempo é efêmero: a história ocorre como se estivesse acontecendo naquele momento, e o espectador é testemunha presente da história.

O filme *Festim Diabólico*, assim como a peça, foi idealizado para acontecer num momento único. O tempo do filme é o tempo da história. Para isso acontecer, o diretor idealizou um plano único. Plano é o tempo de gravação de uma imagem, o momento em que a câmera é ligada até o momento em que é desligada.

Em geral as seqüências dos filmes são divididas em planos que duram, cada um, de cinco a quinze segundos. Normalmente, há seiscentos planos num filme de uma hora e meia, às vezes mais e, freqüentemente, mil, como nos filmes muito “decupados” de Alfred Hitchcock. Em Festim Diabólico, cada plano dura dez minutos (TRUFFAUT, 2004, p. 179).

O filme foi planejado para acontecer em um único plano- seqüência. No plano- seqüência, a câmera não é desligada; acompanha a história sem ser desligada. No entanto, isso não era possível, pois um longa-metragem consome muito tempo e muitos rolos de filme. Não seria possível filmar em um plano só. “Outra dificuldade técnica a vencer era a interrupção forçada no fim de cada rolo, o contornei fazendo um personagem passar na frente da objetiva para, neste instante, escurecer” (TRUFFAUT, 2004, p. 179).

A imagem que abre o filme é a de uma rua, a única imagem externa do filme, muito próxima a um quadro que se movimenta.



A rua e a calçada criam uma diagonal em duas vias: os pedestres andam da direita para a esquerda, e os carros da esquerda para a direita. O volume e velocidade dos carros criam o ponto de fuga à direita,

na saída dos carros. A velocidade mais lenta dos pedestres preenche o espaço vazio, aparente quando não há outro elemento no quadro.

O enquadramento, tanto no cinema como na pintura, consiste de quatro bordas - duas laterais, uma superior e outra inferior -, normalmente utilizadas assim: as bordas laterais servem de entrada e saída dos elementos da composição, é o espaço onde os personagens surgem e desaparecem e permite ao quadro ficar maior, conferindo maior mobilidade à cena. A borda superior é o teto, onde se fecha o ângulo de visão, permitindo ao diretor centralizar as imagens na tela. A borda inferior é onde tudo está apoiado e o local em que os objetos se fixam.

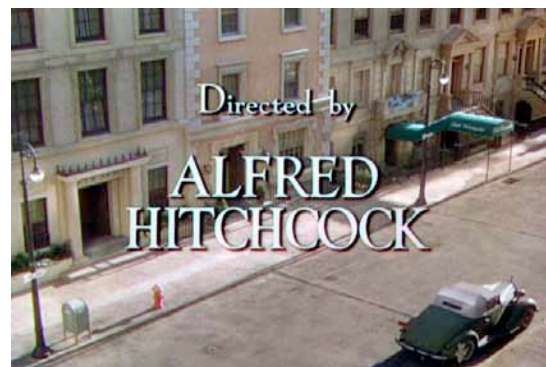
Nesse plano, Hitchcock consegue quebrar a gravidade visual. Os elementos não estão fixos na base do quadro, e a base serve para o surgimento e desaparecimento dos componentes da cena. “O cinema, que as dramatiza de modo mais ostensivo, torna, provavelmente, um pouco mais intercambiáveis as bordas do quadro; nem por isso ele é insensível a essa gravidade visual” (AUMONT, 2004, p. 123).

A calçada é mais clara que a rua, e os personagens têm roupas escuras para ressaltar a sua forma. A luz atrás dos pedestres projeta uma sombra maior, criando uma nova figura no momento do caminhar. O primeiro personagem que aparece é uma mulher com um carrinho de bebê. Quando ela está terminando de cruzar o quadro, aparece o primeiro carro escuro, levando o nosso olhar para a diagonal, o ponto de fuga.

O quadro à esquerda possui um poste, ao lado do qual há uma caixa de correio. Na mesma linha, um hidrante se junta aos dois elementos através da sua sombra, numa ordem crescente de tamanho, cuja função é fechar o enquadramento e conduzir o olhar do espectador para o outro lado.

Os prédios ao fundo são de cores claras, mas estão à sombra e não são mostrados inteiros, a fim de criar uma parede em diagonal que conduza o nosso olhar para a direita, para o ponto de fuga.

À direita, aparece um carro vermelho de capota branca, que completa o quadro e não deixa um vazio no canto, apontando para o ponto de fuga. O carro é da cor exata, nem muito forte nem muito fraca, para não chamar o olhar apenas para si.



Assim que a mulher termina de atravessar a rua com o carrinho de bebê, passa um carro de cor forte, amarelo, que chega, sempre na mesma direção, chamando os créditos iniciais. É interessante ressaltar a cor no filme: o único objeto realmente de cor forte é esse carro amarelo. Como primeiro filme colorido de Hitchcock, ele não quis errar nas cores ao abusar do seu uso. Todo o figurino, o cenário e a própria luz são

totalmente neutros: cores escuras para as roupas, comum àquela época, e cenários sem objetos que se destaquem pela cor.

A discussão a respeito da cor era muito forte no momento de transição do filme preto e branco para o colorido, exatamente o mesmo momento que o filme foi realizado.

Quando vi os primeiros copíões de *Festim Diabólico* filmado por Joseph Valentine, a primeira observação que fiz foi que se via muito melhor em cores do que do que em preto e branco, mas descobri que nos dois casos se costuma a recorrer ao mesmo tipo de iluminação (TRUFFAUT, 2004, p. 179).

No mesmo enquadramento, tudo deixa de se mover, os carros, as pessoas. Congeladas as imagens num quadro fixo, entram os letreiros iniciais, típicos dos filmes antigos, sem cor, brancos, com bordas pretas para não serem confundidos com os objetos do cenário ao fundo.



Assim que passam os letreiros iniciais, o movimento é intenso. Com a grande quantidade de elementos, fica fácil notar o grande jogo de luz e sombra provocado pelo diretor. “Sabemos que fundamentalmente não existem cores, que fundamental não existem rostos até que a luz

incida sobre eles. Afinal de contas, uma das primeiras lições aprendidas na escola de arte é que não existem nem mesmo linhas, só luz e sombra” (TRUFFAUT, 2004, p. 179).

O sol à direita situa-nos no tempo no filme. É final de tarde quando se inicia a ação. Com o sol à direita do quadro, e a câmera distante dos objetos, tudo parece ganhar um novo volume, uma nova dimensão. As pessoas que caminham pela calçada são acompanhadas por suas sombras, que criam uma nova forma, maior que a real, e formam um elemento único.

Por brilhantes que sejam a luz e as cores, elas não formariam qualquer imagem, mas um lago imenso e uniforme, mais apropriado a nos deslumbrar do que iluminar, sem a sombra que as divide, distribui-as, modifica-as (BAXADALL, 1997, p. 190).

Todos os carros e pessoas vão e voltam sempre na mesma direção, na diagonal. Quando aparece, mais uma vez, uma criança - a primeira criança que surge é uma criança num carrinho de bebê -, dessa vez com um guarda, os dois são os únicos a atravessar a pista em direção ao outro lado da calçada. Nesse momento a câmera começa a se locomover, como se os transgressores da imagem liberassem o eixo da câmera.

Essa seqüência inicial se opõe ao filme. Câmera parada e os elementos da cena se movendo, uma situação totalmente oposta ao filme a que iremos assistir, em que as câmeras também se movem. No restante do filme, o enquadramento move a câmera; ele busca cada

personagem. A câmera vai junto com o espectador, desvendando, buscando a imagem.

O cotidiano, a apresentação de um dia como qualquer outro, em qualquer lugar do mundo, onde pessoas passeiam, mulheres varrem ruas e guardas ajudam crianças a atravessar a rua. Um dia bonito, dia de sol. Não existem pessoas feias, ruas sujas. É a beleza do cotidiano idealizado e invejado para morar.

Nesse dia comum, as pessoas também morrem pelo simples prazer de matar de outros. Num lugar tão bonito, tão calmo, também existem pessoas que matam, pessoas comuns como as que somos e vemos ao nosso redor. Um dia qualquer, o cotidiano de uma cidade qualquer.

Acordo, abro a janela, vejo uma rua onde passam carros, pessoas, crianças. Enquadro-os em minha janela. Vejo o externo, o público, o que qualquer outra pessoa também pode ver. No meu apartamento, tenho o particular, o meu, o interno. Nele realizo os meus desejos; posso fazer e ser o que ninguém vê.

O exterior e o interior formam uma dialética de esquartejamento, e a geometria evidente dessa dialética nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafísicos em âmbitos metafóricos. Ela tem a nitidez crucial da dialética do sim e do não, que tudo decide. Fazemos dela, sem o percebemos, uma base de imagens que comandam todos os pensamentos positivos e negativos (BACHELARD, 2003, p. 215).

Assim como nas minhas gavetas, separo o interno e o externo, o público e o particular. No meu apartamento, entra somente quem eu convido. Só abro as minhas gavetas para quem eu quero.

A última parte do enquadramento é o desenquadramento. Apesar de soar como uma recusa ao texto escrito acima, o objetivo não é esse. Se, no enquadramento, o cinema foi-se aproximando da pintura, aqui ele se afasta. O desenquadramento é a atual tendência do cinema.

Desenquadramento não é exatamente descentralização – veremos em que, e apreciaremos o deslocamento; e o que ele designa assim se caracteriza por três traços: primeiro o desenquadramento sucinta um espaço vazio no centro da imagem; segundo, ele re-marca o quadro como borda da imagem; terceiro, enfim, ele só pode se resolver na seqüência, e, no cinema, tende efetivamente a ela (AUMONT, 2004, p. 129).

Primeiro: pensar o vazio num quadro soa um pouco estranho, parece ser princípio básico a valorização do personagem principal de um quadro. Dividir o quadro por igual, colocar todos os elementos no seu devido lugar e o principal no meio é óbvio e preciso, lembra a matemática.

Segundo: na cena em que a imagem é centrada, os olhos se afastam da borda, ficam sem limite, eu não percebo que estou vendo uma tela. Ao aproximar a imagem da borda, o desenquadramento aproxima o espectador do não-real. O quadro mostra o fim, eu vejo a imagem incompleta.

Terceiro: o enquadramento perfeito consegue mostrar a idéia da cena em uma só imagem. Se ela não termina nela mesma, precisa de

um outro fotograma para ser compreendido. A ela pode parecer imperfeita. Imagem em continuidade, uma das características do cinema.

Ler esses três tópicos da forma como foi escrito acima, por tópicos, exemplifica a imagem no cinema clássico. Parece que estamos falando do não-cinema, o antifilme, mas não é. Não se trata apenas de descentralização da imagem, um desequilíbrio imagético, é uma interferência na narrativa do filme.

Formam exatamente uma espécie de negativo do estilo centrado do cinema clássico, onde o ato de contar busca centralizar e busca a perfeição e o equilíbrio. Um preenche o centro o outro esvazia; um procura fazer esquecer a borda, o outro as marca; um é estático, o outro dinâmico (AUMONT, 2004, p. 130).

Para ajudar a clarear meu pensamento, trarei uma cena que se passa quase no final do filme *Festim Diabólico*. Ela acontece quando o professor começa a desconfiar do assassinato dos alunos. Intrigado pela ausência do aluno que foi morto, o professor começa a fazer perguntas, para confirmar as suas suspeitas.



À direita pode ser visto o corpo do professor cortado ao meio; ele conversa com os alunos que não aparecem no quadro. A governanta entra e sai repetidamente da cena, para retirar as coisas que estão em cima do baú, onde foi servido o jantar e está o corpo do colega assassinado.

No centro, não existe nenhum elemento expressivo. Há um vazio que chega a incomodar em alguns momentos. O personagem que cria o conflito, na cena, eu não consigo ver. O vazio ajuda a criar a tensão entre o baú, que está sendo limpo e pode ser aberto, e o professor, que faz perguntas para descobrir a farsa.

O corpo à direita, que só aparece pela metade, marca o quadro. Parece que a borda não está no seu lugar exato. Forçando ainda mais a quebra da borda, o professor conversa com pessoas que, eu sei, estão do lado de fora do quadro. O incômodo é tão forte que tenho vontade de puxar a borda para a direita, para colocar os outros personagens em cena.

Segue a cena, essa imagem precisa ser completa com outra. Assim ela diz, mas não conclui, ela não é o ponto final; é uma vírgula. A próxima imagem fecha a cena: a governanta vai abrir o baú com livros pesados nas mãos e não consegue. O professor vem ajudar, eles abrem um pouco o baú, mas um dos assassinos aparece para interromper a ação.



Apesar de Hitchcock ser um cineasta que busca a perfeição e ser considerado um dos maiores representantes do cinema clássico, nessa cena ele muda. Todos os princípios clássicos parecem perder valor. Importa agora o enquadramento a serviço da narrativa.

O filme proporciona algo diferente. Não apenas a história é intrigante e incomoda, mas o enquadramento também. Narra ele uma história desconcertante. A câmera em movimento, num espaço muito pequeno, tem de ser absorvida também pelo enquadramento.

Apesar dessa quebra no pensamento lógico do enquadramento, vale ressaltar que um dos pontos em que o cinema difere da pintura é a sua essência. Mesmo tão diferente, o desenquadramento tem o mesmo objetivo que o enquadramento. O cinema utiliza o quadro a serviço da ficção.

A GAVETA E A NARRATIVA

Existem muitas gavetas na minha vida. Dentro delas posso colocar vários objetos. Cada objeto guardado dentro da gaveta tem uma história, e todas essas histórias têm uma ligação: a pessoa que colocou os objetos na gaveta. Retirar esses objetos e contar histórias sobre eles é exercer um dos princípios mais belos do cinema, a narrativa.

Ao pensar a palavra narrativa, a primeira imagem que surge para mim é a de uma avó contando histórias para os seus netos, com os seus livros de textos e imagens; juntos, eles oferecem tudo o que a avó precisa para narrar as suas histórias.

A ação de narrar histórias é uma das mais antigas da história da humanidade. O homem da pré-história usava os desenhos nas paredes para narrar suas histórias. Os tatuadores do nosso tempo, muitas vezes, utilizam a tatuagem para contar histórias. O princípio da narração pode estar presente em toda história contada, não importando qual linguagem é utilizada para tal.

Uma das primeiras tentativas de organizar as narrativas em alguma estrutura dramática surge no teatro grego. Aristóteles, no seu livro *A Poética*, começou a pensar sobre as possíveis formas de narrativas presentes no teatro.

Alguém pode descrever a forma como uma estrutura de três atos ou como o casamento do objetivo dos personagens e da solução orientada pela trama; o resultado é o mesmo, o arco da narrativa linear. Essa linearidade transcende a forma da história e liga a narrativa do filme e do vídeo ao equivalente

aristotélico no teatro e no romance (DANCYGER, 2003, p. 412).

A narrativa teatral pesquisada por Aristóteles é a estrutura dramática mais utilizada e conhecida para se contar uma história: a estrutura formalizada com início, meio e fim.

A estrutura dramática, utilizada pelo teatro, era dividida da seguinte forma: cinco atos, sendo o primeiro o prólogo; os três subseqüentes, o desenvolvimento; e o último, a conclusão, chamado de êxodo. Essa estrutura foi e ainda é utilizada pelos dramaturgos e encenadores teatrais.

Pode-se pensar na narrativa cinematográfica como uma evolução da narrativa teatral. Se os primeiros filmes de ficção eram peças teatrais filmadas, as narrativas de ambos tinham estruturas bem próximas uma das outras.

A grande descoberta dos realizadores foi a possibilidade de desligar e ligar a câmera, mudando-a de posição, e continuar contando a mesma história. Esse ato, que poderia ajudar profundamente o envolvimento e a participação do espectador, fez com que o cinema definisse a forma da sua narrativa.

A introdução de Munssterberg culmina com uma apologia à capacidade narrativa do cinema. Conta a lenda de um jovem cinema submetido, em seus primeiros anos, à escravizadora documentação de peças teatrais, libertando-se, inevitável mas heroicamente, para encontrar seu próprio destino como veículo da narrativa. Esse veículo ele chamou, na linguagem de sua época, de "peça cinematográfica" (ANDREW, 2002, p. 26).

A narrativa teatral foi utilizada durante algum tempo pelo cinema, até que ele pudesse achar a sua própria forma de narrar. A evolução da narrativa do cinema só foi possível por que se fragmentaram os planos. Isso possibilitou ao cinema encontrar a sua própria linguagem.

O cinema parece ter nascido para narrar histórias. As possibilidades que o cinema tem de contá-las são infinitas. Chego a pensar que o cinema não existiria sem a narrativa.

Um dos pontos mais bonitos da narrativa cinematográfica, o espírito da narrativa, está na imagem e no som. O cinema conta suas lindas histórias através de imagens e sons. O cinema pode ser considerado a arte da narrativa.

Para, o cinema é realmente mera insignificância sem a narração. Apenas quando o insignificante coloca em funcionamento a capacidade narrativa da mente é que a peça cinematográfica ganha vida e, através dela, os milagres artísticos do cinema recomeçamos (ANDREW, 2002, p. 26).

A Gaveta, a narrativa e Furtado

Como nos capítulos anteriores, trago um filme para ajudar a clarear os pensamentos, os sentimentos e as idéias sobre a narrativa. O escolhido aqui é O Homem que Copiava, de Jorge Furtado⁷.

André tem 20 anos e o segundo grau incompleto. É operador de fotocopiadora na livraria e papelaria Gomide, no quarto distrito, em Porto Alegre. Mora com a mãe. Gosta de desenhar e gosta de Sílvia. André precisa desesperadamente de trinta e oito reais.

Sílvia também tem dezoito anos. Faz pré-vestibular à noite e trabalha como balconista numa loja de roupas femininas. Mora com o pai, gosta de ler e não é muito de figo. Sílvia marcou um encontro no alto do Corcovado e não pode faltar.

Marinês trabalha na papelaria, com André. Namora, mas não muito, um alemão que vive na Holanda. Marinês fica muito bem em vestidos que não tem dinheiro para comprar. Cardoso faz tudo por ela. E Marinês faz de tudo com ele. Quase tudo.

Cardoso parou de fumar. Há dois dias, a pedido de Marinês. Ele nem está sentindo muita falta do cigarro. Só às vezes, depois do almoço. Aquele cigarrinho. Se você não fuma, não sabe o que é aquele cigarrinho, depois do almoço.

André precisa de trinta e oito reais para comprar um chambre de chenile e para salvar a vida de Sílvia. André faz muitos planos para conseguir dinheiro. E todos dão certo.⁸

Contar a história do filme O homem que Copiava é difícil. O próprio texto acima demonstra essa confusão. É muita história dentro de uma história só, muito acontecimento. A narrativa é composta de várias histórias paralelas que, juntas, formam uma única narrativa.

⁷ O Homem que Copiava de Jorge Furtado Brasil, 2002, Casa de Cinema de Porto Alegre

⁸ <http://www.casacinepoa.com.br/homem/index.htm> acesso em 31/03/2006.



A primeira cena, que aparece no filme para iniciar a narrativa, é o personagem André comprando fósforos num supermercado. Essa não é uma seqüência que se encaixa no início do filme; ela está perdida e fica sem sentido até o momento em que é colocada no seu lugar na história.

O filme trabalha com uma narrativa não linear. A todo instante, o roteiro criado por Furtado abre novas histórias, trabalhando numa estrutura hipertextual. Cada momento novo no texto convida uma nova linguagem para participar da história.

A narrativa não linear pode não ter uma resolução, pode não haver um único personagem com o qual simpatizar e identificar. Pode não haver personagens guiados por objetivos. E pode não haver uma forma dramática dirigindo para a solução. Conseqüentemente, a narrativa não linear não é previsível. E aqui reside seu grande potencial estético, por causa dessa imprevisibilidade, ela pode fornecer ao público uma experiência nova e inesperada. Esse é o potencial estético da não-linearidade – experiências novas e imprevisíveis. Isso nunca acontecerá, no entanto, se a não-linearidade permanecer como um fator tecnológico mais do que uma atitude filosófica e estética (DANCYGER, 2003, pág. 412).

Com o desenvolver da história, é possível perceber que a narrativa é uma grande colagem de gêneros. É possível identificar uma história romântica: o amor de André e Silvia. É também uma comédia inteligente: André precisa comprar fósforos para atear fogo no dinheiro, mas não tem dinheiro. É um drama financeiro: as contas do André e sua falta de dinheiro. Uma tragédia familiar: a história de Silvia e o assassinato do seu pai.

Além disso, podemos também visualizar uma grande diversidade de linguagens utilizadas pela narrativa: desenho animado; imagens de atores reais; computação gráfica; história em quadrinhos; animação de fotos; imagem em preto e branco.



O filme de Furtado foi escolhido aqui por um motivo principal: ele possui uma das mais belas estruturas dramáticas, a estrutura da leveza, totalmente inspirada em Ítalo Calvino, em seu livro Seis Propostas para o novo milênio.

Depois de haver escrito *ficção* por quarenta anos, de haver explorado vários caminhos e realizado experimentos diversos, chegou o momento de buscar uma definição global de meu trabalho. Gostaria de propor a seguinte: no mais das vezes, minha intervenção se traduziu por uma subtração do peso; esforcei-me por retirar peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; esforcei-me sobretudo por retirar peso à estrutura da narrativa e à linguagem (Calvino, pág.15, 1990)

Falar da leveza é falar do peso também. Trabalhar uma narrativa leve é conseguir extrair o seu peso. No filme, a imagem do peso e da leveza é sintetizada pela ação do protagonista queimando dinheiro: o peso do valor monetário com a leveza do fogo que transforma o papel em cinza. Toda a ambição e o desejo pelo dinheiro diante da sua forma mais real, o papel.

Não penso que os filmes não possam ter histórias pesadas, densas, fortes. Sinto, porém, que a narrativa que encanta deveria ter leveza na sua estrutura dramática.

O peso e a leveza estão presentes no filme. A leveza é a cortina japonesa que André dá de presente a Sílvia. André adora ficar espionando Sílvia pela janela. Ela não tem dinheiro para comprar uma cortina, colocou papéis para cobrir a janela. Ele lhe dá de presente uma cortina japonesa. Está resolvido o problema: ele poderá vê-la sem barreiras.



As coisas nem sempre são como imaginamos e desejamos. O protagonista, que agora pode ver a sua amada sem interferências, descobre que o pai dela adora olhá-la pelo buraco da fechadura e roubar dinheiro da sua bolsa.

O peso e a leveza frente a frente, como na *Capella Degli Scrovegni*, analisada por Milton José de Almeida. A virtude e o vício estão frente a frente, e as virtudes extraem seu sentido dos vícios. A leveza extrai o seu sentido do peso.

As virtudes extraem seu sentido dos Vícios. A partir dos seus negativos, afirmam-se. Que sentido tem pregar a Virtude se não entre os viciosos? (ALMEIDA, pág. 43, 1999).

Nessa cena, vale destacar dois símbolos complementares, utilizados para ressaltar o vício e a virtude em questão. O primeiro é um símbolo ligado ao pai: a filha chega, deixa sua bolsa no quarto e vai ao banheiro; um pouco antes de espionar a filha pelo buraco da fechadura, o pai pega alguns trocados na bolsa da filha.

O segundo é o símbolo de André, a singela cortina: em cena anterior, ele deu para Sílvia uma persiana, daquelas que permitem olhar

do outro lado. Ele espera ansioso pela instalação dessa cortina, que trará a ele a liberdade de olhar o quarto inteiro da moça. A cena está armada: a música aumenta na hora em que Sílvia entra no quarto e tem no rosto uma expressão de satisfação com a cortina. Uma poesia rara de se ver no cinema hoje em dia. No momento em que André se prepara para desfrutar da sua tática, ele vê o pai roubando a filha.

A cena é forte, mas tem leveza. O rapaz sente uma ira incontrolável e faria qualquer mau para oferecer o bem a moça. É possível que os espectadores, no cinema - a maioria com uma formação cristã -, deixem de lado seus valores religiosos e perdoem o personagem, não importando a sua atitude? Sim, eles perdoam o personagem. A leveza da narrativa conquista o espectador.

A leveza da narrativa diante de uma dramaturgia pesada. A delicada cortina desvenda a história cruel de um pai que abusa da sua filha, gerando ódio e raiva no apaixonado, que fará qualquer coisa para salvar o seu amor.

Dois homens que se infiltram na intimidade da mesma mulher: um pela janela, o outro pela fechadura. Quem é o mais vicioso? Dois vícios iguais, mas com sentidos diferentes. Na narrativa do filme, o vício que vem primeiro transforma o vício do outro em virtude. O que era peso vira leveza.

A cena é montada para o confronto: Sílvia chega do trabalho como sempre, mas agora ela tem o presente dado por André, a cortina transparente. Toda a cena se passa pelo olhar do herói do filme. A cena

nos leva a perceber somente o vício do pai. Não nos lembramos que André também pretende espionar.

Todo signo lingüístico compõe-se de elementos constituintes e surge em combinação com outros signos: é um contexto, e se insere num contexto (ECO, 2001, p.63).

O pai é apresentado como um senhor barrigudo que trabalha durante o dia e toma cerveja gelada à noite, assistindo programas ruins da televisão aberta. Ele é apresentado também como aquele que espiona e rouba dinheiro da carteira da filha. André é o rapaz apaixonado, trabalhador, que ganha pouco e ajuda a mãe. Sua única diversão, por ser pobre, é espionar a amada e os vizinhos pela janela. A junção de representações cria, no espectador, o preconceito sobre quem é o vicioso e quem é o virtuoso na história. Quaisquer atitudes do personagem, nós já as classificamos.

O filme demonstra isso em outras cenas. O próprio personagem principal, André, rouba e mata, e mesmo assim continua sendo apresentado como o herói do filme.

Em seguida vem a informática. É verdade que o *software* não poderia exercer seu poder de leveza senão mediante o peso do *hardware*, mas é o *software* que comanda, que age sobre o mundo exterior e sobre as máquinas, as quais existem apenas em função do *software*, desenvolvendo-se de modo a elaborar programas de complexidade cada vez mais crescente. A segunda revolução industrial, diferentemente da primeira, não oferece imagens esmagadoras como prensas de laminadores ou corridas de aço, mas se apresenta como *bits* de um fluxo de informação que corre pelos circuitos sob a forma de

impulsos eletrônicos. As máquinas de metal continuam a existir, mas obedientes aos *bits* sem peso (CALVINO, 1990, p.20).

Um aspecto que demonstra bem a leveza no filme, mesmo com o peso da história presente, é a forma em que a narrativa se desenvolve. O filme é leve; em nenhum momento ficamos tensos, apreensivos na nossa poltrona, apesar de a história terminar com um crime.

O assassinato é o lado pesado do filme. Uma filha que sofreu muito com o pai resolve matá-lo. Esse seria um ótimo argumento para um filme de narrativa densa e pesada; mas não, o filme consegue uma leveza, e nela perdoamos os crimes dos personagens.

O personagem vivido por Lázaro Ramos tem o seu perdão. Ele utiliza um santo para enrolar a atendente da lotérica. Quem ajuda André a cometer o primeiro delito é um anjo. André utiliza o anjo para distrair a balconista e pagar a conta com a nota falsa.

O substrato da reflexão de Raskolnikov é o seguinte: Napoleão derramou rios de sangue para consolidar a civilização burguesa, que tem em sua macroestrutura o sistema bancário como símbolo maior, e a história o absolveu. Então porque eu, Raskolnikov não posso matar uma mísera velha agiota, que repete na microestrutura da sociedade o que o sistema bancário faz na macroestrutura? (BEZERRA, pág. 15, 2001).

Os espectadores perdoam André e Silvia porque o próprio Jorge Furtado também perdoa seus personagens. Eles roubam, matam, espionam. O autor, mesmo assim, lhes dá um final feliz, perdando os seus personagens. A leveza alcança o coração do espectador.

A GAVETA E O CLOSE

A atriz entra no quarto. Caminha lentamente, como quem carrega o peso de uma vida nas costas. Senta na cama, música triste ao fundo. Sento na minha cama, com o peso da minha vida nas costas. Abro a gaveta do criado mudo, parece que escuto uma música triste. A câmera fecha no rosto da atriz, close-up. Aproximo a foto do meu rosto para ver melhor, close-up. A câmera fecha no olho da atriz, a música aumenta. Hiper-close, ela chora. Amasso a foto contra o meu rosto. Hiper-close, eu choro. Da mesma forma que o cinema, eu também posso fazer o meu close-up.

A poética da linguagem visual do cinema cresceu muito com a evolução das lentes das câmeras. Descobrir que uma lente grande angular pode mostrar o todo e uma teleobjetiva pode trazer o detalhe permitiu ao espectador a possibilidade de ser agraciado com a valorização da imagem. Ao cinema foi possível deixar de ser teatro filmado.

Inúmeros ensaios desse período (1912-25) diferenciavam em altas vozes o cinema do teatro. A maioria afirmava que, pelo fato de o cinema em sua infância ter sido economicamente obrigado a registrar desempenhos teatrais, ele nunca superara o teatro na busca de sua própria essência. A vanguarda dos anos 1920 salientou as qualidades musicais, poéticas e, sobretudo, oníricas inerentes à experiência cinematográfica (ANDREW, 2002, pág. 22).

Se formos pensar somente o lado técnico, o close-up teria a seguinte definição: “Um plano fechado na cabeça e no ombro de uma

pessoa. Um plano de detalhe (ou primeiríssimo plano, que inclui uma parte do rosto ou a mão, por exemplo)” (DANCYGER, 2003, p. 459). Também seria simplificar definir o close-up como o momento em que a câmera chega perto para ver melhor.

Penso no close-up como um passeio dos nossos olhos, o momento em que eles conseguem passear pela cena. Os olhos não têm a liberdade de irem aonde quiser, mas têm a possibilidade de visualizar um detalhe, imperceptível na cena com o plano aberto.

O detalhe trabalha com o alto contraste. Posso visualizar na tela uma grande imagem, mas o objeto real, que está sendo projetado, é pequeno.

Apreciar uma imagem em detalhe é poder entrar na intimidade de um filme. Através dessa imagem, é possível sentir a sensibilidade de um diretor. “Close-ups são as imagens que expressam a sensibilidade poética do diretor” (XAVIER, 1983, p. 84).

Entro no cinema, sento na poltrona e fico parado no mesmo lugar. Meu corpo fica parado, minha mente não. Através dos meus olhos, as imagens me levam. Posso viajar a vários países, a lugares que nunca imaginei, a épocas passadas ou futuras. Posso entrar no corpo de uma pessoa e ter a mesma visão que ela. Esse movimento é o movimento da câmera.

No cinema, a câmera carrega o espectador para dentro do filme. Vemos tudo como se fosse do interior, e estamos rodeados pelos personagens. Estes não precisam contar o que sentem, uma vez que nós vemos o que eles vêem e da forma que eles vêem (XAVIER, 1983, p. 85).

A gaveta, o close e Almodóvar

Para visualizar melhor o que quero dizer sobre o detalhe e o close, dialogarei com uma cena do filme *Má Educação*⁹, de Pedro Almodóvar. Não considerado um mestre na utilização do close, Almodóvar, porém, monta muito bem uma cena, utilizando o detalhe e os outros planos para contar suas histórias. Por esse motivo, escolhi uma cena desse filme e desse diretor. “Allardyce Nicoll, ao falar dos filmes russos da década de 1920, disse: “Se o corte é a prosa, a montagem é a poesia” (ANDREW, 2002, p. 77).

Almodóvar farta-se de sua própria velha cenografia física e dramática para contar a história de dois jovens, Enrique (Féle Martinez) e Ignacio (Gael García Bernal), que compartilharam de uma dramática experiência infantil num colégio jesuíta onde a pedofilia de um dos padres, Manolo (Daniel Gimenez-Cacho), era um segredo mal-escondido.

Separados um do outro por 16 anos, os dois se reencontram num momento em que Enrique tornou-se diretor de cinema e Ignacio, autor de uma história, intitulada *A Visita*, que tem grande potencial para tornar-se um filme.¹⁰

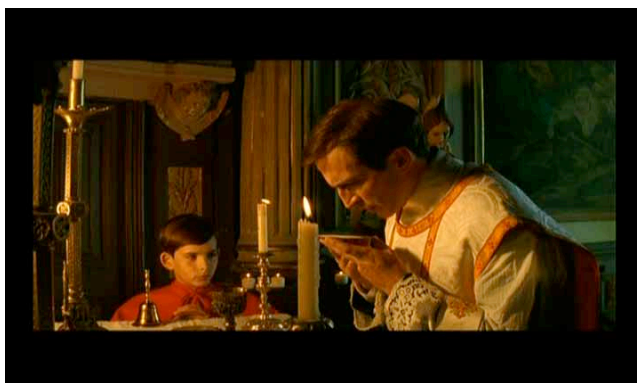
Antes de prosseguir, quero esclarecer que, durante minha pesquisa, descobri que alguns autores trabalham o close e o detalhe

⁹ *Má Educação* de Pedro Almodóvar. Espanha, Sony, 2004.

¹⁰ Retirado do terra cinema, endereço :<http://cinema.terra.com.br/ficha/0,,TIC-OI4685-MNfilmes,00.html> acesso em 13/05/2005

como sinônimos. Outros consideram o close como o enquadramento fechado de um rosto, e o detalhe como quadro fechado de qualquer outra coisa. Eu os considero sinônimos, para assim trabalhar como é utilizado na linguagem, e não nas nomenclaturas.

A cena apresentada é o momento em que o padre, após descobrir os dois meninos no banheiro, que mesmo sem estar fazendo nada, começa e a abusar sexualmente de um deles.



A primeira imagem em que aparecem, os dois - o padre e o menino - estão na sacristia. O padre em primeiro plano, fazendo seu ofício de religioso após a missa. Nesse momento, ele termina o seu ritual. O menino acuado observa tudo. Parece temer o grande poder do padre, da igreja, de Deus.

A luz da cena é de cor quente. Cor forte para acompanhar a cena, também forte. As cores, no cinema, acompanham o princípio de temperatura: cada cena tem uma temperatura que pede uma cor.

Existe uma luz mais forte, que vem da frente do padre, do altar. Essa luz cria uma sombra muito bonita durante esse momento do filme.

Parece a presença de Deus durante a cena. A iluminação, no cinema, permite criar personagens que não estão ali em pessoa.

Os planos abertos situam o espectador no ambiente em que acontece a cena. É a apresentação de onde estão os personagens. Assim, quando olho a primeira imagem, já sei onde esses personagens estão. Geralmente, os diretores gostam de começar com o plano mais aberto, fechando-o cada vez mais; do macro para o micro. No entanto, não existe uma regra. Na arte, não existem regras; se existirem, podem ser quebradas.

Observa-se no cinema uma predominância das cenas que começam com tomadas abertas, para situar o espectador; depois, vão-se fechando, conduzindo o olhar. Esse recurso é usado para conduzir o espectador, gerando um maior efeito dramático.



Aqui podemos ver bem o jogo de luz e sombra criado pelo diretor. À esquerda da cena, a luz é mais forte; o olhar é direcionado para a nossa direita, sem luz, onde está o padre. A frase que aparece ali diz tudo sobre o olhar, a luz e a fé que estão se perdendo. Na mesma cena, o rosto do menino em primeiro plano.

Vários críticos de cinema, sendo o mais notável o europeu oriental Béla Belázs, afirmam o cinema como a arte por sua capacidade de fazer primeiros planos, a formação pictórica dos detalhes (ANDREW, 2002, pág. 77).

O cinema se aproxima da arte pictórica no detalhe. Desenhar o detalhe é muito difícil, trazer a imagem para o close-up também. Como o tamanho do objeto é maior, torna-se possível reparar mais nos detalhes.

A criança é o símbolo de inocência: é o estado anterior ao pecado e, portanto, o estado *edênico*, simbolizando em diversas tradições pelo retorno ao estado embrionário, em cuja proximidade está a criança (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 302).

A criança nos leva a imaginar a inocência. Uma criança que doa o seu tempo para ajudar um padre na igreja reforça mais ainda, a meu ver, esse símbolo de inocência. No filme de Almodóvar, a inocência está muito presente, principalmente para mostrar, ao final do filme, a perda dela.

O rosto do menino traz essa inocência, ao mesmo tempo em que traz um olhar desconfiado. A eterna luta do homem entre o certo e o errado, o bem e o mal, o escuro e o claro. Aqui, conseguiremos reparar num dos pontos mais polêmicos apresentados no filme: os padres que molestavam as crianças nos colégios internos.

Nesta cena, é preciso entender o close como uma extensão do plano aberto. A imagem em detalhe pode ser compreendida quando existem outros planos que a tornam compreensível. Se tivéssemos visto

somente o rosto do menino, não teríamos dificuldades em entender o que acontecia; para quem ele olha, onde ele está, o que acontece nesse momento.



O detalhe do padre com o cálice na frente de sua boca: o sagrado e o profano. O cálice contém o vinho, que simboliza o sangue de Cristo. A boca traduz os pensamentos profanos para fora do corpo. Ao mesmo tempo, há palavra, uma das grandes formas de divulgação das mensagens de Cristo. Há o cálice dourado, o luxo opulento da igreja católica.

Uma das mais belas manifestações da boca é o beijo. O cinema gosta de mostrar pessoas aos beijos. Através deles, o cinema revelou o amor. No filme Cinema Paradiso², há uma seqüência, no final do filme, em que o agora diretor de cinema famoso assiste a uma colagem de cenas dos beijos proibidos pelo padre da cidade, ainda na época em que ele era criança. É uma declaração de amor ao beijo no cinema; são muitos beijos, de vários filmes.

O cinema nos encanta por permitir leituras diferentes dos mesmos símbolos. A boca se aproximando do cálice lembra o beijo; não um beijo

de amor, e sim o beijo da traição. O padre que trai a sua igreja lembra Cristo, também traído por beijo.

A cena narrada é uma lembrança de como o personagem se transformou no que ele é no momento presentificado do filme. Lembrança do menino que perde a sua fé no homem, em Deus e no diabo. É descobrir que aquilo em que acredito não é como eu penso. É aviltar, desacreditar seu próprio sentimento.



O padre começa a retirar a sua batina. O menino, exercendo sua função de coroinha, ajuda o padre a se despir das vestes brancas que usou para rezar a missa. O menino ajuda o padre a voltar à sua vida quase humana.

Desse momento para frente, começaremos a ver várias imagens em detalhes. Uma delas é o menino e o padre retirando a “roupa de santo”. As mãos em quadro me sugerem uma cena em que um casal começa a retirar suas roupas para terem relações sexuais.

O tempo do detalhe na cena é diferente, é o tempo de uma coreografia. As cenas que trabalham com close têm a tendência de ser um pouco mais longas. O gesto que aparece na cena lembra a

coreografia de um espetáculo de dança, que quase sempre é detalhado, calmo e nítido.

O tempo também pode ser influenciado pela quantidade de detalhes utilizados na montagem da cena. Numa cena em que várias ações acontecem simultaneamente, e todas elas são mostradas em close, o tempo parece parar, para que todas as pequenas ações possam ser mostradas uma a uma.

Talvez não haja seqüência mais famosa no cinema do que a do chuveiro em *Psicose*. A próxima seção detalha essa seqüência mais precisamente, mas aqui o uso do plano de detalhe será o foco de nossa preocupação.

A seqüência do chuveiro, incluindo o prólogo e o epílogo, dura dois minutos e inclui 50 cortes. A seqüência trata do assassinato de Marion Crane (Janet Leigh), uma hóspede de um hotel de beira de estrada administrado por Norman Bates (Anthony Perkins). Ela está fugindo por ter roubado US\$ 40 mil de seu patrão. Ela decidiu voltar para casa, devolver o dinheiro e encarar as conseqüências, mas morre nas mãos da "mãe" de Norman.

Os detalhes dessa cena, que acontece no chuveiro do banheiro do hotel barato, são como se segue: a vítima, suas mãos, seu rosto, seus pés, suas costas, seu sangue, o chuveiro, o topo do chuveiro, o jato de água, a banheira, a cortina do chuveiro, a arma do assassino, o assassino.

(...) O uso do plano detalhe e dos planos subjetivos faz a cena do assassinato parecer dolorosamente longa. A seqüência parece durar uma eternidade (DANCYGER, 2003, p.105).



As roupas de santo são complicadas de serem tiradas. Os padres não são casados; eles fazem votos de castidade. Ter alguém para ajudar a retirar a sua roupa se transforma em uma tentação, a que muitos não conseguem resistir. As cordas muitas vezes são usadas como um sinal de fetiche. Algumas pessoas gostam de usar a corda para imobilizar o outro durante o ato sexual.

Ao fundo, é possível ver várias gavetas. Mais uma vez elas estão presentes. Agora estão em uma sacristia, em um filme que trata de um tema polêmico. Quantas coisas os padres escondem dentro das gavetas das sacristias? Quantos assuntos polêmicos os filmes trazem à tona? Quanto tempo Almodóvar levou para escrever essa história, que remexe com o seu passado?



Depois de algum tempo com imagens em detalhe, volta o plano aberto. Ele retorna para lembrar onde estou: dentro de uma sacristia. Lembra-me também que aqueles detalhes que eu acompanhava eram um padre e um coroinha. Os detalhes me levam para dentro da cena. Muitas vezes esqueço onde estou, me perco no tempo e no espaço.

Esse retorno ao plano aberto me faz lembrar a cena que está acontecendo. Volto do fragmento ao todo.

O retrato – ou um close cinematográfico – pode comportar, diz Deleuze, um espaço e um tempo, como se os tivesse apropriado às próprias coordenadas das quais se abstrai. Ele então carrega consigo um fragmento de céu, de paisagem ou do apartamento – um rasgo de visão – dom o qual o rosto se compõe. É um curto-circuito do próximo e do longínquo (Peixoto, 1998, p. 302).



O close da mão do padre na mão do menino: a mão que te abençoa é a mesma que te deseja. O cinema gosta de mostrar as mãos. Mãos que executam, em detalhe, a ação de um personagem, valorizam a ação, levam o olhar do espectador. No cinema, a imagem ganha outra importância. Cinema sem close vira teatro.

Se um ator estiver segurando uma arma, por exemplo, no teatro a arma que o ator segura não importa – ele poderia estar sem nada na mão -, mas sim o modo de o ator segurar essa arma. No teatro não há o detalhe. O close é como se o espectador de teatro pudesse voar para perto do ator e ver a mão do personagem.

No teatro, quem conta a história é o ator. Ele está sozinho diante do público naquele exato momento. Ele faz a história acontecer como se fosse o agora. Podemos sentir a presença do encenador, do figurinista, do diretor etc, mas a história é conduzida pelo ator. A hora da apresentação é o ator, o espectador e o texto.

No cinema, o diretor conta a história. A sua presença é sentida. O movimento da câmera conduz a história, não o ator. O que existe são atores que representam personagens que são vistos.

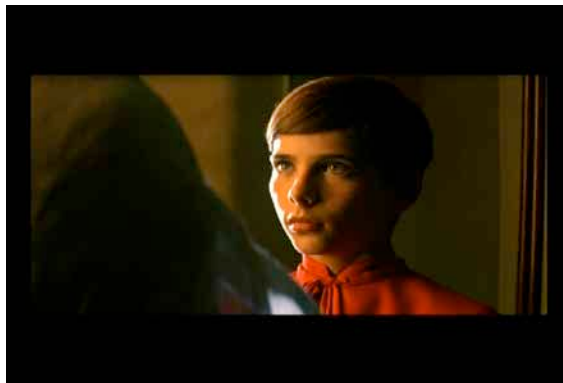
Nesta cena o detalhe da boca com o cálice diz muito mais que qualquer palavra do ator. A imagem grande na tela pode informar tudo o que o diretor deseja. A mão no detalhe pode não ser a da pessoa, do ator que vive o personagem.



A luz já não vem do altar. Ao olharmos de frente, a luz está atrás. A imagem do santo, das velas e uma luz recortada passam a idéia de janela, grade. A luz já não está tão presente. Ela se afasta para deixar os dois personagens resolverem seus assuntos carnavais.

Plano mais aberto para mostrar o padre tirando a sua batina. O ritual terminou. Ele não é mais o padre rezando a missa diante de vários

fiéis. Agora, ele volta a ser o padre Manolo da sacristia, que adora novos meninos para lhe fazer companhia.



A riqueza de uma obra de arte pode estar nos detalhes. O desequilíbrio também pode estar no detalhe. A beleza da obra pictórica pode estar numa pincelada. A genialidade de um texto pode estar no silêncio.

Em Van Gogh, porém, a ajuda a comunicar a exaltação mental do artista. Ele gostava de pintar objetos e cenas que propiciassem plena amplitude a esse novo meio – motivo que tanto podia desenhar como pintar com seu pincel, usando a cor espessa tal como um escritor que sublinha determinadas palavras. Por isso ele foi o primeiro pintor a descobrir a beleza do restolho, das cercas vivas e dos trigais, dos galhos descarnados das oliveiras e das formas escuras dos ciprestes, esguios e pontiagudos como labaredas (GOMBRICH, 1985, p. 437).

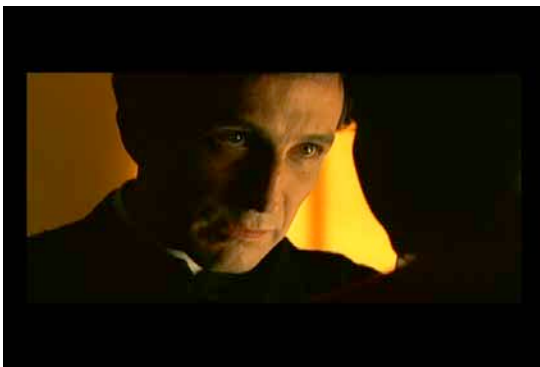
O detalhe aqui é o close do rosto do menino olhando para o padre. No entanto, a sombra do corpo do padre, que aparece em quadro, surge como uma ameaça. A luz paira no rosto do menino, marcando o

contorno de sua face. A luz ainda existe, mas a sombra está cada vez mais presente.

O close permite ao espectador criar uma relação mais íntima com os personagens. Permite ver o rosto desse menino, com a sombra do padre ameaçando-o. Ajuda a criar um sentimento de pena em relação ao personagem e uma forte apreensão quanto ao que poderá acontecer. A permanência da imagem no quadro pode interferir nessa relação entre espectador e personagem.

Um dos grandes segredos na utilização do close é o tempo de duração da imagem, o momento exato de fazer o corte. Uma imagem pode ficar cansativa se demorar muito tempo para ser cortada, ou ficar ininteligível se cortada rápido demais.

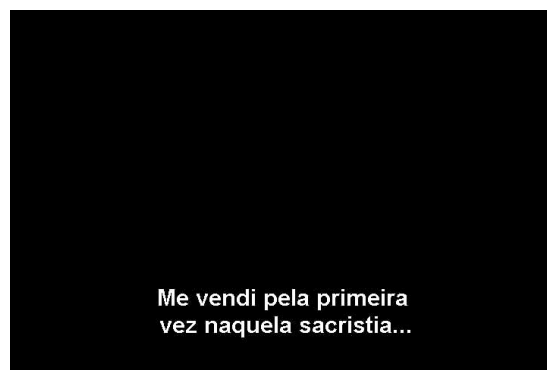
O detalhe é um aspecto importantíssimo para a edição digital porque o filme tem de ser digitalmente comprimido para tornar economicamente viável sua inserção no disco rígido do computador e isso pode reduzir significativamente a quantidade de informação visível dentro de um quadro. Resulta daí que os detalhes podem ser tão mínimos que os nossos olhos absorvem tudo muito rapidamente, o que leva o editor desatento a cortar mais cedo do que se estivesse olhando para a imagem detalhada da película (Murch, 2004, p. 126).



O padre aparece, o olhar dele não é mais dúbio. O close deixa claras as intenções e os desejos do padre. O seu olhar não é tão caridoso, e sim desejoso. O menino está presente na imagem: ele é a sombra na cena. Ao fundo, um arco, típico vitral de igreja. A luz está atrás, mais uma vez. Ela dá volume à imagem do padre. O padre é a sombra dessa luz; é a sombra de uma igreja criada na idade média, época de sombras.

Ao longo de todo esse período e apesar da heresia e do sectarismo, o domínio do clero permanece sem rival, e o prestígio do seu monopólio dos meios de salvação - a Igreja - mantém-se essencialmente intato (HAUSER, 1998, p. 124).

No cinema, mais uma vez, a luz cria um personagem que não tem presença física. A magia do cinema me permite várias leituras: seria a presença de Deus na cena? O homem tem o livre arbítrio para fazer o que quiser, mas Deus está presente, por trás de tudo? Ou a luz, ao fundo, apresenta um Deus que a igreja católica criou nos vitrais das igrejas?



A sombra do padre já toma conta da cena. A imagem do menino some com a presença do padre; tudo fica preto, tudo está no escuro da sacristia. Somente uma frase e entendemos tudo que aconteceu depois de terminada a cena. No cinema, a cena pode continuar, mesmo sem imagens. Os olhos não vêem mais. A imaginação conclui a cena.

Anos de história repassados em uma cena: padres que sempre abusaram dos seus poderes religiosos. A eterna luta entre o bem e o mal. A necessidade do homem de um certo e um errado. Até que ponto o menino é o bem e o padre é o mal? Até que ponto posso falar do bem e do mal?

Na vida real, o olho humano não consegue fazer o close, o detalhe. A lente do cinema consegue. O nosso olho corresponde a uma lente de 50 milímetros. Eu sentado, na frente do computador, olhando para as teclas sendo digitadas: posso vê-las com nitidez, mesmo assim não posso ver somente as teclas. Vejo um pedaço do chão, do monitor, da CPU. Quando tento me aproximar, não é possível recortar os elementos em volta. Se quero deixar apenas uma tecla bem grande, não consigo dar o foco.

O cinema fragmenta a visão, e mesmo assim consigo compreender. Desde menino, tenho vontade de fazer o meu olhar voar. Não consigo. Olhar estático, o que voa é a minha mente, lembrando imagens que já vi em filmes.

A GAVETA E A MEMÓRIA

Algumas gavetas guardam nossas lembranças. Ali guardamos recordações: fotos, cartas, convites, tudo que nos leva a recordar, a nos emocionar. Tudo aquilo que nos leva a ter boas e más recordações. A lembrança que me alenta no meu momento de dor: o passado é sempre melhor que o presente.

Assim como é possível ver um filme pela terceira vez e me emocionar, posso ver a mesma foto muitas vezes e chorar. Guardo as sensações sentidas. Parece que quero guardá-las para sempre. “O tempo é freqüentemente simbolizado pela Rosácea, pela Roda, com seu movimento giratório, pelos doze signos do Zodíaco, que descreve o ciclo da vida e, geralmente, por todas as figuras circulares” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 876).

Refiro-me aqui a um tempo não cronológico, o tempo da emoção. Ele gira em círculo e tem a duração da emoção. Olhar uma foto amarelecida de infância nas mãos nos transporta para sentir a grama molhada sobre a sola dos pés, mesmo que se tenha sessenta anos.

A memória é construída e destruída com o tempo, tempo este também não cronológico. Não pode ser medido. Não é lógico. É o tempo de cada um. É o tempo do prazer de rever uma foto e sentir alguma emoção. Quando leio uma carta outra vez, por exemplo, e não me emociono mais, significa que o meu tempo passou e o prazer também. Já posso tirar essa carta da gaveta e, talvez, da memória.

Com efeito, não apenas o filósofo assevera que a memória brota da mesma parte da alma da qual brota a imaginação, e que as coisas que são objeto da memória são também aquelas que dependem da imaginação mas, o que surpreende ainda, declara que a imaginação é movida pelo desejo (MENESES, 2000, p. 15)

A memória a imaginação e o desejo, como separar esses três conceitos. A memória me faz imaginar como foi na época, despertando o desejo de viver a mesma sensação outra vez.

A gaveta, a memória e Coutinho

Entro com Eduardo Coutinho no edifício da memória. A câmera começa a passear pelo interior de um edifício. No final do corredor, duas pessoas conversam na porta de um apartamento. Ao fundo, o som de uma porta sendo trancada. Durante essa cena, escuta-se esta locução.

Um edifício em Copacabana, a uma esquina da praia, 276 apartamentos conjugados, uns 500 moradores, doze andares, 23 apartamentos por andar. Alugamos um apartamento no prédio por um mês com três equipes filmamos a vida no prédio durante uma semana¹¹.

A gaveta que está sendo aberta começa com essas palavras. Essa é a narração, o único *off* que aparece no início do filme Edifício Master¹². Essa narração apresenta o filme para o espectador; mostra o que ele precisa saber para iniciar a apreciação do documentário.

A narrativa utilizada no filme se estrutura apenas por meio das entrevistas dos moradores, que falam de suas vidas. Cada apartamento é uma gaveta que traz um personagem com uma história. Todas essas gavetas estão dentro de um grande armário chamado Edifício Master. No cinema, o filme apresenta as falas uma depois da outra, com poucas imagens do edifício entre elas. No DVD, há o recurso de tornar a seqüência aleatória, transformando o documentário em um filme hipertextual.

¹¹ Texto de abertura do filme Edifício Master

¹² Edifício Master de Eduardo Coutinho. Brasil, 2002, Riofilmes.

Como é possível colocar lado a lado camelô, costureira, prostituta, técnico de futebol, estudante, músico, funcionária pública, empregada doméstica, professora de inglês, ator aposentado, poetisa e despachante – sem resvalar para o pitoresco? Como fazer coexistir viúvos, solteiros e casados, de diferentes origens, idades, opções sexuais - e isso fazer sentido num filme? (LINS, 2004, p. 155).

Qual fator une todos esses moradores nessa mesma gaveta que está sendo aberta? Qual seria o ponto em comum desses moradores? O que liga os habitantes do filme de Eduardo Coutinho à gaveta que quero abrir?

Logo de início, pensa-se em Copacabana, lugar imortalizado nas canções, nas novelas, nos filmes. Lugar para morar, que desperta desejos e sonhos em muitas pessoas. No entanto, o que diferenciaria o Edifício Master de tantos outros em Copacabana? O que aproxima os seus moradores de um denominador comum?

Penso que, num primeiro momento, o que une os moradores numa mesma direção é o ninho. “O bem-estar que sinto diante do fogo, quando o mau tempo se desencadeia, é totalmente animal. O rato em seu buraco, o coelho na toca, a vaca no estábulo devem ser felizes como eu” (BACHELARD, 2003, p. 104). O que realmente aproxima os moradores uns dos outros é o ninho. O tipo de ninho que eles escolheram, ou foram escolhidos, para morar.

Para o pássaro, o ninho é indiscutivelmente uma cálida e doce morada. É uma casa de vida: continua a envolver o pássaro que sai do ovo. Para este, o ninho é uma penugem

externa antes que a pele nua encontre sua penugem corporal
(BACHELARD, pág. 105, 2003)

O nome Master traz a leitura e a tradução de mestre, de grande, de super. No Edifício Máster, os apartamentos são mínimos. São quitinetes, conjugados com um espaço só, que serve de sala, sala de jantar, quarto. O único lugar privado é o banheiro. Alguns moradores colocam armários, divisórias para separar o espaço e ganhar um outro ambiente.

Esse apartamento pequeno é o ninho de cada um dos moradores, é o lugar para onde vão depois de um dia de trabalho. Lá eles chegam para deitar e dormir. Lugar onde é possível se abrigar do frio, guardar as coisas, ver a chuva sem se molhar. Como os pássaros que voam quilômetros, e mesmo assim ainda têm uma referência, uma localização, um endereço.

Em Paris não existe casas. Em caixas sobrepostas vivem os habitantes da grande cidade.” nosso quarto parisiense “diz Paul Claudel, entre suas quatro paredes, é uma espécie de lugar geométrico, um buraco convencional que mobiliamos com imagens, com bibelôs e armário dentro de um armário (BACHELARD, 2003, p.44).

Pode soar muito romântica a comparação de uma quitinete pequena e apertada com a idéia de um confortável e agradável ninho. Muitas vezes, não escolhemos o lugar para morar. Muitas vezes ele nos escolhe. Se fosse perguntado a vários moradores do Edifício Master se gostariam de mudar para outro lugar, talvez a maioria respondesse que

sim. O ninho soa como um sinônimo de lar. Mesmo insatisfeitos com a sua morada, esse é o lar dessas pessoas.

A origem da palavra lar vem do latim. Lar é o deus protetor da casa, domicílio, lareira. Na cozinha, o local lajeado onde se acende o fogo é a lareira. Na minha casa, gostamos muito de nos reunir na cozinha, onde fica o fogo, a comida quente. O fogo da lareira atrai, aconchega.

A concha corresponde um conceito tão claro, tão firme, tão rígido, não podendo simplesmente desenhá-lo, o poeta, reduzido a falar dele, a princípio fica com um déficit de imagens. Em sua evasão para valores sonhados, é interrompido pela realidade geométrica das formas (BACHELARD, 2003, p. 117).

Bachelard trabalha com a analogia da concha como sinônimo de lar. Mas o que diferencia a concha do ninho? São todos os personagens e suas casas, seus apartamentos. Falar de alguém é também falar da sua casa. Não são conchas, são ninhos. Estamos em nossa casa, mas essa casa não está em nós. Os ninhos são como gavetas.

Todas essas histórias tão diferentes, todos esses ninhos variados se unem nas estruturas internas e externas do prédio. O cinema, ou o filme de Eduardo Coutinho, liga essas histórias tão díspares que, como narrativa, só se encontram no filme. O cinema consegue criar uma narrativa única, com todos estes personagens tão diferentes.

A cadeira da sala de cinema é um lugar aconchegante. Sentado nesse conforto, consigo passear por países imagináveis. Posso participar de um maremoto. Posso voltar no tempo e até mesmo viver

momentos históricos da humanidade. Muitas vezes, o cinema pode ser um ninho.

Em alguns momentos da nossa vida, sentimos dor, opressão e medo, sentimentos que nos levam a nos escondermos em casa. Os filmes a que eu assisto no cinema me levam aos mesmos sentimentos. Transformo a poltrona do cinema em um ninho; nela me escondo como se estivesse na minha casa.

Além do ninho, o que unifica os moradores do Edifício Master é a memória. A moradia registrada por Coutinho é uma grande Torre de Babel que, em vez de idiomas diferentes, tem memórias diferentes. Dentro de cada gaveta apertada, seus apartamentos pequenos, os moradores narram suas memórias para o espectador. A câmera as registra para devolvê-las àquelas pessoas que, já na condição de espectadores, se juntam a todos os demais.

A casa é uma das maiores (forças) de integração para o pensamento, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão a casa dinamismos que não raro interferem, as vezes se opondo, as vezes excitando-se mutuamente (BACHELARD, 2003, p.27).

Um técnico de futebol que ficou pelado no final de um jogo por descobrir que o resultado da partida tinha sido armado. Um senhor que cantou com Frank Sinatra. Um ator que ficou surdo gravando uma cena de novela. A maioria dos moradores entrevistados no documentário existe e resiste pela memória.

Essas pessoas foram ou fizeram alguma coisa em suas vidas que as destacou das outras que também vivem no mesmo prédio. São pessoas que carregam essas memórias, para que as suas vidas continuem com sentido. Para que elas tenham um diferencial na multidão, mesmo que somente elas saibam de seu raro momento de celebridade.

Os moradores que não tiveram grande destaque na mídia trazem em suas memórias algo que também os diferencia dos outros. Todas as pessoas sempre têm algo que faz da sua uma vida diferente da de outras pessoas, mesmo que seja algo considerado ruim pela sociedade.

Juntadas essas formas de ver, o ninho e a memória, penso que temos a síntese do filme. Um edifício com pequenos apartamentos, que podem ser vistos como ninhos e gavetas apertadas, repletas de pessoas que contam suas vidas através da memória. O documentário Edifício Master são as memórias dessas pessoas divididas em pequenos apartamentos, gavetas.

Em Edifício Máster, os depoimentos, na sua maioria, não utilizam imagens de cobertura¹³. São apenas pessoas falando de suas vidas, contando suas memórias. O filme se aproxima muito da literatura, dos contadores de histórias infantis. “Todos procurávamos o que sabíamos que as obras do diretor privilegiam: aqueles que se narram bem, que sabem contar histórias” (LINS, 2004, p. 139).

No filme, os personagens contam as suas histórias, e assim podemos imaginar as imagens, criando as cenas. É o encontro de duas

¹³ Cobertura é a imagem inserida durante a fala do entrevistado.

memórias: a memória das pessoas, contando alguns dos momentos vividos, e a memória do espectador, criando imagens para montar a história. São possíveis, assim, várias versões pessoais do filme, uma para cada espectador.

O cinema imortalizou casas na nossa memória. São imagens inesquecíveis. Como não lembrar do filme *Psicose*, de Alfred Hitchcock, ou de Alejandro Amenábar, e suas casas imortalizadas na nossa lembrança. No filme do Coutinho, o Edifício Master não tem uma presença visual tão forte como nos outros dois casos, mas o espírito dele está presente no depoimento de todas as pessoas. Nas falas dos personagens, é possível perceber que, em qualquer assunto referido, há a presença do Edifício onde eles moram.

No cinema, falar da casa é falar do personagem também, muitas vezes ela é o próprio personagem. O Edifício Master é o personagem que todos sabem existir, mas ninguém vê. Todos falam dele, mas ninguém fala com ele. Ele é um personagem presente em todo o filme, mesmo sem ser visto por inteiro.

Todos têm o desejo de contar suas histórias. É o filme que eles gostariam de fazer, o livro que eles queriam escrever. É a forma que eles encontraram de serem artistas. Contando as suas memórias, os moradores conseguem afagar sua dor, sua solidão, tão presentes nos apartamentos dessas pessoas. “No Master a solidão de uma senhora de 70 anos não tinha um “denominador comum” com uma senhora da mesma idade.” (LINS, 2004, p. 144).

Apesar de a palavra solidão geralmente nos levar a imaginar algo ruim, e apesar de Renato Russo, na música “Esperando por Mim”, dizer que o mal do século é a solidão, no documentário, a solidão não é um sentimento ruim que atinge a todos os moradores. Alguns entrevistados expressam, na sua oralidade, a sua solidão, diferentemente de outros, em que ela fica subtendida. Ela está presente nesse apartamento. Em outros, a solidão é simplesmente o sinônimo de estar desacompanhado.

E todo os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indelévels em nós (BACHELARD, pág.29, 2003).

Nos tamanhos e nas dimensões da nossa casa, nessas gavetas pequenas, não cabem muitas pessoas. Quanto menor o apartamento, menos pessoas moram lá; maior pode ser a solidão. “A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Incessantemente reimaginamos a sua realidade distinguir todas essas imagens seria revelar a alma da casa” (BACHELARD, 2003, p.36).

O cinema, assim como a maior parte das expressões artísticas, é apreciado na solidão. Sentado no escuro, eu contemplo. Pode-se até ter alguém do lado para dividir reflexões e impressões, mas a apreciação é individual é solitária.

O cinema é uma criação da era moderna. A solidão também, apesar de os dois terem datas de origem diferentes - o cinema é de 1895; a solidão, de 1525. Na modernidade essas duas palavras ganharam compreensão e interpretações instantâneas.

A modernidade, em resumo, foi concebida como um bombardeio de estímulos. Em meio à turbulência sem precedente do tráfico, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade sensorial (SINGER, 2001, pág. 116).

O cinema e o filme parecem dizer que, ao mesmo tempo em que nos sentimos só e enclausurados, procuramos uma visibilidade. Ao mesmo tempo em que nós nos vemos, temos vontade de sermos vistos. As pessoas falavam para Eduardo Coutinho ao mesmo tempo em que falavam para uma câmera. Na solidão dos apartamentos, busca-se algo para ocupar os espaços vazios.

Viver em uma metrópole não significa mais, como em grande parte do século XX, dissolver-se na massa e no anonimato, flamar pelos espaços públicos. Vive-se agora em locais fechados (shopping center, condomínios, edifícios etc), invadidos por técnicas carcerárias, onde se é permanentemente vigiado e punido, se preciso for. A imagem do cinema, arte por excelência do século XX, foi perdendo espaço para a imagem de televisão, vídeo, telas de computador e câmeras de vigilância. E o espectador de cinema, que aprendeu a freqüentar a sala escura, a participar de um ritual coletivo, a praticar “ a intimidade no meio da multidão”, foi se transformando em um telespectador muitas vezes solitário e aprisionado na privacidade doméstica, deslizando entre essas diferentes telas (LINS, pág. 154, 2004).

O diretor transporta essa solidão para a estética do filme. As imagens inseridas entre os depoimentos mostram os apartamentos

pequenos e vazios; corredores sem a presença de ninguém; janelas balançando sem uma viva alma, talvez empurradas por fantasmas.

Coutinho traz, portanto para o interior do filme uma tensão constituída da atualidade, em que se conjugam paradoxalmente isolamento e visibilidade: tudo a ver, tudo exibir e ao mesmo tempo enclausura, afastar, coagir, separar. E traz essa tensão para a própria estética do filme (LINS, 2004, p. 154).

Nos apartamentos apertados no tamanho, mas grandes na solidão, muitas vezes a janela é uma tela de cinema. Ficar na janela vendo as pessoas que caminham, os carros nas ruas, o mundo que passa. Ao olhar pela janela, podemos imaginar histórias e montar os filmes.

A vida dos outros é sempre passível de interessar-lhes. Seja numa fofoca contada, numa cena vista por acaso ou numa conversa do vizinho que eu consigo escutar de dentro do meu apartamento. É o espectador real. O que gera a vontade inicial de assistir ao documentário do Coutinho é o mesmo desejo do espectador dos “reality show”; só depois ele se transforma. É a vida, o comportamento, as atitudes das outras pessoas.

Sentar na cadeira do cinema e assistir a um filme que conta a história de alguém é como olhar o buraco da fechadura do apartamento de alguém ou ficar debruçado na janela, vendo o dia de uma pessoa. Isso é voyeurismo. O cinema é voyeur.

Coutinho não olha pelo buraco da fechadura, nem pela janela. Ele entra na sala das pessoas. Assistir ao documentário sobre a vida das

pessoas dentro dos seus apartamentos é ser voyeur; é assistir o diretor ser voyeur.

Nesse voyeurismo, algumas vezes, ele se deixa aparecer; parece que ele escorrega para dentro da cena. É a voz dele que se escuta lá no fundo; é o seu o corpo muitas vezes percebido. São momentos em que o espectador é lembrado que aquela cena é real, é uma entrevista e foi gravada naquele exato momento, sem montagem.

Coutinho faz questão de deixar clara a sua presença no filme, mesmo quando essa aparição é desagradável para a imagem do realizador e demonstra que as filmagens saíram do seu controle. Num determinado momento, um entrevistado desempregado pergunta ao diretor se ele daria um emprego para ele. Apesar de não aparecer a imagem do diretor, fica claro o seu embaraço na sua resposta. Em outro momento, uma entrevistada pergunta quem é ele.

Outros momentos reveladores da postura de Coutinho podem acontecer quando os personagens o questionam ou se rebelam contra ele. Ao falar das dificuldades de conseguir um emprego com a idade que tem, Roberto, que é camelô e esta doente, pergunta ao Coutinho: "O senhor quer me dar um emprego?". Recebe do diretor, que decididamente não sabe o que dizer, uma resposta quase incompreensível (LINS, pág. 150, 2004).

Esses dois momentos se tornam aulas de como se faz documentários na linha do diretor. Coutinho mostra a essência de um bom filme de não-ficção: o inesperado, o instantâneo, o impensado, aquilo que surge na hora e as câmeras registraram.

Existem outros momentos em que é possível sentir a presença do diretor no filme. Esses momentos se transformam em assinatura, como se ele quisesse mostrar ao espectador que esse filme é dele e foi realmente gravado por ele. Lembra Alfred Hitchcock, já mencionado nesta dissertação, em suas aparições elegantes nos seus filmes.

Outro diretor já citado, do ponto de vista que experimento, aproxima-se de Eduardo Coutinho: Pedro Almodóvar. O ponto de intersecção é o riso na seriedade. Almodóvar cria cenas sérias que nos provocam risos. O Edifício Master tem cenas serias que também nos fazem rir. No cinema, quanto mais sério, mais risível.

Há outro aspecto na recepção do filme, desta vez no comportamento do público, que provocou constrangimento em muitos espectadores, explicitado em diversas ocasiões nas quais um debate se seguia a exibição: o fato de se rir muito em diferentes momentos das falas dos personagens (LINS, pág. 164, 2004).

Rir em um documentário parece improvável. Trata-se justamente de uma forma de filmar, que surge em 1920, para contrapor ao cinema de diversão, de arte, de entretenimento. Um documentário que faz o espectador rir é encantador. O cinema-verdade pode provocar risos; a verdade pode ser patética. Rir do que se fala, de como se fala. Ainda existem pessoas que pensam que rir é menosprezar.

Também deve ser lembrado que o riso provocado pelo filme de Coutinho é gerado inconscientemente. Ele não pensou nessa ou naquela pergunta para o espectador rir. O riso de Almodóvar, sim, é pensado. Ao

escrever o roteiro, ele pensa nas possibilidades de sensações que pode causar no público, apesar de muitas vezes ele se enganar.

O riso quase sempre é sinônimo de coisa boa. O riso da platéia é igual às palmas que preenchem o ator no final do espetáculo. O riso é a resposta mais rápida da platéia; demonstra que o público realmente conseguiu sentir a história apresentada.

A gaveta, a mentira e Coutinho



Essa moradora do Edifício Master é a Alessandra. Ela foi mãe aos quatorze anos. Culpa o pai por não ter tido informações e ter engravidado, sendo obrigada a sair de casa; segundo ela, ele a reprimia muito. Quando o filme foi rodado, ela estava com 24 anos e era uma prostituta. Bebia todos os dias para trabalhar, “se não, não agüenta”, conforme relata.

A sinceridade e a coragem de Alessandra conquistaram Coutinho, e o depoimento foi decisivo para o filme. Num determinado momento, ela fala sobre a mentira.

Alessandra - Sou uma mentirosa, sou muito mentirosa, para gente mentir tem que acreditar....Depois ela completa. Tem mentira que eu acabo acreditando que é verdade.

Alessandra parece dizer a verdade, ao mesmo tempo em que fala sobre a mentira. Assumir-se uma mentirosa é dizer a verdade, falando sobre a mentira? É preciso ter muita coragem para dar um depoimento,

num documentário, assumindo ser prostituta. É muita verdade para se assumir em público.

Seria como abrir uma gaveta e expor suas maiores mentiras. Depois desse filme, a vida de Alessandra pode não ser a mesma. Todas as pessoas que viram o filme, todas que assistiram à sua imagem e à sua história, irão saber que ela é uma garota de programa.

A mentira só existe porque existe a verdade, e as duas só existem por existir o julgamento que as classifica entre o certo e o errado. Saber das verdades da entrevistada permite ao espectador julgar os seus atos e suas ações.

Há coragem em Alessandra para revelar suas verdades. A mentira se guarda numa gaveta que não está escondida dentro do armário, nem está perto da consciência, no criado mudo na cabeceira da cama. A mentira se guarda numa gaveta dentro do nosso corpo, para ninguém descobrir as verdades.

Penso na mentira como um produto da mente, da imaginação. Muitas vezes, ela pode ser inconsciente, orgânica, natural, aquela que sai sem pensar. Outras vezes, a mentira é elaborada, pensada, criada.

Mentira, o que seria a mentira? Responder a essa pergunta daria uma outra dissertação, e essa questão não é o foco desse trabalho. Essa dissertação tem como objetivo a busca da linguagem encantada do cinema. E, assim como em outras linguagens artísticas, quero abordar a mentira, a verdade e a obra de arte.

A obra de arte, ela pode ser verdadeira ou não. “Ao se emocionar com uma obra-prima, uma pessoa começa a ouvir a si própria aquele

mesmo chamado da verdade que levou o artista a criá-la” (TARKOVSKI, 1998, p. 49). O documentário Edifício Master é uma obra de arte verdadeira, mesmo com um personagem falando sobre a mentira.

Documentários são conhecidos como um gênero de não-ficção, o cinema-verdade. Para conduzir um documentário de forma verdadeira, é preciso ética e sinceridade. Com o material gravado, um realizador pode montar uma narrativa diferente da que ele registrou. “Uma coisa é certa: uma obra prima só adquire vida quando o artista é inteiramente sincero no tratamento que dá ao seu material” (TARKOVSKI, 1998, p. 51).

Ao contar uma história de ficção, pode-se criar e montar a narrativa da forma que se desejar. Num documentário, como esse que estamos vendo, conta-se a história narrada por outras pessoas. É necessário ser fiel, ser sincero com a história que os outros contam.

A verdade com que Eduardo Coutinho conduz o filme é nobre. A ética e a sinceridade que ele tem com seus entrevistados está presente em todo o filme. É possível perceber, em alguns depoimentos, que ele acredita nas pessoas que entrevista, mesmo quando o entrevistado assume que está mentindo.

O cinema é uma arte que tem a mentira como uma aliada. A história pode ser uma mentira, mesmo se baseada em fatos reais. O ator representa um personagem; o cenário é o local imaginado para receber a cena. Mas eu acredito. Se a câmera for virada para o lado, poderemos ver uma grande quantidade de pessoas trabalhando e o equipamento de filmagem. É quase tudo mentira.

A mentira e a verdade sempre fizeram parte da linguagem do cinema. Nenhuma outra linguagem tem essa presença tão marcante. Na pintura, a tela desmonta a verdade. Na fotografia, a verdade é desmentida pela estática. O cinema é a única linguagem que consegue deixar dúvida sobre o que é mentira ou o que é verdade.

Saber que tudo à minha frente não é real e mesmo assim acreditar é fascinante, é divino. Preciso ter fé, preciso ter crenças, é religioso. “O significado da verdade religiosa é a esperança. A filosofia busca a verdade, definindo o significado da atividade humana e o significado da existência, até mesmo quando o filósofo chega à conclusão de que ela é absurda, e de que é vão todo o esforço humano” (TARKOVISKI, 1998, p. 49). Muitas vezes tenho de acreditar em mentiras. Muitas vezes preciso ter esperança nelas. O que seria a mentira? A mentira é a memória inventada.

Algo que diferencia a ficção e não-ficção é a forma em que se narra a história. A vida da Alessandra é um ótimo argumento para um longa-metragem de ficção. Se uma atriz interpretasse a vida da Alessandra, teríamos uma outra dimensão e uma outra representação.

Ficção e não-ficção, verdade e mentira. O cinema é dividido em dois eixos principais. “A análise de outras produções contemporâneas no Brasil, que no registro da ficção ou do documentário lidam com diferentes maneiras de apropriação dos mecanismos de produção da representação” (HAMBURGUER, 2005, p. 209).

Todo filme traz uma representação conforme a sua forma de apresentação. Toda a sua linguagem respira nessa representação.

A idéia é analisar diferentes maneiras através das quais o “outro”, a respeito do qual o filme fala, participa da feitura – atuando, emprestando sua ginga corporal, participando da roteirização, criando a trilha sonora etc. – e expressa diferentes formas de apropriação dos mecanismos da construção da representação. Cada uma dessas formas se mostra de alguma maneira na textura do filme (HAMBURGUER, pág. 197, 2005).

O “outro”, citado pela autora, no nosso caso, é Eduardo Coutinho. Qual seria a apropriação dos mecanismos da construção da representação que ele utiliza para contar as histórias do Edifício Máster? Que forma a representação do diretor é abordada e impressa no filme? De que maneira os moradores recebem essa representação?

Coutinho é uma visita na casa das pessoas. Ele se convida, senta na sala - que é meio quarto, meio cozinha - e abre uma gaveta de memórias, transformando pessoas simples em pessoas especiais. Cada uma tem algo único; algum fato, na sua vida, na sua memória, que vale ser ressaltado.

Como regra geral, Coutinho não quer saber o que tal pessoa pensa sobre política, fatos atuais, movimentos sociais; está interessado em saber onde o personagem nasceu, casou, estudou, se teve filhos, o que faz como conheceu o marido, o namorado, com foi parar ali (LINS, 2004, p. 148).

A representação que Eduardo Coutinho trabalha no Edifício Master é a de menor interferência. O realizador não tenta conduzir o espectador com artifícios fora da narrativa dos moradores. Não existem efeitos especiais; não há narrativa em *off* na condução da história; não se ouve

nem uma música colocada na edição e que possa interferir nas falas dos personagens. É a representação dos próprios moradores, com o mínimo de interferência externa.

A música está presente, há uma sonoridade em alguns moradores. Se há música, é o morador que canta ou coloca alguma para tocar. As músicas, para alguns moradores, estão nas memórias, mais do que as palavras e sons. É a forma de alguns moradores demonstrarem a sua representação sonora.

O silêncio também está presente, durante as falas dos entrevistados. Percebe-se o silêncio; os apartamentos são silenciosos. Coutinho, na hora da edição, não retalha o que o morador fala; deixa que cada um se expresse no seu tempo, e percebe-se o silêncio. O silêncio entre as falas dos moradores é o seu pensamento sendo formulado.

Em vários momentos, fica clara a representação dos moradores, que Coutinho pretende trabalhar. A própria câmera tenta atingir o olhar dos moradores. Os apartamentos são sempre mostrados de dentro. Em algumas cenas, as janelas são mostradas de dentro para fora; em outras, são mostrados os corredores, os apartamentos vazios. Em nenhum momento o edifício é mostrado do lado de fora. A câmera e o olhar dos moradores não se desloca de dentro do prédio.

A estrutura do roteiro trabalha na mesma direção: ele não foi estruturado com início, meio e fim. Há uma abertura e um encerramento, com as entrevistas na ordem em que foram gravadas. Há poucas mudanças, como se a ordem das histórias não tivesse importância; o

que importa são as histórias. O espírito do filme de Eduardo Coutinho está na memória dos personagens.

O documentário traz a representação de uma classe social não muito apreciada, a classe média. Os pobres e os ricos têm suas representações nos meios midiáticos. A classe média não, ela está sempre esmagada entre a pobreza e a riqueza, seja econômica ou socialmente. “Filmar em um único edifício de classe média interessou Coutinho, entre outros motivos, porque isso ia na contramão da produção documental brasileira” (LINS, 2004, p. 148).

O filme ganha outra dimensão quando apresenta ao espectador algo com que ele se identifica: a representação do receptor. Quem nunca pensou em morar em Copacabana, mesmo que num apartamento pequeno? Quem nunca teve de morar em lugares pequenos no início de sua vida adulta? Quem não tem medo de acabar a sua vida num lugar apertado por falta de dinheiro? Essa é a representação da verdade.

Ao mesmo tempo em que é verdade, é mentira. A palavra representação diz de algo, de alguma coisa, de alguém que representa o real. Não é o verdadeiro; ele não é aquilo que está sendo visto, ele o representa. É a representação da mentira.

A questão da verdade ou da mentira passa a ser secundária. Se uma pessoa diz que viveu com um alemão durante dez anos, não é necessário fazer uma pesquisa para saber se isto é verdade, isso não importa. E, na verdade, todo o efeito ficcional do Edifício Máster é baseado nisso. É o suporte de uma ficção (COUTINHO, 2005, p. 137).

Parece que a verdade e a mentira estão se aproximando cada vez mais. A barreira do real e do não-real, da ficção e da não-ficção está se rompendo. As fronteiras estão caindo, os gêneros estão ficando cada vez mais híbridos. Documentários com cenas de ficção; filmes de ficção com depoimentos reais.

Existe uma tendência, entre os realizadores de cinema, pela busca de histórias mais reais, ao mesmo tempo em que os espectadores buscam narrativas que se aproximem da sua realidade.

Apesar de ser apresentado como gênero de não-ficção, com características do cinema verdade, o próprio documentário Edifício Máster carrega uma grande carga de ficção nos depoimentos dos moradores. Suas histórias carregam uma dramaticidade, e são contadas com uma narrativa presente nos filmes de ficção.

O contrário também acontece. O que faz a linguagem dos filmes de ficção se aproximar dos documentários, como o Edifício Master, é a busca de um cinema mais próximo da realidade, mais presente no cotidiano do espectador. É o real não na forma de contar suas histórias, mas sim na apresentação estética, nos registros e nas gerações de imagens, como se fossem naturalmente capturadas, sem o propósito de contar uma história.

Um bom exemplo desse cinema é o que realiza o diretor dinamarquês Lars Von Trier, pertencente ao movimento Dogma 95. Seus filmes - O Idiota¹⁴, Dançando no Escuro¹⁵, Dogville¹⁶ -, que trabalham

¹⁴ Os Idiotas de Lars Von Trier. Dinamarca, Zentropa Enterainments, 1998.

¹⁵ Dançando no Escuro de Lars Von Trier. França, Arte France Cinema, 2000.

¹⁶ Dogville. França de Lars Von Trier, Zentropa Enterainments , 2003.

com a estética do natural, referem-se a um cinema sem artifícios. Na maior parte do tempo, a câmera está em movimento, fora do tripé, o que gera um enquadramento instável. Outro recurso muito utilizado é a iluminação ambiente, iluminação natural, para trabalhar a idéia de que as imagens foram geradas instantaneamente.

Uma outra característica que os filmes de ficção vêm absorvendo dos documentários é o tempo das imagens reais. O filme de Eduardo Coutinho trabalha o tempo próximo ao tempo real, próximo ao tempo da exposição, deixando as entrevistas sem muito corte, muita quebra. Essa forma lembra as entrevistas ao vivo.

Um filme que pode demonstrar esse tempo é o 2046¹⁷, do Chinês Wong Kar Wai. Ele permite ao espectador apreciar as imagens num tempo próximo ao real, tempo em que estamos acostumados a ver as imagens fora da tela.

Essa característica não é somente desse diretor, mas também dos diretores orientais, principalmente os da nova geração, que pertencem ao cinema de contemplação. Na contramão do predominante cinema americano, que tem um tempo muito estruturado, o cinema de contemplação deixa o espectador apreciar, degustar as imagens.

Os filmes orientais recuperam o tempo de permanência do olhar. Eles permitem que o espectador passeie os olhos pela tela, identifique estranhamentos, construa sua própria narrativa e veja a realidade de outro jeito diz Karim Aïnouz. O cinema parecia ter perdido a capacidade de observar o

¹⁷ 2046 do diretor Wong Kar Wai. China, Columbia Pictures Corporation, 2004.

mundo; os orientas conseguiram trazê-la de volta (CALIL, 2006, p.40).

Outra acepção que vale ser destacada é a representação como sinônimo de interpretação. Os moradores não são atores, mas interpretam seus próprios papéis. Na frente das câmeras, eles se transformam em personagens deles mesmos.

A dose de “representação” em um documentário é sempre uma questão ética a ser enfrentada pelo cineasta. Para mim o documentário é honesto e ganha *status* de arte quando explicita os mecanismos de sua realização. Por exemplo, quando Coutinho, em *Santo forte*, filma o momento em que uma entrevistada recebe cachê e assina a autorização por sua participação no filme (FURTADO, 2005, p. 108).

No documentário Edifício Máster, existem atores. Na hora em que se liga a câmera, são todos atores. São personagens das histórias deles. Eles têm consciência de existir uma câmera à sua frente. Eles sabem que outras pessoas irão assistir o seu depoimento.

Um personagem é sempre uma simplificação, uma concentração de ações e palavras que define no interesse da narrativa. Na ficção, esta simplificação é feita em parceria e cumplicidade com o ator. No documentário, quase inevitavelmente, a simplificação é feita sem que o “ator” tenha dela plena consciência (FURTADO, pág. 109, 2005).

São os atores naturais, aqueles que utilizam sua intuição para se expressar em público. Todos interpretamos, temos um pouco de ator dentro de nós. Quando somos pegos de surpresa, podemos usar o improviso para interpretarmos. Quando falamos de amor, adoçamos

nossos corações. Quando estamos com raiva, o sangue sobe à nossa boca. Muitas vezes mentimos; algumas vezes interpretamos; outras vezes atuamos.

A mentira é a forma alegórica do ator. “O real objetivo da alegoria, porém, é contrapor as experiências habituais do mundo sensível à apreensão do mundo inteligível” (OLIVEIRA, 2005, p. 119). Delicado momento em que se aproximam as palavras “ator e mentira”. A última palavra que o ator quer ouvir é “mentira”.

O objetivo de todo ator é verdadeiro. Quanto mais verdadeiro ele for, mais emoção, mais realidade. A dificuldade existe quando se fala em farsa. Por exemplo: a farsa pede uma interpretação exagerada, é uma expressão em que todos sabem se tratar de uma mentira. Quem fala mente; quem vê finge que acredita.

O ator, quando atua, não está mentindo. O ator é um símbolo mutável, volátil e veloz. Ele é capaz de se transformar em outros símbolos, como objetos, pessoas, forças. Sendo assim, é um símbolo que pode se tornar outro símbolo. Sendo um símbolo, ele representa; não é real.

O símbolo é, portanto, muito mais do que um simples signo ou sinal: transcende o significado e depende da interpretação que, por sua vez, depende de certa predisposição. Está carregado de afetividade e de dinamismo (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 18).

A linguagem cinematográfica trabalha com muitos artistas para produzir seus filmes. Todo artista utiliza suportes e meios para expressar sua arte. O suporte mais conhecido é a tela, e o meio é a

tinta. O suporte do ator é seu corpo, os meios, a voz, seus gestos. Nessa criação, ele busca novos espíritos para seus personagens.

Como ser ator e não mentir? Por mais que se viva e se emocione, é tudo mentira. Ninguém é o personagem que viveu. O ator mente buscando o verdadeiro sentido da sua representação. Quando se interpreta um rei, ele é rei; ao final, o ator volta a ser uma pessoa comum.

Seria como contar uma história e interpretar a voz de um personagem, aumentar a história com mais detalhes. Como não inserir suas memórias nas histórias contadas? Como não se transformar em co-autor dessa história? Algumas vezes, a mentira é uma re-leitura.

Eu minto. Numa das minhas gavetas guardo as minhas mentiras, umas vergonhosas, outras engraçadas. Como não mentir num momento de aflição? A mentira sai sem que se perceba. Como não mentir para não machucar os outros? Algumas verdades doem, e muitas pessoas não gostam de escutá-las.

Em certo sentido, posso pensar que, muitas vezes, a prostituta e o ator se aproximam. O trabalho da Alessandra é oferecer o seu corpo, ofertar prazer para satisfazer homens e mulheres. Alguns atores vendem seus corpos, suas mentes, sua imagem, sua ideologia. Colocar-se à frente de uma televisão e vender uma idéia na qual não se acredita. “Até onde pode ir uma mulher digna sem se perder” (BENJAMIN, 1991, p. 240). Até onde pode ir um ator digno sem se perder?

Dissertar sobre o ator, neste texto que fala sobre a linguagem encantada do cinema, tem um grande propósito: o ator, muitas vezes, é

o elemento que mais aparece para o espectador. Ele pode ser o elo de ligação entre o apreciador e a narrativa.

Ele sai do Palais-Royal com os bolsos repletos, chama uma prostituta, e celebra uma vez mais em seus braços o ato com o número, no qual a riqueza, livre de toda gravidade terrena, lhe surgiu do destino como uma resposta a um abraço plenamente feliz. Pois no bordel e no salão de jogos está a mesma delícia, a mais pecaminosa: pôr o destino no prazer (BENJAMIN, 1991, p. 236).

O jogo e a prostituta, o cinema e o ator. No jogo, a tensão e o medo geram o prazer. No cinema, fazer um filme também. Aplicar num filme toda essa linguagem colocada no papel. Idealizar, realizar um filme, aplicando técnica de linguagem, é colocar o destino no prazer.

O dono da banca chega e arma seu tabuleiro, prepara a roleta e suas fichas; ele é o diretor. O jogador comprou suas fichas, senta-se à mesa do jogo, escolhe seus números e aposta. Ele é o espectador.

Quando encerrado o jogo, o jogador ganhou ou perdeu. Seu destino está a favor do prazer. O espectador, quando terminado o filme, perde ou ganha. Se sair da mesma forma que entrou, ele perde. Se o filme mudar alguma coisa em sua vida, ele ganha. Seu destino também está a favor do prazer.

Quanto à virtude das mulheres, não tenho senão uma resposta a dar àqueles que me pedem notícia dela: é que ela se parece bastante com as cortinas dos teatros, pois suas saias se levantam toda noite não apenas uma vez, mas três (BENJAMIN, 1991, p. 239).

O ator e a Prostituta. A virtude dos atores, algumas vezes, é a saia das mulheres: quando se levanta, mostra o impuro, o profano, o divino. Despertando o ódio, a ira, o amor, os sentimentos das pessoas; em alguns homens, o desejo; em outros, o ciúme.

Tanto para ela como para as outras, o vício cumpriu sua tarefa habitual. Refinou e tornou desejável a feiúra insolente do seu rosto. Sem nada perder da graça de sua origem suburbana, a mulher se transformou com seus adereços enfáticos e seus audaciosamente trabalhados pela maquiagem, se tornou apetitosa e tentadora para os apetites enfastiados, para os sentidos amortecidos, que somente se estimulam com as veemências da maquiagem e os ruidosos vestidos espetaculares (BENJAMIN, 1991, p. 247).

Os atores e as prostitutas usam a maquiagem para se transformar. As prostitutas para ficarem mais bonitas; os atores para viverem outros papéis. A linguagem cinematográfica precisa de atores com a capacidade de viver diversos personagens. O ator, em alguns filmes, é o interprete da história.

Um gênio entrega a um menino um novelo de linha e lhe diz: 'este é o fio dos teus dias. Pega-o. Quando quiseres que teu tempo passe, puxa o fio: teus dias passarão rápidos ou lentos segundo tenhas desenrolado o novelo rápida ou lentamente. Enquanto não tocares o fio, permanecerás na hora mesma de tua existência'. O menino tomou o fio; no começo ele o puxou para se tornar homem, depois para desposar a noiva que amava, depois para ver crescerem seus filhos, para conseguir os empregos, os salários, as honras, para vencer as preocupações, evitar as tristezas, as doenças que vêm com a idade, enfim, para terminar, ai de mim!, numa velhice incômoda. Havia vivido quatro meses e seis dias desde a visita do gênio. Ora, e o que é o jogo, senão a forma de

provocar, num segundo, as modificações que o destino, de ordinário, só produz em muitas horas e mesmo muitos anos (BENJAMIN, 1991, p. 248).

Cada entrevistado do filme de Eduardo Coutinho mostra o tempo em que ele puxou o seu novelo. O novelo é um filme. Em uma sessão de cinema, pode-se ter a vida transformada.

Diante de todos esse depoimentos, pergunto: será que essas pessoas estão mentindo? Não penso em mentira proposital, consciente. Refiro-me às verdades que eu não gostaria que existissem e às mentiras que eu gostaria fossem verdades. Esses depoimentos, as pessoas os repetem tanto que nem sabem mais se é verdade ou mentira.

Existem várias imagens neste projeto. O que são imagens? São representações de uma realidade. As imagens são mentiras, seja num papel ou numa tela de cinema. Elas são bidimensionais, e mesmo assim acredito nelas. Acredito em imagens; acredito em mentiras. “E que não esqueçamos as palavras de Elias Canetti: “Não acredite em alguém que só diz a verdade” (FURTADO, 2005, p. 111).

Escrevo esta dissertação. Quantas linhas escritas saem da minha imaginação, da minha emoção. Estou mentindo também? Em tudo que escrevi, eu acredito. Acredito tanto que, hoje, tudo é verdade.

BIBLIOGRAFIA

Almeida, M. J. Cinema Arte da Memória. Campinas, Autores Associados, 1999.

_____. Imagens e Sons, A Nova Cultura Oral. São Paulo, Cortez, 1994.

Andrew, J. As Principais Teorias do Cinema, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002.

Araújo, N. História do Teatro. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

Aumont, J. A Imagem. Campinas, Papiros, 1995.

_____. O Olho Interminável, Cinema e Pintura. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

Bachelard, G. A poética do Espaço. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

Bezerra, P In, Dostoievski F. Crime e Castigo, São Paulo, Editora 34, 2001.

Calil, R. Expresso do Oriente, *In: Bravo!*, Dezembro 2005, ano 9, número 99.

Calvino, I. Se um Viajante Numa Noite de Inverno. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

Calvino, I. Seis Propostas para o Próximo Milênio. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

Carrière, J. A Linguagem Secreta do Cinema. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.

Charney, L., Schwartz, V.R. (org.). O Cinema e a Invenção da Vida Moderna, São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

Chevalier, J. e Gheerbrant, A. Dicionário de Símbolos, Rio de Janeiro, José Olympio, 2005,

Coutinho, E. e F, J. O Sujeito (extra) Ordinário. In Mourão, M. D. e Labaki, A. O Cinema Real. São Paulo, Cosac & Naify, 2005.

Coelho, T. Insuperável e Insuportável, *In: Bravo!*, Setembro 2001, ano 4, número 48.

Dancyger, K. Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo. Rio de Janeiro, Elsevier, 2003.

Eco, H. Apocalípticos e Integrados, São Paulo, Perspectiva, 2001.

Field, S. Manual do Roteiro. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 1995

Fischer, R. Televisão e Educação, Fluir e Pensar. Belo Horizonte, Autêntica, 2003.

Hamburquer, E. Política da Representação: Ficção e Documentário em Ônibus 174. In Mourão, M. D. e Labaki, A. O Cinema Real. São Paulo, Cosac & Naify, 2005.

Hauser, A. Historia Social da Arte e da Literatura, São Paulo, Martins Fonte, 1998.

Lins, C. O Documentário de Eduardo Coutinho. Cinema, Televisão e Vídeo. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.

Machado, A. A Televisão Levada a Sério. São Paulo, Editora SENAC, 2000.

- Manguel, A. Lendo Imagens. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- Meneses, A. B. Desenho Mágico. São Paulo: Ateliê, 2000.
- Metz, C. Linguagem e Cinema. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- Murch, W. Num Piscar de Olhos. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.
- Novaes, A. Muito Além do Espetáculo. São Paulo, Editora Senac, 2005.
- Oliveira, L.A. Virtualidades Reais. In Novaes, A. Muito Além do Espetáculo, São Paulo, Editora SENAC, 2005.
- Peixoto, N. B. Paisagens Urbanas. São Paulo, Senac, 1998.
- Shusterman, R. Vivendo a Arte. São Paulo: Editora 34, 1998.
- Souza, E. Poética de Aristóteles. Lisboa, Guimarães Editora, 1964.
- Strickland, C. Arte Comentada. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.
- Truffaut, F. Hitchcock/Truffaut: Entrevistas, Edição Definitiva. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- Tarkoviski, A. Esculpir o Tempo. São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- Xavier I. (org). A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro, Graal, 1983.
- _____. O Olhar e a Cena. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

FILMOGRAFIA

- Almodóvar, P. Má Educação. Espanha, Sony, 2004.
- Amenábar, A. Os Outros. EUA, Miramax Filmes, 2001.
- Coen, F. Fargo. Estados Unidos, Gramercy Pictures, 1996
- _____ O Grande Lebowski. Estado Unidos, Warner Films, 1998.
- Coutinho, E. Edifício Master, Brasil, Videofilmes, 2002.
- Daldry, S. As Horas. Scott Rudin Productions, EUA, 2002.
- Hitchcock, A. Festim Diabólico. Estados Unidos, Warner Bros, 1948.
- _____. Psicose. Estados Unidos, Shamley Productions, 1960.
- Jeunet, J. Delicatessen. França, Columbia Films, 1991.
- _____ O Fabuloso Destino de Amélie Poulain. França, 2001, Miramax Films.
- Kar-Wai, W. 2046. China, Columbia Pictures Corporation, 2004.
- Tornatore G. Cinema Paradiso, Itália, Miramax Films, 1988.
- Trier, L. Dançando no Escuro. França, Arte France Cinema, 2000.
- _____ Dogville. França, Zentropa Enterainments , 2003.
- _____ Os Idiotas. Dinamarca, Zentropa Enterainments, 1998.