UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

TAÍS DE ANDRADE E SILVA NARDI

**Imagens do Desvario:
narrativa visual de estados alterados de percepção**

São Paulo
2017

TAÍS DE ANDRADE E SILVA NARDI

**Imagens do Desvario:
narrativa visual de estados alterados de percepção**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais. Linha de Pesquisa: Poéticas e Técnicas.

Orientador: Prof. Dr. Atílio Avancini

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

NARDI, Tais de Andrade e Silva
Imagens do Desvario:: narrativa visual de estados
alterados de percepção / Tais de Andrade e Silva NARDI. --
São Paulo: T. A. e. S. NARDI, 2017.
110 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Orientador: Atílio José Avancini
Bibliografia

1. cinema 2. narrativa visual 3. fotografia
cinematográfica 4. ponto de vista 5. expressionismo I.
Avancini, Atílio José II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Nome do Autor: NARDI, Taís de Andrade e Silva

Título: Imagens do Desvario: narrativa visual de estados alterados de percepção

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Ao Theo, sempre.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço, como sempre faço, à minha família, especialmente aos meus pais, irmã e marido, cujo carinho e suporte são incalculáveis.

Agradeço também ao meu orientador Prof. Dr. Atílio Avancini pela leitura cuidadosa e apoio ao longo da pesquisa. Outros leitores importantes foram Tatiana Travisani, Camila Orsi Trevisan, João Vitor Leal e Maria Elisa Brandt, que me ajudou a dar o salto final. Além deles, gostaria de agradecer aos professores Joel La Laina Sene e Rosana Soares, que deram grande contribuição à pesquisa durante a banca de qualificação.

Por último gostaria de agradecer todos aqueles que compreenderam a importância desta pesquisa para mim e me apoiaram com palavras de suporte ou apenas paciência e compreensão com minha distância. São meus amigos, colegas de trabalho e principalmente meus sócios, Eduardo Mattos e Leandro Tadashi.

RESUMO

NARDI, Taís de Andrade e Silva. **Imagens do Desvario: narrativa visual de estados alterados de percepção**. 2017. 110 páginas. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

A presente pesquisa investiga como os elementos visuais ao dispor dos cineastas podem contribuir para a representação de estados alterados de percepção no cinema, de modo a ampliar a discussão sobre a expressividade do trabalho de direção de fotografia. Por meio da análise e interpretação de três filmes brasileiros que apresentam personagens fora de si e construções visuais contundentes – *Estorvo* (2000), de Ruy Guerra, *Filme de Amor* (2003), de Júlio Bressane e *A Conceção* (2005), de José Eduardo Belmonte –, a pesquisa discute de que maneira as características da imagem podem contribuir para a criação de pontos de vista, atmosferas e sentidos, que permitem a apreensão do filme para além de sua compreensão intelectual. Partindo do reconhecimento da ligação entre narrador e personagens, a análise se volta à força expressiva das imagens usadas ao longo dos filmes, tomando como referência reflexões sobre o expressionismo na pintura e no cinema. Essa discussão serve de base para a identificação de um imaginário sobre os estados alterados de percepção e suas relações com a sociedade presente na cinematografia brasileira dos anos 2000.

Palavras-chave: cinema; narrativa visual; fotografia cinematográfica; ponto de vista; expressionismo.

ABSTRACT

NARDI, Taís de Andrade e Silva. **Images of delirium: visual storytelling of altered states of perception**. 2017. 110 pages. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

The present research investigates how the visual elements available to the filmmakers can contribute to the representation of altered states of perception in the cinema, in order to broaden the discussion about the expressiveness of the cinematography work. Through the analysis and interpretation of three Brazilian films that present characters out of their minds and rich visual constructions – *Estorvo* (2000), by Ruy Guerra, *Filme de Amor* (2003), by Júlio Bressane and *A Conceção* (2005), by José Eduardo Belmonte –, the research discusses how the characteristics of image can contribute to the creation of points of view, moods and senses, which in turn make possible the apprehension of the film beyond its intellectual understanding. Acknowledging the connection between narrator and characters, the analysis focus on the expressive force of the images used throughout the films, taking as reference reflections on Expressionism in painting and in cinema. This discussion serves as basis for the identification of a position regarding altered states of perception and their relations with society in Brazilian cinematography of the 2000s.

Keywords: cinema; visual storytelling; cinematography; point of view; expressionism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1. A RELAÇÃO ENTRE NARRADOR E PERSONAGEM.....	19
1.1. Narrativa cinematográfica.....	19
1.2. O ponto de vista do narrador.....	21
1.3. Identificação.....	23
1.4. O ponto de vista visual: a ocularização	24
1.5. Narrativa visual.....	28
1.6. Estados alterados de percepção.....	30
1.7. O “Eu” em <i>Estorvo</i>	33
1.8. O “Eles” em <i>Filme de Amor</i>	38
1.9. O “Nós” em <i>A Conceção</i>	43
CAPÍTULO 2. A EXPRESSÃO DOS ESTADOS ALTERADOS	50
2.1. A oposição entre realidade e imagem	50
2.2. Expressividade	52
2.3. Expressionismo.....	52
2.4. O expressionismo no cinema	54
2.5. <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i>	55
2.6. A deformação em <i>Estorvo</i>	60
2.7. A performance em <i>Filme de Amor</i>	66
2.8. O efeito em <i>A Conceção</i>	72
2.9. Por uma fotografia expressionista.....	77
CAPÍTULO 3. A VISÃO DO NARRADOR SOBRE A HISTÓRIA	78
3.1. <i>Estorvo</i> : “posso estar vendo as coisas mais nítidas do que são”	79
3.2. <i>Filme de Amor</i> : “o delírio é superior ao bom senso”	87
3.3. <i>A Conceção</i> : “embriaguez sagrada, nós te afirmamos método”	92
3.4. O fármaco	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por objetivo investigar como os elementos visuais ao dispor dos cineastas podem contribuir para a representação de estados alterados de percepção no cinema, de modo a ampliar a discussão sobre a expressividade do trabalho de direção de fotografia. Pretende, ainda, identificar um imaginário em relação a esses estados dentro da cinematografia nacional, ao demonstrar como diferentes estratégias de representação visual podem apontar para um mesmo modo de pensar os “estados alterados” ou, alternativamente, como uma mesma estratégia pode ser usada para criar sentidos diferentes.

Por meio da análise e interpretação de três filmes brasileiros que apresentam personagens fora de si e construções visuais contundentes, a pesquisa procura mostrar de que maneira a direção de fotografia cria atmosferas e sentidos que permitem a apreensão do imaginário do filme para além de sua compreensão intelectual e, assim, ampliar a reflexão sobre as possibilidades narrativas da imagem cinematográfica. Esta discussão está presente nos estudos de cinema narrativo desde seus primórdios, em reflexões sobre o poder de comover do cinema mudo, e deve ser reforçada e revista constantemente na medida em que novas tecnologias de captação e tratamento de imagem alcançam novos patamares para a realização de imagens.

Representações de personagens com a percepção alterada – sob o efeito de drogas, bêbados, loucos, delirantes – são comuns na história do cinema desde suas primeiras décadas. Já em *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), por exemplo, somos apresentados a diversos personagens desequilibrados. Mais do que isso: toda a história é ao final revelada como fruto do delírio do personagem principal.

Esses estados de desequilíbrio perceptivo sempre chamaram minha atenção como momentos privilegiados de liberdade estética dentro do cinema. De maneira geral, o cinema narrativo dominante é orientado por convenções do cinema clássico que pretendem reforçar no filme sensações de realidade e unidade. Mesmo em cenas de super-heróis e monstros lutando em ambientes criados por computador, a fotografia, a câmera e a montagem buscam trazer naturalidade à cena. Os realizadores baseiam suas decisões narrativas e estéticas em tentativas de transmitir emoções dentro de uma ordem de realidade que procura esconder a subjetividade dos atos de escolha (BURCH, 2011).

A partir desse ponto de vista “neutro” (que nega a subjetividade), ao mostrar um

personagem bêbado, o narrador onisciente mostra as ações e suas relações de causa e consequência da maneira mais clara possível: vemos o personagem bebendo, depois cambaleando, falando de forma confusa, um *close up* de seu rosto com os olhos vidrados, mas tudo com os mesmos tipos de enquadramento e iluminação que foram usados até então no filme, sem se deixar influenciar pela disposição mental do personagem.

No entanto, existem filmes cujo narrador se deixa levar pela percepção do personagem e busca se conectar com seu modo de ver o mundo, e assim várias possibilidades estéticas e expressivas se abrem. São justamente as cenas que mostram personagens confusos ou delirantes que seguem este caminho e fogem com maior facilidade da neutralidade do realismo. Mesmo filmes mais clássicos se permitem, por vezes, fugir das regras ao mostrar personagens que se encontram alterados. Vemos, por exemplo, a câmera girar rapidamente ao redor do personagem bêbado, tentando representar sua visão confusa do ambiente, em oposição aos movimentos lentos e discretos que realiza no restante do filme. Mesmo breves e, geralmente, repetições de um vocabulário clássico de “alteração” (clichês), esses momentos me parecem mais interessantes do que as cenas com personagens vistos “de fora”. São oportunidades de o realizador se desligar da objetividade e se conectar com outro modo de ver e sentir. Como diretora de fotografia, estes momentos me parecem importantes exemplos de como a imagem do filme – sua fotografia e tudo o que segue com ela na construção visual (a direção de arte, as relações entre imagens construídas pela montagem, as manipulações gráficas, entre outros) – pode contribuir para a expressividade das cenas, a geração de sensações e, sobretudo, a identificação do espectador com os personagens.

Deste argumento nasceu esta pesquisa de mestrado: a análise de três filmes brasileiros que contam com personagens em estados alterados de percepção e ricas narrativas visuais para discutir o uso da fotografia cinematográfica de forma expressiva, principalmente na caracterização do ponto de vista do narrador.

Minha experiência como diretora de fotografia em filmes de ficção, ou mesmo em documentários, sempre foi dirigida à construção de uma narrativa visual para além da simples captação das ações do roteiro. Já durante a graduação superei o encanto pela imagem bela e pela frase que me acompanhava à época: “imagem é luz”. Descobri que a cinematografia é muito mais interessante que isso. À luz somou-se a história. Não busco mais imagens, busco “imagens que contem histórias”, que são luz, composição e também roteiro, atores, cenários. Poderia fazer minhas as palavras do diretor de fotografia mexicano Gabriel Beristáin quando diz:

Existem diretores de fotografia que são fotógrafos-pintores, fotógrafos-engenheiros, fotógrafos-editores. Eu acredito que sou um pouco fotógrafo-roteirista já que tento penetrar na história e encontrar uma maneira da minha iluminação ou meu trabalho de câmera se tornarem personagens dentro da história (CINEMATOGRAPHER STYLE, 2006) (tradução da autora).¹

Uma fotógrafa-contadora de histórias é o que busco ser em meu trabalho profissional, e com essa visão procuro desenvolver esta pesquisa acadêmica. Acredito que as imagens no cinema não são apenas capturas das ações dos atores por meio de aparatos técnicos e que, ao mesmo tempo, não devem ser plasticamente interessantes apenas para causar prazer estético. As imagens criam significados que influenciam a apreensão do filme, tanto na compreensão da história e de seu universo quanto na força do engajamento do espectador com a obra.

Essa percepção é, em certa medida, a motivação inicial desta pesquisa, que visa salientar que o trabalho com a imagem, de modo especial a direção de fotografia, é um processo que se apoia em técnicas e ferramentas para criar significados e sensações; um processo que não quer criar apenas produtos, mas sentidos. É partindo dessa reflexão que esta pesquisa pretende contribuir com o debate no âmbito da linha “Poéticas e Técnicas” do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais.

Esse enfoque narrativo da fotografia está sempre subjacente a meus projetos, nos quais deixo a intuição e minhas ideias pessoais sobre a imagem guiarem a leitura dos roteiros e *A Concepção* dos filmes. Porém, algumas vezes esbarrarei em dúvidas práticas que apenas a intuição não dava conta de responder. Nem sempre é fácil decidir onde posicionar a câmera em todos os planos do filme. O relógio corre e a prática cotidiana do cinema nos demanda agilidade durante as filmagens. Também não basta colocar a câmera em qualquer lugar e meramente captar a cena; queremos que ela ajude a contar a história.

Foi aí que meu encontro com o livro *Narrativa Visual: criando a estrutura visual para cinema, TV e mídias digitais* (2010), de Bruce Block, me ajudou, mostrando uma maneira de organizar os elementos da imagem sem o apoio de fórmulas e convenções, que sempre me incomodaram. Consegui organizar meu pensamento intuitivo em teorias e práticas que me auxiliaram tanto no trabalho em meus próprios filmes como na análise de outras obras, pensando nas relações de contraste e afinidade entre os elementos visuais. Surgiu daí o

¹ No original: “There are cinematographers who are cinematographers-painters, cinematographers-engineers, cinematographers-editors. I believe that I'm a bit of a cinematographer-writer in as much as I try to penetrate the stories really well and I try to find a way in which my lighting or my camerawork becomes a character within the story” (CINEMATOGRAPHER STYLE, 2006).

desafio de analisar como são construídas as imagens de percepções alteradas, justamente nos momentos de confronto com imagens “normais”. Usar o pensamento sobre contraste e afinidade nas imagens para discutir os contrastes e afinidades entre diferentes maneiras de ver o mundo.

Para tanto vou me debruçar sobre três filmes brasileiros produzidos no início dos anos 2000 que apresentam personagens fora de si: *Estorvo* (2000) de Ruy Guerra, *Filme de Amor* (2003) de Júlio Bressane e *A Conceção* (2005) de José Eduardo Belmonte. Essas obras me manterão dentro de um contexto regional, temporal e temático comum para que o panorama formado pelos discursos fílmicos possa apontar para um imaginário presente no cinema em relação ao Brasil na virada do século.

Esse período foi escolhido por duas razões principais: a proximidade temporal com o momento da pesquisa e a importância histórica que teve para o cinema brasileiro.

A escolha de um período recente permite que os realizadores das obras estudadas ainda estejam em atividade e influenciando a produção nacional, o que é valioso para estabelecer um diálogo entre a teoria acadêmica e a prática cinematográfica, um dos aspectos da linha de pesquisa em que este estudo se insere. A princípio, tal escolha também seria vantajosa por tornar possíveis entrevistas com os diretores e diretores de fotografia dos filmes analisados.

No entanto, ao longo da pesquisa resolvi não mais fazer as entrevistas e lidar apenas com os materiais audiovisuais de cada obra. Sob a influência dos estudos da Análise do Discurso, passei a acreditar que a interpretação dos filmes em si revela seus efeitos de sentido, que vão além das intenções dos realizadores. Não busco o propósito conceitual dos cineastas em suas escolhas estéticas, mas sim os significados resultantes dessas opções dentro do discurso do filme, o resultado que chega ao espectador e o impressiona como obra única e completa. Neste sentido, não importa que a intenção revelada em entrevista por um realizador seja de combater a moral da sociedade, se o resultado não transmite esta sensação. Do mesmo modo, quando me referir às aparentes finalidades da fotografia, não estarei atribuindo uma intenção ao realizador ou à sua equipe, mas sim mostrando um possível efeito da expressão presente na obra, que diz respeito à figura do narrador e não à do diretor do filme.

O segundo motivo para a escolha do período é sua importância histórica para a cinematografia nacional. Ele marca a chamada “retomada” da produção.

No início dos anos 1990, a extinção da Embrafilme, a força das políticas neoliberais de extinção de empresas estatais e a abertura do mercado de forma descontrolada aos filmes estrangeiros pelo governo do presidente Fernando Collor de Mello fizeram com que a

produção cinematográfica brasileira entrasse em colapso. Em 1993, apenas três filmes brasileiros chegaram às telas (AGÊNCIA ESTADO, 2000). Mas em meados da década de 90 o sistema começou a se reerguer. A criação de novos mecanismos de financiamento da produção por meio de renúncia fiscal (leis de incentivo), juntamente com o surgimento de novas instâncias governamentais de apoio ao cinema, auxiliaram a reorganização da produção. Esse período ficou conhecido como a “retomada” do cinema brasileiro.

É assim que, no início dos anos 2000, o cinema nacional passou por uma fase de crescimento e reconquista, com 42% de aumento do público em relação ao ano de 1999 (AGÊNCIA ESTADO, 2000). Cineastas como Walter Salles e Carla Camurati tornaram-se nomes conhecidos do grande público, atraindo milhões de espectadores para as salas de exibição. Foram 30 filmes lançados comercialmente em 2001 (OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL, 2015), tanto de caráter mais comercial, como *Xuxa e os Duendes* – sexto filme mais assistido no Brasil em 2001 –, quanto obras que experimentam mais com a linguagem cinematográfica. Chegaram ao cinema filmes de novos cineastas, como José Eduardo Belmonte e Laís Bodanzky, e de outros mais experientes que voltaram a produzir, como Ruy Guerra e Júlio Bressane.

Em várias dessas novas produções, os realizadores se lançaram sobre a questão da inadequação e do delírio, como *Estorvo* (2000), *O bicho de sete cabeças* (2001), *Dias de Nietzsche em Turim* (2001), *O Invasor* (2002), *Filme de Amor* (2003), *Estamira* (2004) e *A Conceção* (2005). Além de importante historicamente, o período é marcado pela presença numerosa do tema pesquisado nesta dissertação, o que estimulou um aprofundamento na reflexão sobre o imaginário em relação aos “estados alterados” que vigorava na época, para além da simples reunião de ferramentas visuais ao dispor dos cineastas naquele momento.

Meu encontro, durante a pesquisa, com os campos teóricos dos Estudos Culturais e da Análise do Discurso me levou a perseguir uma análise visual mais crítica. Essas teorias, em especial autores como Stuart Hall e Michel Foucault, revelaram a possibilidade de encarar os filmes como atividades discursivas que têm significados culturais e produzem efeitos reais, e não apenas como obras fechadas em si, desconectadas do mudo, a serem observadas isoladamente. A linguagem não funciona como espelho do real. Até aí nada de novo para quem trabalha com fotografia cinematográfica e entende como a escolha da lente ou do ângulo da câmera pode gerar representações diferentes de uma mesma ação ou objeto. Mas Hall vai dizer que representar é usar a linguagem em um trabalho de significação que possui dimensões éticas, políticas e ideológicas. Vista assim como atividade discursiva, a

representação não cria apenas significados mentais para as palavras ou imagens, mas sentidos culturais; ela cria sentidos de vida, mostra a direção de atitudes a serem tomadas, e, portanto, regula práticas sociais.

Resolvi então manter o propósito de analisar a fotografia dos três filmes, mas não observo apenas como as imagens podem ser expressivas e atingir emocional e psicologicamente o espectador, penso também como suas construções são práticas de discurso que revelam pontos de vista sobre o homem e a sociedade. Partindo deste enfoque discursivo, passo a utilizar os filmes não somente como referências visuais a serem seguidas, mas como caminhos para alcançar um imaginário cinematográfico sobre nossa sociedade. O trabalho não acaba mais na leitura técnica e estética dos filmes, ele continua para a interpretação desta análise. Recuperando semelhanças e diferenças entre os sentidos gerados pelas ferramentas visuais dos filmes, a interpretação pode explicitar imaginários presentes em suas construções. Quero crer que essa nova empreitada colabora com o debate sobre a importância cultural do cinema no Brasil, ao mesmo tempo em que demonstrará o papel expressivo da imagem e da narrativa visual dentro dos filmes, indo ao encontro dos meus primeiros objetivos.

Ao longo da pesquisa encontraremos momentos privilegiados de liberdade estética em relação às normas do cinema clássico, que podem ser encarados também como momentos de liberdade dos cineastas em relação às normas da sociedade em que vivem, indicados pela representação que optaram dar aos seus desatinados personagens. Vale ressaltar que não procurarei um caráter político ou social nesses discursos, mas sim o delineamento de um ponto de vista mais amplo sobre a sociedade e sua relação com o indivíduo, como ela o atinge e o faz sentir. Por isso não me aprofundo na análise social ou econômica do contexto histórico dos filmes, nem procuro encontrar razões políticas para o imaginário percebido por meio das análises. O objetivo é esboçar um quadro da sociedade e dos estados alterados de percepção, gerado pela interpretação dos elementos internos aos filmes, de modo especial, a imagem.

Almejo assim colocar meus objetos de estudo de volta no mundo. Trata-se de mais uma influência das teorias da Análise do Discurso. Para elas, é a interpretação que dá visibilidade ao sentido que o sujeito pretendeu transmitir no seu discurso e é isso que coloca o discurso para dentro da cultura. É importante lembrar que o intérprete faz uma leitura também discursiva, influenciada pelo seu afeto, posição social, crenças, experiências e vivências; portanto, a interpretação nunca é absoluta e única, e também está produzindo um sentido. Não pretendo então que minhas considerações sobre os filmes formem a imagem que cada realizador pretendeu dar a sua obra de fato, mas apenas uma interpretação possível da obra por uma diretora de fotografia mulher e brasileira.

* * *

Os três filmes analisados levam em conta profundamente a questão dos personagens alterados em suas organizações visuais, graças a narradores que se aproximam das sensações e pontos de vista dos personagens. Descreverei brevemente os filmes a seguir.

Estorvo (2000), de Ruy Guerra, com direção de fotografia de Marcelo Durst, é uma adaptação do livro homônimo de Chico Buarque lançado em 1991, que apresenta um protagonista agoniado vagando entre as ruas do Rio de Janeiro e o sítio abandonado da família no interior.

No filme, a confusão do personagem “Eu” é apresentada desde o primeiro plano: a imagem de um olho que borra enquanto a voz *over* diz: “estou zozinho”. Pelo olho mágico da porta, “Eu” vê um desconhecido que lhe lembra alguém, mas que não consegue identificar. Não sabe por que o homem está ali, mas foge sentindo que ele representa uma ameaça. Nessa fuga sem destino certo, ele cruza com personagens familiares e estranhos, com fatos e lugares do passado e do presente. Primeiro busca pela irmã, depois foge ao sítio de sua infância, vai atrás da ex-mulher, de um antigo amigo. O tempo vai e volta, misturando imagens do que acontece no presente com imagens de sua imaginação ou memória.

A imagem em *Estorvo* é angustiada/angustiante: a câmera faz movimentos bruscos e rápidos, usa ângulos inusitados e é marcada por deformações. O filme é praticamente todo filmado com uma câmera na mão que segue o personagem e, ao mesmo tempo, mostra suas reações, levantando questões sobre a relação entre câmera, narrador e personagem.

Filme de Amor (2003), de Júlio Bressane, com direção de fotografia de Walter Carvalho, mostra o encontro de três personagens em um apartamento, onde se reúnem para viver um dia dionisíaco de arrebatamento por meio de sexo, álcool e drogas. A maior parte do filme transcorre neste estado embriagado dos personagens, com cenas que não se ligam por uma temporalidade contínua: uma situação segue a outra, um ritual segue o outro, um prazer segue o outro, sem a pontuação do tempo transcorrido entre eles. Revelam-se mais as sensações vividas pelos personagens do que o desenrolar de uma história sequencial ao longo do dia. O filme mistura planos em preto-e-branco e planos em cores, cenas com luz mais naturalista e momentos com luzes mais “cênicas”². Além disso, apresenta cenas cuja compreensão depende majoritariamente dos elementos visuais, como, por exemplo, ações vistas através de sombras nas paredes ou no limite do quadro.

² Considerando iluminação “cênica” como uma iluminação de caráter mais teatral, cuja direção e natureza das luzes não tem justificada diegética, ou seja, não se insere na realidade criada pelo universo do filme.

Os temas “amor” e “sexo” tornam importantes no filme as questões ligadas à representação do corpo humano e às relações entre personagens e espaço geradas pela composição dos enquadramentos.

Filme de Amor é o segundo filme de Júlio Bressane que trata de estados alterados de percepção nos anos 2000. Antes, dirigiu *Dias de Nietzsche em Turim* (2001), recriação do período entre 1888 e 1889 em que o filósofo alemão Friedrich Nietzsche viveu flertando com a loucura na cidade de Turim, Itália, e em que escreveu alguns de seus textos mais conhecidos, como *Ecce Homo*, *Crepúsculo dos Ídolos* e *Os Ditirambos*. Escolhi trabalhar com Bressane em *Filme de Amor* por se tratar de um filme mais próximo à realidade da sociedade que retrata: o filme se passa no Rio de Janeiro, no período atual, contando com personagens comuns (em comparação a um pensador tão notório como Nietzsche).

A Conceção (2005), de José Eduardo Belmonte, com direção de fotografia de André Luís da Cunha, tematiza a revolução intentada por jovens de Brasília insatisfeitos com as regras e a moral da sociedade brasileira. O filme é quase uma enciclopédia de maneiras de representar alterações de percepção: luzes coloridas, mistura de texturas, câmeras lentas, congelamento de imagens, *zooms*, câmera na mão seguindo os personagens e até o uso de animação. As representações variam assim como os personagens procuram variar de identidade seguindo a meta “concepcionista” de cada dia ser uma pessoa diferente. Seu lema é “morte ao ego!”.

De certo modo, *A Conceção* utiliza técnicas mais comuns, usadas em filmes mais clássicos para representar confusão e alucinação. Sua análise é interessante para mostrar soluções expressivas de fotografia que não aparecem somente em filmes com linguagem experimental, como são os outros dois abordados aqui. Ao mesmo tempo, do ponto de vista do imaginário que apresenta, é o filme em que os estados alterados são mais diretamente tematizados e exaltados, inclusive nos diálogos entre os personagens, que legitimam seus atos citando escritores e filósofos famosos por suas posturas rebeldes.

A Conceção é o primeiro longa-metragem de José Eduardo Belmonte. Parece-me interessante ter entre os realizadores escolhidos um diretor estreante na época (hoje com mais seis filmes no currículo), começando sua carreira dentro das novas oportunidades da “retomada”, ao lado de produções de nomes importantes na cinematografia nacional como já eram Ruy Guerra e Júlio Bressane.

São três as questões colocadas aos filmes a serem analisados: Qual a relação do narrador com a história apresentada? Como o narrador se expressa ao longo do filme? O que

essas maneiras de representar revelam sobre a posição do narrador diante da sociedade? Cada uma destas perguntas guiará um dos capítulos desta dissertação, conforme descreverei resumidamente a seguir.

O primeiro capítulo parte da definição de narrativa cinematográfica, buscando esclarecer como se estabelecem no cinema as relações entre narrador, história e personagens. Por intermédio do conceito de “focalização” de Gérard Genette, trazido ao cinema por André Gaudreault e François Jost (GAUDREULT E JOST, 2009), o ponto de vista da narrativa é definido pelas relações de saber entre narrador e personagens. São analisadas então as primeiras cenas de cada filme, na busca de identificar nelas essa construção. Nesta etapa, é apresentada também a reflexão sobre o objeto “alteração de percepção”, partindo da sua oposição ao estado de normalidade.

No segundo capítulo, a proximidade do narrador com os personagens alterados é analisada como chave de seu afastamento de uma linguagem visual realista. O imaginário do expressionismo aparece como influência para um cinema que busca a subjetividade e é marcado pela explicitação do trabalho estético. As imagens dos filmes serão analisadas no que expressam das sensações do narrador e personagens. Para tanto, são destacadas para análise cenas mais representativas do trabalho da imagem ao longo da obra.

No terceiro capítulo são analisados os contrastes e afinidades visuais entre os momentos de alteração dos personagens e o estado de normalidade do universo de cada filme. Por meio desta dicotomia, são analisadas as cenas finais de cada obra. Chegando assim ao desfecho de cada narrativa, é possível interpretar o ponto de vista dos narradores em relação aos personagens e à comunidade em que vivem. Em seguida, essas visões e as estratégias visuais com que foram apresentadas são comparadas de modo a formar um panorama mais geral da avaliação dos narradores sobre a vida em sociedade.

Essa estrutura procura levar o leitor pelo caminho desenhado pelos próprios filmes, como se estivesse acompanhando seu desenrolar como um espectador dessas obras. Discute-se em primeiro lugar a relação do narrador com os personagens, guia para toda a conexão do espectador com as próximas cenas da obra. Em seguida, as escolhas visuais do narrador ao longo do filme e como elas criam sentidos e sensações para as cenas. E por fim, apontando as semelhanças e diferenças de imagem não só dentro de cada obra, mas entre elas, espero ressaltar a diversidade das possibilidades expressivas da fotografia e formar um panorama do imaginário referente aos “estados alterados de percepção” dentro do contexto comum a elas.

Dessa maneira, espero poder demonstrar que os cineastas brasileiros dos anos 2000

que melhor trabalharam a imagem em relação a estados alterados de percepção tinham um imaginário em comum em relação ao homem e sociedade, mas explicitaram esse julgamento por estruturas visuais diferentes. Assim, procuro comprovar que os elementos visuais não possuem sentidos em si, mas criam sentidos de acordo com o modo como são organizados, ou seja, são ferramentas narrativas e criativas.

CAPÍTULO 1. A RELAÇÃO ENTRE NARRADOR E PERSONAGEM

1.1. Narrativa cinematográfica

A narrativa é a atividade de contar histórias. É uma operação de percepção e criação que organiza informações dentro de acontecimentos com começo, meio e fim, ajudando-nos a explicar e transmitir experiências. Ela é uma das maneiras fundamentais de compreendermos o mundo.

Essa atividade é marcada por características essenciais: ela possui duas temporalidades – a da coisa narrada (um acontecimento que já terminou) e a da narração propriamente dita – e remete diretamente a um sujeito que fala, alguém que conta a história, o narrador.

Sempre existe essa “instância que nos dá informações sobre os estados sucessivos dos personagens, em uma ordem dada, em um vocabulário escolhido e que faz mais ou menos 'passar' seu ponto de vista” (GAUDREAULT E JOST, 2009: 39), formando um discurso, tanto na narrativa oral, quanto na literatura ou no cinema.

A ideia de que o filme é uma narrativa e que, portanto, depende de um narrador fílmico não demorou a impor-se na prática do cinema e nas reflexões sobre ele. A diferença é que no cinema o narrador não se expressa necessariamente por palavras. O filme pode mostrar ações sem dizê-las. Dessa maneira, ele tem sempre um narrador, mesmo que não haja uma voz *over* (uma voz sobre as imagens) contando em palavras a história apresentada. O espectador percebe imagens que foram visivelmente escolhidas (poderiam ter sido outras) e que foram visivelmente ordenadas (sua ordem poderia ter sido outra). Albert Laffay descreve esta experiência como se o espectador folheasse um álbum de imagens impostas; e não é ele quem vira as páginas, mas forçosamente algum “mestre de cerimônias” ou um “Grande Imagista” (LAFFAY, 1964 apud METZ, 2012:34) ³. É este quem organiza os elementos fílmicos: imagens, ruídos, diálogos, menções escritas e músicas – “as cinco matérias de expressão” (GAUDREAULT e JOST, 2009) –, criando a estrutura da narrativa, as relações de espaço e tempo que marcam seu universo e o ponto de vista sobre os acontecimentos.

Embasada nos conceitos de narrativa e narração advindos de trabalhos sobre literatura como os de Tzvetan Todorov e Gérard Genette, a Narratologia expande-se como um

³ Essa instância superior à narrativa já recebeu vários nomes: “enunciador” (Casetti, 1983, Gardies, 1988), “meganarrador” (Gaudreault, 1988), “narrador implícito” (Jost, 1988). Utilizaremos aqui “Grande Imagista”, expressão de Laffay retomada por Metz na metáfora do filme como álbum de fotos, que explica de modo mais intuitivo suas características.

campo de estudos apoiado no estruturalismo e na semiótica, que se debruça sobre os modos de construção da narrativa em quaisquer meios de expressão, analisando-os a partir de dois aspectos: temático e modal.

A Narratologia Temática se ocupa da história contada, das ações e funções dos personagens e suas relações dentro da sequência de acontecimentos. É uma característica de estudos como o de José Paulo Fiks em sua tese de doutorado *Cultura-contracultura, psiquiatria-antipsiquiatria: o cinema como enunciação e mediação* (2005), sobre a representação da doença mental pelo cinema mundial. Dando ênfase ao tratamento médico dado ao doente mental, Fiks analisa as histórias dos filmes, o modo como os personagens são caracterizados por meio de suas ações e diálogos, para mostrar como a representação do doente e seu par médico foi mudando ao longo dos anos. Ele caminha até a visão típica da contracultura, na década de 1960, na qual mudanças de valores passam a considerar o uso de drogas como libertador e a loucura como uma criatividade reprimida. Fiks mostra como o cinema desta fase negativiza o tratamento médico aos personagens alterados caracterizando-o como uma tentativa de excluir o indesejado numa sociedade “careta” e retrógrada, o que dá força à luta antipsiquiátrica crescente na época. Fiks apresenta a conexão da representação da loucura no cinema com a criação de um imaginário social de efeitos práticos e reais. Para isso, ele parte da análise temática dos filmes e poderia chegar praticamente às mesmas conclusões pelo exame do texto do roteiro impresso.

Por outro lado, a Narratologia Modal ocupa-se das formas de expressão por meio das quais alguém conta algo: formas de manifestação do narrador, materiais de expressão, níveis de narração, temporalidade da narrativa, ponto de vista, entre outros. A análise da narração (*narration* em oposição a narrativa, *narrative*⁴) parte do questionamento do *como* a narrativa é construída. Ela pergunta por mecanismos, por agentes e seus propósitos (BRANIGAN, 1992).

É a linha modal que guia esta pesquisa. Analisamos os modos de narrar dos filmes, principalmente por intermédio das imagens, procurando estabelecer como elas podem criar significados graças à estruturação de um narrador e seu ponto de vista.

Voltemos então à primeira pergunta proposta aos filmes analisados: Qual a relação do narrador com a história que apresenta? Ou ainda, como ele se coloca em relação a seus personagens?

⁴ Os conceitos de “narrativa” e “narração” são encontrados em outros campos de estudo com diferentes nomenclaturas, por exemplo, “enunciado” e “enunciação”, sempre com a intenção de demarcar a diferença entre **o que** se conta e **como** se conta.

1.2. O ponto de vista do narrador

Entendida como discurso, uma narrativa sempre pressupõe um narrador. “Essa impressão de que alguém lhe mostra os acontecimentos não depende da existência empírica de um narrador preciso e conhecido ou que possa ser conhecido, mas da percepção pelo espectador da natureza narrativa do que está assistindo” (METZ, 2012: 34).

No cinema é mais comum que a voz *over* de um narrador único e explícito esteja ausente e sejam as outras matérias de expressão que dêem conta do discurso. Essa é uma das razões pelas quais pode ser difícil reconhecer o narrador cinematográfico. Essa percepção pode variar inclusive segundo o espectador, não somente em função de seus conhecimentos da linguagem cinematográfica, mas também de sua idade, grupo social, período histórico. Porém, através da análise da narrativa, será sempre possível perceber a existência de uma instância narradora que mostra os acontecimentos e que incorpora sobre eles um julgamento.

Neste momento, vamos tentar estabelecer como podemos discernir de que ponto de vista o narrador está construindo a narrativa, ou seja, como ele se relaciona com a história. De modo superior e externo? Ou ele se coloca dentro da história, se conectando a ela? Para tanto, não nos preocuparemos em precisar quem é o narrador de cada filme (o que, de qualquer maneira, nem sempre é possível), mas sim considerá-lo como um lugar de fala. A preocupação não é com a identificação do narrador, mas do núcleo que alimenta o que Gérard Genette chama de “perspectiva narrativa” (GENETTE, 1972).

Para evitar a carga semântica excessivamente visual do termo “ponto de vista”, Genette propôs o termo “focalização” (levado posteriormente ao cinema por Gaudreault e Jost) para remeter ao núcleo da narrativa, o lugar de onde se narra, definido pela relação de saber entre narrador e personagens. Ela pode se dar de três maneiras:

- O narrador é onisciente, sabe e diz mais que qualquer personagem, o que caracteriza uma “focalização zero” ou “não focalização”. Temos uma instância superior à história, que tudo vê e tudo sabe, o Grande Imagista. Nesse tipo de filme os acontecimentos podem parecer contarem-se a si mesmos, caso de grande parte do cinema clássico.

- O narrador diz apenas o que sabe um personagem: temos uma “focalização interna”. Ela pressupõe que o personagem está presente em todas as sequências do filme ou que diz como obteve as informações que não testemunhou. Essa restrição dos acontecimentos ao saber de um personagem não implica, no entanto, que compartilhemos sempre seu olhar (por isso a importância da diferenciação entre “focalização” e ponto de vista visual), tampouco supõe que o narrador se atenha aos conhecimentos de apenas um dos personagens

do filme. A “focalização interna” pode ser dividida em três tipos: “focalização interna fixa”, em que os acontecimentos são filtrados pela consciência de um único personagem; “focalização interna variável”, na qual o personagem focal muda no decurso do filme; ou “focalização interna múltipla”, quando o mesmo acontecimento é evocado repetidas vezes segundo o ponto de vista de diferentes personagens.

- O narrador diz menos do que sabe o personagem, que ganha uma vantagem cognitiva sobre o espectador. Essa “focalização externa” é uma das características de narrativas de intriga, por exemplo, em que o fator surpresa é importante para a história e é gerado pela falta de conhecimento do espectador em relação aos pensamentos e sentimentos dos personagens.

É então a partir da focalização adotada na obra que procuramos identificar de onde fala seu narrador. Sucintamente, pode-se dizer que são duas as possibilidades: o narrador se coloca fora da história – revelando tudo do melhor lugar ou, ao contrário, escondendo informações – ou se coloca dentro da história, ligando-se à percepção de um personagem.

Esse lugar de fala é importante para revelar o juízo do narrador sobre a história. Ao se colocar exteriormente ao personagem, o narrador pode transmitir avaliações tanto negativas, quanto positivas sobre suas ações, dependendo do seu modo de narrar cada evento. Por outro lado, ao se conectar a um personagem o narrador consequentemente partilha seus pensamentos e atitudes, o que acaba por legitimá-los para o público.

A focalização tem grande influência no grau de confiança que o narrador recebe do espectador. Na obra “não focalizada”, por exemplo, o narrador onisciente se acha aquém de uma “prova de verdade” (TODOROV, 2007), ou seja, quando apresenta os fatos não dá ao espectador o direito de perguntar se estão ou não acontecendo daquela maneira. A partir do momento em que nenhuma pessoa olha, nem mostra, tudo se passa como se fosse uma simples transcrição de uma realidade anterior, como se o mundo ele mesmo se transmitisse ao espectador, privado assim de questionar o que vê. Esta é uma característica do cinema clássico, que se oferece como transparente a fim de transmitir seus valores como naturais.

Já na “focalização externa”, quando o narrador não permite ao espectador ver os pensamentos do personagem, isto pode causar desconfiança em relação ao que o personagem diz ou faz. Por outro lado, na “focalização interna”, quando o narrador compartilha o ponto de vista do personagem, o espectador pode supor que existam outras maneiras de contar esses fatos, mas tende a se identificar com as representações feitas pelo narrador e se deixar levar por elas. A “focalização interna” cria uma carga de aprovação ao personagem ao mesmo tempo em que aumenta a identificação entre narrador, personagem e espectador.

1.3. Identificação

O conceito de identificação já foi bastante discutido em estudos de cinema, mas continua polêmico. Teóricos de linha psicanalítica trabalham-no como uma consequência da estrutura ilusionista do cinema clássico, defendendo que na experiência do cinema ocorre uma “suspensão da descrença”, que faz com que o espectador reaja como se estivesse no lugar do personagem, mesmo sabendo que esse não é de fato o caso. Já teóricos de outras linhas defendem que a identificação não é o modelo correto para explicar a resposta emocional dos espectadores, recusando absolutamente sua existência (como Noël Carroll) ou sugerindo novos conceitos para substituí-lo, como o de “engajamento”, criado por Murray Smith (GAUT, 1999).

Não obstante, o que todos os autores procuram fazer é explicar de alguma maneira a resposta do público ao cinema, não em relação à compreensão racional do filme e seu universo, mas às reações emocionais, à empatia em relação aos personagens. Por que o espectador se envolve afetivamente com um personagem? Esse aspecto da relação emocional público-filme é muito importante para esta dissertação, que pesquisa filmes com personagens de percepção alterada. São filmes cuja temática se relaciona com emoções e pensamentos fora do controle racional, e que não buscam apenas a compreensão intelectual da história e contexto.

Este estudo se apóia principalmente no trabalho do pesquisador cognitivista Berys Gaut sobre identificação nas narrativas fílmicas. A maior contribuição do autor é criar limites para a identificação, que deixa de ser um conceito global e complexo utilizado para explicar toda a relação entre público e filme, e passa a ser um conceito segmentado, levando em conta diferentes tipos de conexão entre espectador e personagem. Gaut pergunta sobre qual aspecto do personagem causa identificação: identificar-se perceptualmente com o personagem é imaginar-se vendo pelo seu ponto de vista; identificar-se afetivamente com ele é imaginar sentir o que ele sente, identificar-se de forma motivacional é imaginar-se querendo o que ele quer, identificar-se epistemicamente é imaginar-se acreditando no que ele acredita, e por aí em diante (GAUT, 1999).

Essa segmentação do conceito de identificação ajuda-nos a pensar como construções específicas (de imagem, por exemplo) trabalham as diferentes relações do espectador com o personagem. Além disso, seu estudo reitera de certa maneira a importância da análise de focalização do filme. Diz Gaut:

Se nosso conhecimento sobre o que é ficcional no filme corresponde em alto grau com o de um personagem em particular, há a tendência de nos identificarmos afetivamente e criarmos empatia com esse personagem, mesmo se não estivéssemos anteriormente dispostos a fazê-lo⁵ (GAUT, 1999: 210) (tradução da autora).

Se a focalização do filme é interna e o narrador compartilha dos conhecimentos de um personagem, estamos propensos enquanto espectadores a nos identificarmos com os sentimentos do personagem e acreditarmos no narrador.

A focalização é uma ferramenta importante de identificação e, conseqüentemente, influencia a opinião dos espectadores sobre os estados perceptivos dos personagens, além de estabelecer o juízo dos narradores sobre eles. Vamos procurar então, em primeiro lugar, estabelecer a focalização de cada filme. Caso esta seja interna ao personagem alterado, já teremos de certo modo uma legitimação de suas ações e pensamentos. Caso ela seja uma focalização zero, precisaremos de outras ferramentas para estabelecer essa posição do narrador.

1.4. O ponto de vista visual: a ocularização

Como podemos estabelecer a focalização do filme por meio de suas imagens? Quais seriam os indícios visuais da aproximação do narrador com o personagem?

Gaudreault e Jost vão propor para isso o conceito de “ocularização”⁶, relativo ao ponto de vista visual do plano, o olhar da câmera, distinto do ponto de vista cognitivo, que é a “focalização” de Genette. O termo caracteriza a relação entre o que a câmera mostra e o que o personagem vê.

Na “ocularização zero” o evento é mostrado de uma posição não associada ao ponto de vista de nenhum personagem. Ela pode ser construída por um posicionamento de câmera “normal”, não marcado, que os americanos chamam de *nobody's shot* (cada época tem e define seu plano “comum”, “habitual”); ou por posições e movimentos de câmera realizados justamente para explicitar a autonomia do narrador em relação aos personagens ou sublinhar uma escolha estilística que o expõe e o identifica como autor. Esses planos remetem ao Grande Imagista, um narrador externo.

⁵ No original: “If our knowledge of what is fictional in the film corresponds to a high degree with that of a particular character, there is a tendency to identify affectively and to empathize with that character, even if we are antecedently not disposed to do so” (GAUT, 1999: 210).

⁶ Gaudreault e Jost (2009) falam também de “auricularização”, o ponto de vista sonoro da cena, que gera questões próprias à banda sonora e que portanto não serão tratadas neste trabalho, voltado de modo especial à imagem.

Figuras 1 e 2: “ocularização zero”

Fonte: *Filme de Amor* (2003).

A “ocularização interna” ancora o ponto de vista da câmera no olhar de um personagem. Gaudreault e Jost separam-na em dois tipos: “ocularização interna primária” e “ocularização interna secundária”.

A “ocularização interna primária” se dá quando a câmera está explicitamente na posição do personagem. Seu maior exemplo é a “câmera subjetiva”, que se coloca no lugar exato onde estaria o personagem e se movimenta como ele faria, mantendo a relação de altura e distância com os outros objetos e personagens. Trata-se de sugerir o olhar do personagem, sem ter que mostrar seu rosto.

Para tanto, a imagem é construída como índice, como um vestígio que permite ao espectador estabelecer uma conexão imediata entre aquilo que vê e o instrumento de captura das imagens que gravou ou reproduziu o real, pela construção de uma analogia à sua própria percepção. Na realidade, esse tipo de inferência só funciona bem quando a imagem está afetada por um coeficiente de deformação em relação àquilo que a convenção cinematográfica considera uma versão normal em uma dada época (GAUDREULT e JOST, 2009: 170).

Figuras 3 e 4: “câmera subjetiva” de Liz faz um movimento brusco para esquerda e chega ao motorista ainda fora de foco. Ele entra em foco, sinal de que que atraiu o olhar da personagem.

Fonte: *A Conceção* (2005).

A “ocularização interna primária” também pode ser construída pela ligação com o olhar do personagem em planos “semi-subjetivos” – com a representação de parte de seu

corpo em primeiro plano, como os ombros (planos *over the shoulder*). Neles, compartilhamos a direção e distância do ponto de vista do personagem em relação aos objetos e espaço, ao mesmo tempo em que reconhecemos uma parte do seu corpo.

Outra maneira, ainda, de criar essa ocularização é a interposição de uma máscara no quadro, sugerindo a presença de um olhar: buraco da fechadura, binóculos, etc. Ou, ainda, por planos marcados por “movimentos de câmera subjetiva”. Nesse caso, o movimento da câmera nos aproxima das ações do personagem sem precisar nos colocar exatamente em sua posição, marcando essa relação por um “tremido”, uma “brusquidão” ou uma posição diante do objeto olhado parecida com a do personagem.

Figuras 5 e 6: *over the shoulder* do personagem “Eu”. Tecidos formam uma máscara que sugere o olhar de um personagem.

Fonte: *Estorvo* (2000).

A “ocularização interna secundária” se dá quando a relação do olhar é construída por uma contextualização, ou seja, pela montagem. Esse tipo de construção já se estabeleceu classicamente no cinema e é compreendida facilmente pelo público: se é mostrado o personagem olhando para alguma coisa, o próximo plano representará o objeto de seu olhar.

Figuras 7 e 8: Na festa, Lino olha. Vê X sussurrando segredos aos convidados.

Fonte: *A Conceição* (2005).

Esses dois tipos de “ocularização interna” seriam então formas de identificação perceptual entre narrador e personagem e maneiras de reconhecermos visualmente uma “focalização interna”, uma ligação de saber entre as duas instâncias. É importante ressaltar, no

entanto, que uma obra com “focalização interna” pode ter como característica uma “ocularização zero”. Lembremos que, alternativamente, o espectador pode compreender e compartilhar os sentimentos de um personagem pela codificação do trabalho do ator, de seus gestos e expressões.

A exterioridade da câmera não pode ser assimilada a uma pura negação da interioridade do personagem. Para que a exterioridade seja pertinente, do ponto de vista da distribuição das informações narrativas, deve levar a uma restrição de nosso saber em relação ao saber do personagem, de modo que essa restrição produza efeitos narrativos (GAUDREAU e JOST: 2009: 178).

Por outro lado, a “ocularização interna” não pode ser considerada como único indício de uma “focalização interna”, tendo em vista que é muito comum em filmes de “focalização zero”, principalmente filmes de linguagem clássica, a utilização de “ocularização interna primária” na edição de cenas em campo-contra campo, ou seja, quando o narrador se coloca alternadamente por trás do ombro de dois personagens que conversam.

A utilização momentânea da “ocularização interna” é uma das facetas da variação de focalização que os filmes podem conter. É inclusive “muito mais comum que a focalização varie ao longo de uma mesma narrativa fílmica, em função dos sentimentos ou emoções que se deseje transmitir” (GAUDREAU e JOST, 2009: 72). Portanto, trabalharemos aqui com um conceito de focalização relativamente largo, procurando verificar se as mudanças na focalização realmente interferem na perspectiva narrativa do filme e impossibilitam falar de um ponto de vista único do narrador; caso contrário, serão consideradas apenas como “alternâncias”.

Uma mudança de focalização, sobretudo se é isolada dentro de um contexto coerente, pode também ser analisada como uma infração momentânea ao código que rege o contexto, sem que a existência desse código seja colocada sob questão; da mesma maneira que dentro de uma partitura clássica uma mudança momentânea de tonalidade, ou mesmo uma dissonância recorrente, são definidas como modulação ou alternância sem que seja contestada a tonalidade do conjunto (GENETTE, 1972: 211).

Tendo sempre a focalização como elemento fundamental, utilizaremos o conceito de ocularização para marcar a identificação perceptual do narrador com o personagem. Mas procuraremos também outros aspectos audiovisuais da narrativa que permitam discutir outros tipos de identificação, mais profundas e fixas, entre essas duas instâncias. Acreditamos que a divisão dos tipos de ocularização funciona melhor para a análise de filmes clássicos do que para os três filmes analisados aqui, pois remete a momentos precisos dentro das sequências.

Nos filmes analisados, ela pode não ser suficiente para dar conta de toda a relação visual entre narrador e personagem. Diante disso, partiremos para outras ferramentas de análise.

1.5. Narrativa visual

Como percebemos que uma história é apresentada do ponto de vista de um personagem? Vimos que a “focalização interna” é o termo que engloba de forma mais direta essa possibilidade, e que a “ocularização” é uma ferramenta para reconhecê-la visualmente. Mas além da conexão com o próprio olhar do personagem (a identificação perceptiva), outros elementos podem construir uma aproximação do narrador com o personagem sem se ater ao ponto de vista como uma função de **onde** se vê os fatos, mas também de **como** eles são vistos.

A plástica das imagens com as quais o narrador mostra os acontecimentos também pode indicar sua relação com o personagem. Já vimos que a “câmera subjetiva” funciona melhor quando marcada por uma “deformação em relação àquilo que a convenção cinematográfica considera uma versão normal em uma dada época” (GAUDREAU e JOST, 2009:170). Em seu livro, os autores dão o exemplo do fora de foco intencional que remete a um personagem alcoolizado ou míope. Essa materialidade do corpo na imagem explicita o ponto de vista do personagem sendo compartilhado pela câmera. Mas esse é apenas um dos exemplos de como a forma da imagem pode revelar subjetividade.

Em *Narrativa Visual: criando a estrutura visual para cinema, TV e mídias digitais* (2010), Bruce Block apresenta a importância dos elementos da imagem fílmica – enquadramento, movimento de câmera, cor, linhas, forma, e profundidade – tanto na criação estética quanto na criação de significados. Para o autor, a produção de sentidos na imagem é gerada pela relação entre elementos visuais semelhantes ou díspares que se sucedem ao longo do filme, ou seja, pelo contraste ou afinidade aparente entre um plano e outro, ou entre uma cena e outra. Por exemplo, se dentro de uma obra as cenas de violência são apresentadas repetidamente ligadas a tonalidades de verde, quando o narrador apresentar ao fim do filme um ambiente todo em verde isso criará expectativa de violência.

Figuras 9 e 10: início do filme *Assassinos por Natureza* (1994). Primeira cena de morte.

Figuras 11 e 12: ao longo do filme, Mallory mata o mecânico. A farmácia vira cenário de um tiroteio.

Figuras 13 e 14: fim do filme, o vão esverdeado da porta mostra a direção da cena para o clímax.

Fonte: *Assassinos por Natureza* (1994)

A cena é sanguinolenta, mas dominada pelo verde mortal do filme e não pelo vermelho do sangue.⁷

Essa abordagem é bem diferente da que comumente se vê em livros sobre direção de arte e fotografia, nos quais se percebe a tentativa de atribuir valores às cores *a priori*, enumerando seus significados associativos e simbólicos em diferentes culturas. É o caso, por exemplo, do livro de Patti Bellantoni, *If it's purple someone's gonna die: the power of color in visual storytelling for film* (2005) (“Se é roxo, alguém morrerá: o poder das cores na narrativa

⁷ Exemplo escolhido por permitir uma explicitação do conceito por meio de poucos fotogramas. Os filmes analisados nesta dissertação têm narrativas visuais complexas que precisam ser trabalhadas em mais detalhes, o que será feito oportunamente. *Assassinos por Natureza* (Oliver Stone, 1994) também é um filme que trabalha com estados alterados de percepção: uso de drogas, alucinações e transe.

visual para cinema”), que revela desde o título o desejo de conferir valores universais para as cores independentemente do contexto, isto é, das especificidades discursivas de cada filme. As cores têm valores culturais identificáveis e utilizados em diversas áreas do conhecimento, e muitos cineastas e suas equipes se utilizam desses valores pré-estabelecidos para demarcar significados em seus filmes. Mas a abordagem baseada no contraste e afinidade deixa o caminho livre para novos usos. Ela liberta os realizadores de normas e tradições, ao mesmo tempo em que os ajuda a organizar os elementos visuais de que dispõem de forma mais eficiente em suas produções, incentivando assim a experimentação e a expressão individual.

O mesmo vale para a observação de filmes já concluídos. Partindo deste método podemos procurar em suas imagens o que visualmente se repete ou contrasta entre as diversas cenas, buscando significados e índices de subjetivação da narrativa nessas relações. No caso desta pesquisa, a análise dessa ligação dicotômica entre afinidade e contraste na imagem servirá como instrumento de estudo tanto da focalização da narrativa, examinando se o narrador se deixa levar pela subjetividade do personagem, quanto da variação da representação entre os estados de percepção dos personagens.

1.6. Estados alterados de percepção

Fora de si, louco, delirante, embriagado, em transe, atordoado, confuso, excitado, alheio, doente mental? Como qualificar um personagem que não se comporta ou pensa como seus pares? Todas essas expressões apontam para alguém que não se encontra dentro dos parâmetros de normalidade de um grupo e, de modo especial, não está agindo com racionalidade.

Encontrar um único termo para descrever todas as disposições de espírito mais ligadas à subjetividade e às impressões emocionais que à razão e à norma externa se mostra tarefa impossível. Não temos aqui a vantagem de falar de apenas uma condição, como a vertigem em *Vertigo (Um corpo que cai, 1958)*, usada por muitos pesquisadores como chave de leitura para as sensações trabalhadas no filme de Hitchcock. No caso de *Estorvo* poderíamos dizer que temos um personagem zozinho, como ele próprio afirma na primeira fala do filme. Em *Filme de Amor*, dizer que os personagens estão excitados ou inebriados de amor e, em *A Concepção*, definir os personagens como drogados. Mas esses adjetivos parecem restringir os significados dos estados emocionais dentro de cada filme e separá-los em categorias diferentes. Gostaríamos de encontrar um termo para agregar essas experiências de oposição à racionalidade, mostrar a afinidade entre os filmes, o porquê de estarem juntos dentro desta pesquisa. Diante desta dificuldade, partiremos para uma definição pelo contraste,

que reflete a maneira como trabalhamos com as imagens.

Stuart Hall (2000) afirma que toda prática de criação de significados está sujeita ao “jogo da *différance*” e obedece a lógica do “mais-que-um”. Ela opera pelo “fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de 'efeitos de fronteiras'. Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui” (HALL, 2000: 106). Dessa maneira, Hall apresenta a importância da diferença para a criação do significado. O antônimo é tão importante quanto o sinônimo para a compreensão de um termo. “É apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu *exterior constitutivo*, que o significado 'positivo' de qualquer termo – e assim, sua 'identidade' pode ser construído” (HALL, 2000: 110). Trabalharemos então com a ideia de “estado alterado” em contraste ao “estado de normalidade”, seu outro constitutivo. O conceito de alteração não poderá ser pensado sem sua oposição, que o define.

A definição pela negação também pode ser vista na obra de Michel Foucault, *História da Loucura na Idade Clássica* (2005). Nela, o autor procura compreender como a noção de loucura foi estabelecida e representada pela sociedade européia através dos séculos, partindo da visão medieval até a visão clássica – que fundamentará nossa visão contemporânea. O texto enfatiza as diferenças de representação da loucura ao longo da história, revelando diferentes imaginários em cada época. Entre eles, Foucault aponta a dificuldade vivida pela grande tentativa classificatória do século XVII em lidar com a loucura e o desatino. Todas as categorizações da época, que se queriam científicas e positivas, acabavam caindo em uma negação. “O louco não é manifesto em seu ser: mas se ele é indubitável, é porque é o Outro” (FOUCAULT, 2005: 183). A loucura é a supressão, a desordem de alguma outra coisa. “A loucura torna-se uma forma relativa à razão. [...] Cada uma é a medida da outra, nesse movimento de referência recíproca elas se recusam, mas uma fundamenta a outra” (FOUCAULT, 2005: 30).

Mesmo dentro do campo da psiquiatria, o conceito de delírio (considerado até o século XIX como o principal problema da área, quase sinônimo de loucura) é ainda hoje discutido por alguns teóricos em termos comparativos a estados de normalidade e saúde.

Orientações culturais locais (os modelos com os quais aprendemos a pensar sobre e agir em nossas vidas e replicar a estrutura social desses mundos) organizam nosso senso comum convencional de como entender e tratar da doença; então podemos dizer que a experiência da doença é sempre modelada pela cultura (Kleiman, 1986: 5 apud FIKS, 2002: 27).

Definir o “estado alterado de percepção” em relação a seu outro, o “estado de normalidade”, circunscreve um lugar em comum para as experiências variadas que veremos nos filmes analisados, lugar esse que leva em conta principalmente as diferenças do modo de ver e perceber dos personagens em relação às convenções estabelecidas pelas culturas em que se inserem.

Trabalharemos com filmes em que a percepção diferenciada dos personagens é fundamental para a narrativa. Ela não é apenas uma reação, mas umas das condições da história. Descrever esses filmes pelo que acontece objetivamente dentro da história parece deixar de lado o que lhes é mais essencial: as sensações dos personagens.

Não pretendemos então definir o termo em si nem apresentar um rol de suas possibilidades e variações, o que levaria a pesquisa para o âmbito da psicologia, psiquiatria ou filosofia. O “estado alterado” será delineado em relação ao outro estado possível para o personagem, ou seja, como um contraponto ao “estado normal”. Essa fronteira será construída por meio dos contrastes e afinidades observados em duas camadas: uma interna ao filme, criada pelas relações entre as cenas, e uma externa ao filme, relacionada às convenções da tradição cinematográfica. Dessa maneira, poderemos ler a alteração como contraposição a uma normalidade criada no filme, por suas características visuais, suas regras e modos de narrar. Ou pela oposição ao modo de narrar classicamente aceito dentro do cinema de sua época, país e gênero – no caso do presente estudo, dentro de um cinema de ficção brasileiro, dos anos 1990 e 2000, em que predominam características realistas de representação, pautadas na tradição do cinema clássico.

A construção do estado em oposição a outro permite também que seu par exterior continue a ser lido mesmo quando fisicamente ausente, o que pode auxiliar nas duas direções. De acordo com esta noção de virtualidade do outro poderemos extrapolar a busca por sentidos partindo do que está na imagem alterada para o que está na imagem normal, e vice-versa. Por exemplo, se todas as cenas alteradas apresentarem grande quantidade de movimentos de câmera, pode-se supor que nas cenas de normalidade os movimentos de câmera serão mais controlados e em menor quantidade.

Além disso, a caracterização pelo contraste previne que o estudo parta de um julgamento, seja negativo ou positivo, sobre cada um dos lados dessas fronteiras, o que poderia ser imposto pela escolha de um termo já carregado de sentidos. O termo delírio, por exemplo, dentro uma concepção médica, denota uma condição catastrófica, na qual nada se constrói. Pelo contrário, sua evolução significa o desmoronamento, o fracasso e a limitação do indivíduo; ao passo que na linguagem leiga, muitas vezes é atribuído um sentido romântico e

positivo ao indivíduo delirante. “Muitas vezes, ele é interpretado como um sonhador, alguém diferente dos padrões ditados pela sociedade, um transgressor mal compreendido e criativo” (FIKS, 2002: 16).

Nesta pesquisa, a avaliação do ponto de vista dos narradores sobre os estados perceptivos dos personagens será consequência da análise das imagens dos filmes, da relação que elas mesmas criam entre os dois lados possíveis dentro deste “jogo da diferença”. Mergulhamos nos filmes dispostos a aceitar suas próprias marcações de fronteiras.

Concluído o pano de fundo teórico e conceitual a partir do qual procederá a análise, passaremos agora a analisar os filmes partindo das seguintes perguntas: Qual a focalização de cada um? Como o narrador trabalha a ocularização? Como trabalha a narrativa visual para mostrar sua relação com os personagens?

Para tanto analisaremos os três filmes usando o “método das máscaras” apresentado por Michel Chion, que consiste em assistir várias vezes uma mesma sequência, observando-a ora com som e imagem juntos, ora mascarando a imagem, ora cortando o som para tentar “ver a imagem tal como é, e não como é recriada pelo som” (CHION, 2008: 146). O intuito é destacar os elementos da imagem, principalmente os trabalhados pela direção de fotografia. É importante ressaltar, no entanto, que nunca esqueceremos por completo as relações intrínsecas da imagem com o som e a montagem (a “ocularização interna secundária” sendo apenas um de seus aspectos) tendo em vista que criação de sentidos de cada cena só se dá completamente com a ligação de todos os seus materiais, organizados uns em relação aos outros pelo narrador.

1.7. O “Eu” em *Estorvo*

A primeira imagem de *Estorvo* é o plano detalhe de um olho. Ouve-se uma campainha tocando insistentemente. O olho se abre. A voz *over* diz: “estou zonzo”. Neste instante a imagem do olho borra e ondula. A imagem sozinha consegue indicar uma alteração de percepção, um desvio da representação clássica do personagem, tanto pelo enquadramento muito próximo, de apenas um olho, como pela deformação da imagem; mas sem a fala, a identificação do narrador com o personagem não se completa da mesma maneira. Quem está zonzo quando vemos apenas a imagem? O personagem que ainda não conhecemos? O narrador que ainda não sabemos como se relaciona com a história? A voz *over* responde: os dois, eles são a mesma pessoa. Auxiliadas pelo som, essas imagens dão conta de apresentar um personagem confuso e instável, como a imagem quase líquida que o representa. Também

já está estabelecida a relação entre narrador e personagem: a voz *over* fala em primeira pessoa enquanto mostra o olho do personagem e de pronto identificamos a voz com ele.

Figuras 15 e 16: o olho borra no primeiro plano do filme.

Fonte: *Estorvo* (2000)

Uma cartela de texto preenche o quadro: “primeiro dia”. A sequência continua. Vemos em primeiro plano pés deformados pela proximidade com uma lente grande angular. Deste ângulo, os enormes pés estão escuros e contrastam com o alto brilho da parede à esquerda de quadro, transformando-se em grandes massas negras que se movem de modo estranho. Ainda não conseguimos ver o rosto do personagem, que vai sendo apresentado em pedaços.

Novo plano dos olhos, agora com os dois em quadro. A imagem, no entanto, tem um alto contraste entre zonas claras e escuras e mal conseguimos enxergar o olho esquerdo, que mergulha no escuro. O personagem olha para direita do quadro.

Plano aberto de um cômodo dominado pela penumbra, entrecortado apenas por alguns facho de luz, intensos e diagonais, que parecem vir de uma janela próxima, com persianas. Incidem sobre uma porta, que atrai nosso olhar. Todo o quarto está deformado: as linhas são onduladas e até se mexem lentamente, dando a sensação de um ambiente oleoso e escorregadio. O personagem entra em quadro, partindo de trás da câmera, e seu corpo sofre a deformação que atinge o cenário. Vemos primeiro suas pernas tortas, depois todo seu corpo de costas, aproximando-se da porta. Ele ainda não nos é revelado por inteiro. Estamos vendo toda a extensão de seu corpo, mas de costas. Ele ainda é um personagem indefinido.

O próximo plano mostra um *close up* lateral do personagem olhando pelo olho mágico da porta. Quando ele se afasta rapidamente do buraco, assustado, a câmera acompanha este movimento, se afastando também de súbito da porta e mostrando o personagem de frente. Mas a curiosidade sobre seu rosto ainda não é satisfeita. Quando a câmera se afasta percebemos melhor a deformação que atinge a cena e a imagem do rosto se

duplica, aumentando a sensação de incerteza sobre o personagem. A iluminação colabora com a atmosfera de estranhamento, ajudando a apresentar o ambiente como um esconderijo: há grande contraste entre a alta luz que bate numa parte da porta e a baixa luz que domina o ambiente. O personagem não aparece iluminado por igual. Ele está sempre um tanto mergulhado no escuro, escondido. A direção diagonal das linhas formadas pela luz intensa que incide sobre o olho mágico aumenta a sensação de instabilidade e tensão.

Essas imagens são todas de “ocularização zero”, não se conectando ao ponto de vista visual do personagem. No entanto, a direção de fotografia, com sua reforçada deformação, deixa clara a conexão do narrador com o ponto de vista emocional do personagem. A “focalização interna” vai sendo construída concomitantemente pela imagem e pela voz *over*.

O plano seguinte complica a relação da focalização com a ocularização: uma imagem deformada do cômodo, cercada por uma máscara preta também deformada, coloca o narrador na posição do olho mágico. A grande angular utilizada emula as lentes usadas comumente em olhos mágicos para que o ângulo de visão seja ampliado. Todo o ambiente interno do apartamento é revelado: paredes manchadas, penumbra, facho de luz diagonais, nenhum móvel, tons de marrom, verde, ocre. À deformação da lente é acrescida a deformação líquida que o filme já instituiu como característica deste universo, deste momento e personagem. O rosto de “Eu” (ele fala em primeira pessoa e não diz seu nome nunca) entra em quadro e se aproxima para olhar pelo olho mágico. Depois o personagem se afasta colocando a mão em frente à câmera. Ele cruza uma porta no fundo do quadro e quase sai de cena, mas volta, desconfiado.

A máscara preta que aparece ao redor do quadro poderia simbolizar o ponto de vista de um novo personagem, do lado de fora do apartamento. No entanto, a deformação foi construída de antemão como a linguagem do narrador, por sua repetição, de modo que o plano é lido como uma visão do narrador/personagem, ao mesmo tempo em que mostra a vantagem da instância narradora de poder se colocar em qualquer lugar. Para o espectador, fica estabelecida a ligação do olhar com o narrador e não com o novo personagem, mesmo que a voz *over* diga: “Mas agora me parece claro que ele está me vendo o tempo todo” (ESTORVO, 2000). Isso nos mostra que as características formais da imagem serão tão importantes quanto a ocularização interna para a identificação entre narrador e personagem.

O plano continua e “Eu” olha de novo pelo olho mágico. Seu rosto se deforma pela aproximação da lente: um olho grande, um nariz grande. O próximo plano, este sim de ocularização interna primária, complica a estrutura. No som, “Eu” continua dizendo:

“Desconto a deformação do olho mágico e é sempre alguém conhecido, mas muito difícil de reconhecer. É alguém que um dia abanou a cabeça, coçou o nariz e saiu do meu campo de visão” (ESTORVO, 2000). Vemos então realmente o ponto de vista visual do personagem: um quadro cercado por uma máscara preta, desta vez bem definida, formando um círculo ao redor da imagem de um grande olho e um grande nariz, deformados pela grande angular. O homem abana a cabeça, coça o nariz e sai do campo de visão da lente, repetindo as ações narradas pelo personagem em voz *over*.

Este último plano, com câmera subjetiva, exerce duas funções dentro na narração. Ele apresenta um novo personagem, já estabelecendo um juízo negativo sobre ele, devido ao estranhamento causado pela deformação de seu rosto e seu gestual forçado. Além disso, a posição do plano nos aproxima da percepção de “Eu”. Somos colocados fisicamente em seu lugar (do outro lado da porta, olhando) e vemos como ele vê. Ele vê a mesma figura deformada pela lente que nós espectadores, então podemos supor que ele partilha de nosso estranhamento em relação àquele homem. E, mais importante, ele vê sem aquelas deformações aquosas apresentadas anteriormente. Isto indica que é o narrador quem vê daquele jeito, o narrador é quem coloca na imagem as representações visuais dos estados interiores e pensamentos atordoados de “Eu”. O narrador em si está alterado. A focalização do filme é interna fixa: o narrador e a narração estão completamente ligados ao ponto de vista e aos sentimentos do personagem principal.

Figuras 17 e 18: o narrador se coloca no ponto de vista do olho mágico.

Figura 19: o ponto de vista visual do personagem “Eu” através do olho.

Fonte: *Estorvo* (2000)

Esta primeira cena do filme introduz de pronto a identificação do narrador com o personagem e toda a atmosfera de confusão de seu universo, tendo a narrativa visual como importante ferramenta. Ela estabelece as deformações e, mais a frente, os movimentos da câmera como índices de pontos de vista compartilhados. Também auxilia na criação do clima de incômodo e dúvida que se desenvolverá por todo o filme, e que é importante para a compreensão não só intelectual, mas emocional da narrativa.

Climas são expectativas de que estamos prestes a sentir uma emoção em particular, de que vamos encontrar pistas que vão evocar emoções singulares. Essas expectativas nos orientam em direção a nossa situação, encorajando-nos a avaliar o ambiente de uma maneira congruente com nosso humor. O clima nos influencia a interpretar nosso ambiente como constituído de pistas que produzem emoções⁸ (SMITH, 1999: 113) (tradução da autora).

Nesta primeira cena de *Estorvo*, várias matérias de expressão são utilizadas para gerar a atmosfera de inquietação e desconcerto. Além da deformação das imagens, temos o predomínio da penumbra e as linhas diagonais da iluminação, o conteúdo das falas, o próprio sotaque do narrador/personagem, o som estridente da campainha. A afinidade entre esses elementos provê uma grande variedade de estímulos emocionais trabalhando no mesmo sentido, aumentando a chance de a atmosfera ser reconhecida por espectadores de diferentes personalidades e percepções. Esta é, portanto, uma sequência muito eficaz na apresentação do universo, do clima e do estado emocional do personagem que se desenvolverão daí em diante.

⁸No original: “Moods are expectancies that we are about to have a particular emotion, that we will encounter cues that will elicit particular emotions. This expectancies orient us toward our situation, encouraging us to evaluate the environment in a fashion congruent to our mood. Mood influence us to interpret our environment as consisting of emotion-producing cues” (SMITH, 1999: 113).

1.8. O “Eles” em *Filme de Amor*

O início de *Filme de Amor* é mais nebuloso. Os primeiros planos são imagens em preto e branco do próprio diretor dando instruções aos atores, cercado por uma agitada equipe. São três imagens diferentes de *making of* que se unem por *fades* para o branco, efeito que simula o fim de um rolo de Super-8. A textura granulada da imagem, os cortes que ressaltam a materialidade da película cinematográfica e a captação com câmera na mão transmitem um caráter caseiro à imagem. Mas sabemos que esse não é o caso, e que estamos vendo pessoas em um *set* de filmagem (esse tipo de imagem de bastidores já é bem conhecida do público). Essas imagens funcionam então para sublinhar o caráter de manipulação das imagens que se seguirão. Isso é um filme, um “filme de amor”, diz a claquete. *Fade out*.

Fade in. Um plano longo e aberto, em cores, do mar batendo nas rochas de uma praia. Plano fechado de pernas que saem do mar e marcam pegadas na areia. Em *contre-plongée*⁹, três pessoas no alto de uma pedra, um homem e duas mulheres. Eles parecem conversar, mas continuamos ouvindo apenas o som do mar quebrando na praia. Seus gestos parecem marcados, não muito naturais. As cores são saturadas: o azul do céu, o marrom das pedras, o vermelho do biquíni. Nos próximos sete planos nos são apresentados esses três personagens, um tanto enigmáticos, curtindo seu dia na praia. Em todos os planos repetem-se o estranhamento com a rigidez do posicionamento de seus corpos e a ausência do som direto de seus diálogos, cobertos pelo som do mar mesmo quando os personagens estão perto da câmera. No último plano desta sequência, vemos novamente as ondas quebrando nas pedras, mas agora junto ao horizonte de uma grande cidade ao pôr do sol. A câmera faz um movimento preciso de *pan* para a direita, revelando os três personagens estáticos olhando para o mar. A exatidão de suas posições, assim como do movimento de câmera, chama atenção para a artificialidade da situação.

Essas primeiras imagens de *Filme de Amor* não revelam muito sobre o narrador do filme e sua relação com os personagens. Verificamos uma ocularização zero, em que o narrador se revela como autor ao sublinhar suas escolhas estilísticas, marcadas pela precisão dos planos. No entanto, ainda não conseguimos entender qual história ele está contando e como encara seus personagens. O que percebemos pela *mise-en-scène* (construção da cena pelos movimentos dos atores no espaço) é a relação de proximidade e intimidade entre os personagens, que se acariciam e sorriem uns para os outros.

⁹*Contre-plongée* é um plano em que a câmera se encontra abaixo do assunto principal, que é visto com uma perspectiva que o engrandece. É o contrário visual de um plano *plongée* (mergulho, em francês), em que a câmera está acima da altura do objeto, que parece diminuído pela perspectiva.

Esse prólogo gera questões em vez de respondê-las: Quem são esses personagens? Por que agem dessa maneira coreografada? Ainda assim, cumpre uma função de apresentação do universo do filme. As duas cenas descritas criam atmosfera e curiosidade, ao mesmo tempo em que evidenciam o caráter de artificialidade do que se verá em seguida. Elas começam a puxar o espectador para uma postura mais ativa. *Filme de Amor* não é uma obra de estrutura clássica, na qual se pode acompanhar sem grandes exigências o desenrolar contínuo de uma história. O filme vai se revelando aos poucos. É preciso juntar as peças de um quebra-cabeça de imagens e sons para mergulhar dentro do universo e do tema propostos. O filme requer uma entrega intelectual e emocional do espectador.

Entra a cartela preta com o nome do filme. Planos em preto e branco mostram os três personagens se locomovendo pela cidade vazia com sacolas de plástico na mão. Ruas sem carros ou pedestres, lojas fechadas. Só o som do mundo vazio, acompanhado de uma trilha sonora minimalista e misteriosa. Cada personagem vem de um lado e usa um meio de locomoção, mas os três chegam ao mesmo destino: um apartamento sobre uma loja fechada. Na imagem, vemos o letreiro da vitrine: “A Popular”. A câmera faz um *tilt up*¹⁰ até revelar o primeiro andar do prédio, com suas três janelas fechadas. O movimento é preciso: a câmera não procura nem hesita; ela sabe o que quer mostrar e chega exatamente a seu destino. *Tilt down* e revemos exatamente a imagem da fachada da loja. O homem cruza a imagem vindo pela direita e entra por uma porta à esquerda do prédio. A câmera repete o *tilt up* até o primeiro andar, dando a entender que o personagem subiu até lá. *Tilt down* novamente, agora é uma das mulheres que cruza o quadro até a porta e entra no prédio. *Tilt up, tilt down*. A outra mulher faz o mesmo caminho. *Tilt up*. A repetição de movimentos não só sublinha que os três personagens foram para o mesmo lugar, mas também ressalta a própria estrutura de repetição que caracterizará o filme. Os três personagens são variações de um mesmo tema, são três peças de uma mesma figura. Essa construção não os individualiza, pelo contrário, os une.

A próxima cena explicita ainda mais essa estrutura: três planos gerais dos personagens conversando. Em cada plano eles estão em uma posição diferente, mas parecida, e em um espaço diferente, mas parecido. No primeiro vemos um ambiente formado por uma mesa, paredes manchadas, uma grande janela com cortinas, os personagens no fundo do quadro, ao centro. No segundo, vemos um armário, uma poltrona, os personagens no fundo do quadro, à esquerda. No terceiro, uma cama, um sofá, uma janela com cortinas mais pesadas,

¹⁰ *Tilt* é um movimento de câmera na qual ela se mantém fixa a uma base, mas se inclina verticalmente. *Tilt up* é um movimento para cima; *tilt down*, um movimento para baixo.

os personagens no fundo do quadro, ao centro. O espaço é apresentado e a repetição é reiterada.

Plano detalhe de uma mesa. Sobre ela uma sacola plástica, cigarros, cinzeiros, “baseados”, frascos de pílulas, copos, uma garrafa cheia, cartas de baralho. A mesa dos vícios.

O próximo plano começa com uma composição precisa, mas estranha: vemos o homem em primeiro plano e as duas mulheres paradas ao fundo. De repente, todos se movem ao mesmo tempo, como numa dança. Ele se vira em um movimento coreografado para trás e as mulheres se aproximam dele. Param numa posição fixa, como estátuas. A posição de suas cabeças é o que mais se destaca: não se olham, cada um olha para um lado. A mesma ação é repetida no próximo plano. Desta vez a câmera acompanha o movimento do homem, fazendo um *travelling* em direção ao fundo de quadro e se aproximando dos personagens. Mais uma vez a ação é repetida, com o mesmo *travelling in*, mas agora com a imagem em cores, quentes e fortes. Os próximos três planos contemplam a mesma ação, mas agora é a mulher loira que está no centro. E a câmera é diferente: ela se movimenta mesmo quando os personagens param, se aproximando deles. Depois, um detalhe da ação pelas pernas e pés. Por último, os três de frente em um plano geral colorido. Mistério. A união dos personagens é fortemente marcada, a atmosfera de estranhamento também. Mas a chave para o filme ainda não apareceu. Teremos que caçá-la ainda.

Figuras 20 a 22: repetição de ações e posições em três planos.

Fonte: *Filme de Amor* (2003).

Começaremos a entender essa “fábula de volúpia” (como vende a publicidade do filme) com o começo do embriagamento dos personagens, com o uso das drogas. Três planos detalhe dos personagens: uma desabotoa a camisa, ele tira o sapato, a outra solta os cabelos. A imagem que segue mostra em plano conjunto os três personagens sentados largadamente ao redor da mesa. Em preto e branco, em um plano fixo e precisamente composto, vemos os três em silêncio, usando todas aquelas drogas. A longa duração do plano, de mais de dois minutos, enfatiza a importância dessas ações. É aí que a conexão começa, tanto do narrador quanto do espectador. Dentro do apartamento. Este universo fechado, sob o domínio dos personagens, é

diferente do que está lá fora: aqui tudo pode. Não mais o som direto e os planos realistas das ruas. A direção de arte é artificial. A luz é artificial. Em cores, a mulher loira fala pela primeira vez. Suas palavras são afetadas, falam de mitologia, poesia, amor e sexo. A chave começa a ser revelada. O tema vai se esclarecer agora que os personagens estão deixando a realidade.

O filme segue com cenas sem relação causal, momentos desse dia de prazeres. A variação entre cenas em cor e cenas em preto e branco parece arbitrária e aumenta a sensação de peças desconexas unidas por uma instância superior. Ao mesmo tempo, mostra uma disponibilidade do narrador, que se deixa levar pelos estados e sensações dos personagens. Cada cena é tratada de uma maneira. Sempre com precisão e rigidez de enquadramentos, gestos e entonação, mas cada uma com uma identidade. *Filme de Amor* é um filme de repetições, de constância, e ao mesmo tempo, de novidades. Variações sobre o mesmo tema: sexo e amor. A soma das peças e das cenas vai construir a grande imagem sobre esses dois assuntos.

O filme tem como característica uma focalização zero. Não podemos dizer que o narrador sabe apenas o que os personagens sabem. Ele sabe mais. Ele manipula a narrativa não só por meio de imagens dos personagens no apartamento, mas também de cenas da cidade e até alguns planos de outros filmes. O som é usado de forma a questionar as imagens, e não reforçá-las. No entanto, a construção da narrativa visual nos mostra que o narrador se deixa levar pelos personagens, quer se conectar a eles. Não só os personagens deliram, o narrador procura seguir seus caminhos e fantasias, apesar de não se colocar precisamente em seus lugares. Ele não é um dos personagens, mas se identifica epistêmica e afetivamente com eles.

Uma cena mais adiante no filme explicita fortemente essa relação entre narrador onisciente e personagem: Em preto e branco vemos a barriga de uma das mulheres. A câmera sobe pelo seu corpo até revelar o *close up* de seu rosto, coberto por um tecido translúcido, mas escuro, os braços levantados como se estivessem atados acima da cabeça. Quando o movimento da câmera para, ela começa a falar: “O delírio é superior ao bom senso. Porque se o bom senso é absolutamente humano, o delírio é de origem divina. Misticismo astral. O barulho do vagão, quase vazio. E na minha frente, na minha cara, um casal sem compostura” (FILME DE AMOR, 2003). Corte. Vemos agora a mulher sentada no vagão (nas primeiras cenas do filme ela está no trem a caminho do apartamento) olhando para frente. A câmera faz um lento movimento de *pan* em direção ao que ela olha, enquanto a voz *over* continua: “Ela fazia nele, sofregamente, o que os antigos romanos chamavam de *fellatio*” (felação,

estimulação oral do pênis, em italiano) (FILME DE AMOR, 2003). Quando a câmera finalmente revela o que ela observa, vemos um casal calmamente conversando, sentado no banco a sua frente.

Ouvimos o som das ferragens do trem chacoalhando e voltamos à imagem do *close up* da mulher sob o véu. A estrutura se repete. Ela diz: “Eu, hoje, agora, logo que cheguei, ainda na entrada do prédio, depois do que já tinha visto no trem, vi outra cena louca. Uma mulher de quatro sendo fodida por dois homens, no corredor, às claras, quase no meio da rua. À vista de todos. Aos olhos de todos. Os três não se perturbaram com minha presença indiscreta. Aflita, num frenesi, subi correndo” (FILME DE AMOR, 2003). Ouvimos sons de passos, lentos, ainda na imagem de seu rosto. O corte revela os pés dela subindo vagarosamente uma escada. Ela cruza com um casal que desce e continua subindo inabalável. Voltamos ao plano dela, agora em cores. Choque: o véu em seu rosto é de um vermelho primário e saturado. Há um salto de sentidos na imagem. Ela diz: “Eu estava em chamas, pegando fogo. Quando entrei no quarto vi um garoto, alto, sanguíneo, masturbando-se em deleite diante de mim. Ele esmagava com a mão seu vigoroso membro. Era uma fogueira. Quase morri de calor” (FILME DE AMOR, 2003). O vermelho da imagem já nos havia preparado para essa nova frase. Ele é fogo e sexo. Vemos um plano geral do apartamento em preto e branco. A mulher de frente em primeiro plano. O homem fumando virado para janela mais ao fundo. Ela anda até o sofá, senta-se e nem olha para ele.

A construção dessa montagem paralela entre o momento de narração da personagem e o momento passado, em que vemos pelo ponto de vista do narrador o que realmente se passou, explicita a independência do narrador em relação à personagem. Ela libera suas fantasias em quadro enquanto ele nos mostra, nos planos em paralelo, que elas não passam disso. O narrador tem uma posição privilegiada e por isso pode revelar “segredos” da personagem. Porém, ele não desmente a personagem para desmoralizá-la ou revelar um lado negativo ao espectador. Pelo contrário, ele nos mostra a criatividade erótica desta mulher, que inventa momentos de prazer para si e para seus companheiros (para quem fala) a partir de fatos cotidianos. O ocultamento do vermelho para sua revelação apenas no último *close up* aumenta a intensidade da cena e pode ser lido como uma maneira de o narrador se colocar afetivamente ao lado da personagem: ele coloca fogo em sua narração quando ela sente o fogo. No próximo plano, vemos um muro da cidade, em preto e branco, onde lemos “Feminino”. Um ponto final para a sequência, que generaliza as características dessa mulher para a valorização do gênero feminino.

A ocularização e a focalização zero de *Filme de Amor* não impedem que o narrador

se coloque ao lado dos personagens, procurando valorizar suas atitudes e sensações.

1.9. O “Nós” em *A Conceição*

A Conceição começa como uma colcha de retalhos, na qual imagens de texturas diferentes se juntam numa montagem rápida e oscilante, que caracterizará todo o filme.

Uma voz *over* diz: “Você não sabe o que é ser de Brasília. Não tô falando de você vir morar com seu pai deputado e ter um emprego no serviço público de merda” (A CONCEPÇÃO, 2005). Vemos imagens aéreas de Brasília, em preto e branco, com uma textura marcada por *pixels*, como se tivessem sido filmadas da tela da televisão. Essas imagens dão lugar a imagens capturadas em câmera na mão, de cores desbotadas, com textura de película, grãos grandes, fios de sujeira balançando na imagem velha, como se fossem de Super-8. Todos os elementos visuais trabalhando para transmitir a sensação de que vemos imagens caseiras. São lembranças de infância: pessoas conversando fora foco, ruas e carros passando, uma festa de aniversário com bolo, pessoas batendo palmas, dançando. A voz *over* continua:

Eu tô falando em ser de Brasília. Ficar embaixo do bloco, fazer porra nenhuma, estudar pra concurso, ter uma banda de merda, querer ser o Renato Russo. Ver aquele céu azul bonito, mas que... Quer dizer, porque no final das contas, naquela grama imensa, rola um monte de fascistas passeando com seus cachorrinhos de merda, cagando na rua, achando que é dono do trânsito. Cá entre nós, vamos ser sinceros um com outro, Brasília é uma merda (A CONCEPÇÃO, 2005).

As imagens terminam com um *fade* rápido para o branco, como se o rolo do filme de Super-8 tivesse terminado. Tela preta, a câmera desce em *tilt* ao mesmo tempo em que vai andando para trás num movimento de *travelling*. A imagem revela um homem sem camisa, ajoelhado com a cabeça apoiada no chão, no escuro. Não conseguimos ver seu rosto, apenas suas costas iluminadas por uma luz lateral e dura, recortada por sombras que parecem causadas por uma grade. Em suas costas o desenho de um jogo da velha, e no braço, o desenho de um bobo da corte. A textura da imagem é mais suave, parece que agora entramos nas imagens do filme enquanto tal. “Um dia eu resolvi tocar o foda-se: sem CPF, sem telefone, sem endereço, sem PIS, PASEP, carteira de trabalho. Eu nunca imaginei que eu ia conseguir isso” (A CONCEPÇÃO, 2005). Música agitada. Começam as cartelas de créditos intercaladas com planos fechados e médios de vários personagens gritando, fazendo movimentos largos, o pênis de um personagem, outros dois botando fogo em uma carteira de identidade. São imagens filmadas com câmera na mão, de cores fortes – principalmente

vermelho e laranja –, mas desbotadas pela textura da película com grãos grandes. As características das imagens são as mesmas que as das cenas de infância, mas com uma paleta de cores mais saturada. Talvez sejam lembranças também, mas de outro tempo.

A música para. Imagem do céu azul cortado por um helicóptero. A câmera faz uma *pan* para revelar um personagem próximo, de costas, que olha para cima. Um texto aparece sobre a imagem: “Lino / 12 minutos antes”. Ele se vira e vemos seu perfil, enquanto ouvimos a voz *over* dizer: “Helicóptero foi a primeira palavra que eu falei na vida” (A CONCEPÇÃO, 2005).

Corte para o plano geral de um gramado, um campo de futebol de condomínio, cercado por árvores e prédios. Em câmera lenta, três pessoas nuas correm fugindo de policiais. Uma das pessoas usa uma capa vermelha que atrai o olhar para o fundo de quadro de onde surgem. Um dos homens nus corre em direção à câmera, se aproximando. Apesar de estar fugindo, ele sorri e abre os braços como se estivesse se divertindo. Ouvimos uma nova voz *over*, com outro timbre, dizer: “Aos quatro anos, e isso eu me lembro bem, eu acordei de um sonho muito estranho. Minha prima me deu um brinquedo e eu falei: helicóptero” (A CONCEPÇÃO, 2005). Aparece um texto na tela: “Márcio / Cleptomaníaco e alcoólatra / 6 minutos depois”. Um policial alcança o homem nu e num plano próximo lhe agarra pelo pescoço. O plano geral volta e vemos o homem sendo derrubado enquanto a voz *over* fala: “Mas não é isso que você quer saber, né? Você quer saber como começou a República da concepção. A gente ficava no apê do Alex, sei lá, enchendo a cara. Era o único lugar vazio” (A CONCEPÇÃO, 2005).

A primeira voz *over* do filme, que agora sabemos pertence ao personagem Lino, volta: “Quando os pais do Alex foram morar na Espanha, o Alex teve que ficar por causa da faculdade. Eu fui morar no apartamento dele. Daí em diante todos os dias eram festas e festas, festas pra caralho” (A CONCEPÇÃO, 2005). Um *travelling* lateral revela, por trás de enfeites circulares ao estilo dos anos 70, uma sala branca onde Lino e Alex (a voz *over* fala dele e do seu apartamento) recortam um papel ao lado de um baú cheio de acessórios e roupas: um xale de penas vermelho, um chapéu, tecidos coloridos. A textura da imagem é mais fina, sem grãos evidentes. Imagens fornecidas pelo narrador, por uma instância de ocularização zero.

No plano detalhe que se segue, vemos que Alex segura a foto 3x4 de uma moça. Nos próximos planos, acompanhados de um rock melódico, vemos os dois rapazes e a moça da foto (que já vimos nas imagens dos créditos) tirando coisas do baú, jogando-as para cima, brincando com os tecidos, se beijando. São 12 planos curtos, em câmera na mão, montados de uma forma ágil que cria elipses de tempo entre eles. A cada momento os objetos estão de um

jeito; a casa vai ficando bagunçada. Os últimos planos são imagens da moça encostada em uma parede branca, de pé, brincando com um tecido branco, enquanto imagens de prédios são projetadas sobre seu corpo. Parecem aquelas imagens de Super-8 que vimos no prólogo do filme.

Até este momento fomos apresentados a duas vozes *over*, de Lino e Márcio. Os dois se dirigem diretamente a um “você”, que não sabemos quem é. Um alguém que está tentando entender como a República da concepção começou. Poderíamos supor que fosse um narrador investigando essa história, um policial ou um jornalista, tentando reunir os depoimentos recolhidos dos personagens. Mas as imagens sugerem outra coisa: as imagens de infância e dos personagens queimando RGs têm textura e cores bem diferentes das imagens que parecem o ponto de vista do narrador. Aquelas são imagens captadas por uma instância mais orgânica. A instabilidade da câmera na mão e seus movimentos livres podem ser consideradas deformações de uma convenção cinematográfica que sugerem outro tipo de olhar, planos de ocularização interna primária (mesmo que tenham sido registradas por uma câmera, elas parecem ser pontos de vista de personagens que participam fisicamente das situações).

Já as imagens com menos textura têm cores mais realistas (se comparadas com as outras desbotadas) e movimentos mais precisos. São *pans* e *travellings* mais controlados, alinhados ao que é considerado normal no cinema narrativo. São planos fornecidos por narrador, de ocularização zero. Essa mistura de texturas parece representar uma mistura de consciências. Temos imagens fornecidas pelo narrador, mas temos imagens geradas pelos personagens. Imagens internas a eles, seus pensamentos e lembranças pessoais, às quais um investigador dentro da diegese, ou seja, que estivesse inserido na realidade do filme, não poderia ter acesso. Podemos estar acompanhando uma investigação, mas seguindo um narrador que tem acesso à consciência e à intimidade dos personagens.

A sequência continua: enquanto vemos a moça na parede, dançando entre memórias, Lino continua contando: “Nenhum dia era parecido com o outro. Mas aí um dia o Alex resolveu tocar o “foda-se”. Uma noite ele conheceu um cara que falou o que ele queria ouvir” (A CONCEPÇÃO, 2005). Corte para um plano conjunto, externa noturna, no qual vemos Lino, Alex e mais uma figura ao centro, um homem de vestido preto, casaca preta por cima, peruca preta na cabeça. Ele usa uma maquiagem exagerada, com a pele toda branca, batom e *blush* vermelhos. Em *slow motion* ele vira um copo de bebida no chão. A imagem ganha a velocidade normal e ele diz: “Ser tudo, de todas as maneiras, em cada minuto”. Ele joga o copo no chão e a cena congela. Voltamos a ouvir Lino: “Aí o cara foi morar lá em casa. E aí,

ninguém mais foi igual” (A CONCEPÇÃO, 2005).

Seguem-se planos com aquela textura caseira: Alex cantando em um microfone, acompanhado de uma banda, do tal homem da cena anterior e da moça que dança ao som do *punk* que a banda toca. Um letreiro nos informa: “Essa banda durou apenas um dia”.

Esses planos mostram mais manipulações possíveis para o narrador: além dos letreiros, que ajudaram já na apresentação dos personagens, temos as variações de velocidade da imagem: o *slow motion* e o *freeze frame*. Não são ferramentas de expressão normalmente utilizadas no cinema clássico, no qual os narradores buscam fornecer a impressão de naturalidade do que mostram. Elas expõem a presença de um Grande Imagista, de um ponto de vista por trás do que está sendo contado. Esse narrador não quer se esconder e mostra, pelo uso dessas manipulações, a sua participação ativa na narração.

Continuando a sequência ouvimos uma terceira voz *over* que começa sobre um plano geral da banda, de ocularização zero. Alex está sentando no chão, com movimentos largos e lentos. A voz diz:

Eu não sei se foi assim que começou a Conceção. Eu me lembro que eu tava fodido. Na verdade, tudo começou quando eu levei um pé na bunda. Eu resolvi que ia ser outra pessoa. Eu decidi que ia ser outra pessoa e que eu ia começar por fora (A CONCEPÇÃO, 2005).

A cena passa para o ambiente de um bar, interna noturna. Vários homens de chapéu de caubói dançam de costas para a câmera. Alex, vestido de casado de pele e chapéu, está fumando em primeiro plano. A luz varia entre um verde que ilumina os homens, e um vermelho que ilumina Alex. Ele apaga o cigarro e começa a andar. Ouvimos: “Mas também teve uma palestra que eu fui com a Liz...” (A CONCEPÇÃO, 2005). Corte seco para Alex de camiseta branca e Liz (a moça que vimos com ele e Lino no apartamento) sentados, olhando para frente, num auditório com poucas pessoas. A câmera faz um movimento brusco para a mesa onde um palestrante vestido com roupas indianas diz: “Krishnamurti afirmava que a dor e a frustração só existem porque temos a memória. A memória tem que ser esvaziada. Temos que morrer a cada dia” (A CONCEPÇÃO, 2005). Voltamos a ver aquela externa noturna de Alex, Lino e o homem de peruca. Com uma aceleração da imagem (como um *fast forward*), a câmera se aproxima até o *close up* do homem que diz: “Eu li Krishnamurti. Só que pra mim foi pouco intenso” (A CONCEPÇÃO, 2005).

Figuras 23 a 26: *Frames* dos quatro planos sob a voz over de Alex.

Fonte: *A Concepção* (2005).

A entrada da voz *over* de Alex permite a identificação da personagem Liz e acrescenta mais um ponto de vista sobre a história. É a terceira versão de como tudo começou. Temos, portanto, vários narradores/personagens supervisionados por um narrador superior que, por meio da alternância dos discursos verbais e da plástica da imagem, não só mostra diferentes características da história como cria sensação de confusão. As manipulações que já citamos, e que aparecem aqui de novo na forma do chicote¹¹ de câmera e da aceleração da velocidade da imagem, perturbam a linearidade da narrativa.

Essa variação de vozes não faz os personagens se diferenciarem, pelo contrário, une-os em um grupo visto como um corpo só: os concepcionistas. Veremos ao longo do filme que os personagens que se destacam de forma mais individual são justamente os que não recebem essa posição de poder no som: Ariane e X. Ariane é a personagem mais sensível e com profundidade do grupo. X é mais velho, misterioso e nunca se deixa decifrar por inteiro. Ele é o verdadeiro concepcionista e sua entrada na vida de Lino e Alex é que vai dar início ao movimento.

Apesar de conseguirmos reconhecer melhor os outros personagens, a construção polifônica do filme gera dúvidas sobre o grau de confiança que devemos, como espectadores, depositar no que dizem. Cada um conta a história de maneira ligeiramente diferente. Se na

¹¹ “Chicote” é um movimento de câmera muito rápido, no qual mal se consegue distinguir os objetos vistos ao longo de seu trajeto.

apresentação do filme isso não é um fator de desconfiança em si, e mais de pluralidade, no fim a desconfiança é apropriada. Podemos então confiar no narrador? Ele não organiza as imagens para desmascarar os personagens; se coloca junto deles, mostra incerteza como eles. E, no entanto, ele ganha sim nossa confiança. Como espectadores tendemos a procurar um pilar para a narrativa e, ao explicitar que os outros se enganam, o narrador adquire um papel revelador; acreditamos no que ele apresenta.

À mistura de vozes é acrescida a variação de texturas e estilos da imagem, que deixa transparecer a existência de uma instância exterior aos personagens, que junta discursos e retalhos de memórias. Por outro lado, essa variação da direção de fotografia de cada cena parece ter a intenção de aproximar o narrador dos personagens. Ele se deixa levar pelo fluxo de pensamento deles. Permite que façam digressões sobre helicópteros logo no início da sequência. Deixa que mudem de assunto no meio das falas e os segue com as imagens, como faz quando Alex começa a contar do namoro e passa subitamente para a palestra. Assim como fazem os personagens, o narrador fala por caminhos tortos. Ele se identifica com seus discursos e pensamentos. Ao dar voz aos personagens (voz no sentido de representação, que aqui também é imagética) se coloca ao lado deles, os compreende. É um narrador concepcionista.

É difícil definir a focalização de *A Concepção*. Se por um lado percebemos o uso de vozes de personagens sobre a imagem e planos de ocularização interna, que poderiam caracterizar uma focalização interna variável ou múltipla, por outro temos a presença de um Grande Imagista, que controla e mistura essas consciências, o que caracterizaria uma focalização zero. Recorrendo à narrativa visual como chave de caráter técnico e criativo para revelar relações menos simples e clássicas entre narrador e personagem, as características da imagem é que nos levam a concluir que *A Concepção* é um filme de focalização zero, cujo narrador se coloca como um personagem, que não aparece de fato na diegese da obra, mas gostaria de entender e fazer parte do grupo de concepcionistas. Pode ser um pesquisador ou admirador. É um narrador conectado de forma motivacional aos personagens, cujas inquietações compartilha.

Terminamos então este capítulo tendo determinado a relação entre os narradores e personagens de cada filme. Apoiados na análise da ocularização e da narrativa visual, pudemos estabelecer a focalização e a identificação presentes nas obras.

Estorvo é um filme com focalização interna, na qual o narrador é o próprio protagonista, fato que explicita por meio do uso da voz *over* e dos elementos da imagem. A identificação entre narrador, personagem e espectador é complexa e profunda. *Filme de Amor*

é um filme com focalização zero, cujo narrador onisciente vê com simpatia os rituais e intenções dos personagens. Podemos dizer que o narrador se identifica de forma motivacional aos personagens, querendo o que eles querem, e conferindo assim um juízo positivo sobre suas tentativas de alcançar a liberdade por meio das drogas, amor e sexo. A *Concepção* também é uma obra com focalização zero. O narrador sabe mais que os personagens, mesmo que eles ganhem um poder de narração pela voz *over*. Ao mesmo tempo em que lhes oferece esse lugar de fala, o narrador mostra que não estão sendo sinceros, ou contando tudo até o final. Por outro lado, nem mesmo o narrador tem respostas para tudo e se identifica com os personagens de forma motivacional e epistêmica: ele acredita no que eles acreditam, no que lhes move, e quer lutar por isso ele mesmo.

Vale lembrar que essas formas de identificação do narrador com os personagens que observamos nas obras não são necessariamente as mesmas formas com que os espectadores vão se conectar aos personagens. Cada espectador pode se sentir mais ou menos identificado afetivamente com Lino, por exemplo, ou identificado epistemicamente com X. O importante aqui é que a identificação do narrador com os personagens fortalece a identificação do público, independentemente da forma que ela tome, ao aumentar os pontos de conexão do espectador com as sensações da história.

CAPÍTULO 2. A EXPRESSÃO DOS ESTADOS ALTERADOS

No capítulo I estabelecemos o vínculo entre narradores e personagens dos filmes estudados por meio da análise de suas primeiras cenas. As características das obras foram avaliadas conforme eram apresentadas pelo narrador, de modo a simular a experiência do espectador ao assisti-las. Apesar das diferentes formas de representação, os três filmes mostraram uma aproximação do narrador com o ponto de vista motivacional e epistêmico dos personagens. Neste capítulo esta identificação será encarada como uma marca de subjetivação e de afastamento da linguagem visual realista.

2.1. A oposição entre realidade e imagem

O realismo é uma questão muito discutida dentro do universo do cinema, sendo muito frequente nesse debate o diálogo com as ideias de André Bazin, fundador dos *Cahiers du Cinéma*, considerado por muitos o crítico e teórico de cinema mais influente do século XX. Portanto, são sobre suas reflexões que se apoiará a distinção entre realismo e expressionismo que se segue.

Em *A evolução da linguagem cinematográfica* (1991), Bazin reflete sobre as mudanças no cinema entre 1920 e 1940, no período de transição do cinema mudo para o sonoro. Para isso, usa como hipótese de trabalho a distinção entre duas grandes tendências: a dos diretores que acreditam na realidade e a dos diretores que acreditam na imagem.

Os primeiros trabalham com a imagem que vale pelo que **revela** da realidade. São cineastas para quem “há uma riqueza das coisas em sua interioridade que deve ser observada, insistentemente, até que se expresse” (XAVIER in BAZIN, 1991:10). Representam o realismo no cinema. Não o realismo da imitação das formas, do *trompe l'oeil*, mas da significação construída pela observação cuidadosa do real.

O reflexo na calçada molhada, o gesto de uma criança, independia de mim distingui-los no tecido do mundo exterior; somente a impassibilidade da objetiva, despojando o objeto de hábitos e preconceitos, de toda a ganga espiritual com que a minha percepção o revestia, poderia torná-lo virgem à minha atenção e, afinal, ao meu amor. Na fotografia, imagem natural de um mundo que não sabemos ou não podemos ver, a natureza, enfim, faz mais do que imitar a arte; ela imita o artista (BAZIN, 1991:24).

À tendência realista se contrapõem os “cineastas que acreditam na imagem”:

Por *imagem*, entendo de modo bem geral tudo aquilo que a *representação* na tela pode acrescentar à coisa representada. Tal contribuição é complexa, mas podemos reduzi-la essencialmente a dois grupos de fatos: a plástica da

imagem e os recursos da montagem (que não é outra coisa se não a organização das imagens no tempo). Na plástica, é preciso compreender o estilo do cenário e da maquiagem, de certo modo até mesmo da interpretação, aos quais se acrescentam a iluminação e, por fim, o enquadramento que fecha a composição (BAZIN, 1991: 67).¹²

São os cineastas que constroem um cinema expressionista (termo usado de forma genérica por Bazin), tendência dominante no cinema mudo no final dos anos 1920, com destaque para o trabalho da montagem no cinema russo e da plástica no cinema alemão. Defensor da “vocação realista” do cinema, Bazin ataca-os por utilizarem “um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado” (BAZIN, 1991:68). No entanto, é justamente esse cinema que interessa aqui. Tendo a narrativa visual como ferramenta em prol de seu potencial sugestivo, os filmes analisados a utilizam para gerar identificação entre narrador, personagens e espectador. E isso não os torna impositivos. Não são obras que buscam guiar o espectador “de mãos dadas por um passeio no parque”, mas lançá-lo numa jornada tortuosa, em que deve se colocar dentro do filme para interpretá-lo emocionalmente e assim acessar outro entendimento da realidade.

Muitos foram os cineastas e pensadores que defenderam essa tendência expressiva como a grande potencialidade da linguagem cinematográfica, contrapondo-a à rigidez de um cinema comercial cada vez mais voltado para a transparência da imagem.

Aos filmes falta, em geral, o mistério, elemento essencial a toda obra de arte. Autores, diretores e produtores evitam cuidadosamente perturbar nossa tranquilidade abrindo a janela maravilhosa da tela ao mundo libertador da poesia; preferem fazê-la refletir temas que poderiam ser um prolongamento de nossas vidas comuns, repetir mil vezes o mesmo drama, fazer-nos esquecer as horas penosas do trabalho cotidiano. E tudo isso, como é natural, sancionado pela moral vigente, pela censura governamental e internacional, pela religião, regido pelo bom gosto e temperado de humor branco e de outros prosaicos imperativos da realidade (BUÑUEL in XAVIER, 1983: 335).

Essas críticas se direcionam a um cinema dito clássico que, sob a justificativa do realismo, disfarça a subjetividade das escolhas presentes em qualquer obra cinematográfica, tentando transmiti-las como naturais. São filmes em que a montagem é “invisível”, os planos são enquadrados na altura dos olhos, em que dominam os *nobody's shots*. Contrapondo-se a ele aparece a subjetivação escancarada, a poesia, a “expressividade”.

¹² O texto de Bazin, *A evolução da linguagem cinematográfica*, é resultado da síntese de três artigos do início dos anos 1950. É importante salientar a relação temporal do ensaio com o contexto cinematográfico da época, já finitas as grandes vanguardas do cinema mudo e estabelecido o domínio do cinema clássico americano.

2.2. Expressividade

É mais fácil definir “expressividade” relacionando o termo a seu oposto. É expressiva uma obra que não é objetiva, neutra. A expressividade não é, portanto, um valor absoluto, podendo ter definições distintas em sociedades e épocas diferentes.

Partindo do trabalho de Jacques Aumont em *A imagem* (2000), a obra expressiva, como busca Buñuel, será trabalhada aqui como a obra que induz certo estado emocional em seu espectador e exprime seu autor de forma enérgica. Esta concepção é um tanto ampla, mas traz consigo três elementos importantes de reflexão.

Em primeiro lugar, leva em conta o destinatário da obra, que deve ser atingido emocionalmente. Essa função da expressão aponta tanto para a identificação do espectador com os personagens e narrador, fonte primordial de sua conexão afetiva e motivacional com a obra, quanto para a criação de atmosfera, o estágio preparatório das emoções.

Aparece também a ideia de expressão do autor, o que pressupõe a existência de um sujeito autor que pode exprimir sua subjetividade individual; que por sua vez possui valor enquanto demonstração de humanidade e de beleza. Herança do romantismo, esta noção se desenvolverá nas artes de forma abrangente a partir do século XIX.

Em terceiro lugar, esta concepção da obra expressiva aponta para uma característica formal da obra, algo que afeta sua construção plástica, considerada enérgica.

As definições atuais da noção de expressão destacam uma espécie de autonomização ostensiva, e de hipertrofia, do trabalho formal. Ou é a própria forma que é acentuada, sublinhada, às vezes deformada, ou é o tratamento do material que é insistente, tornado visível (AUMONT, 2000: 282).

Esse elemento formal da expressão a aproxima da poesia. Em toda representação cuja função poética é predominante, a própria construção da matéria é uma forte fonte de significação. A forma é em grande parte responsável pela composição de tensões, equilíbrios e ritmos, que vão gerar significados para além do conteúdo base. Assim como na poesia escrita, a métrica e a sonoridade das rimas vão transmitir sensações para além do significado primeiro de cada palavra, no cinema em sua forma expressiva, a iluminação, as cores, os movimentos da câmera e dos corpos vão atribuir novos sentidos ao que é representado.

2.3. Expressionismo

O termo “expressionista”, usado negativamente por Bazin para falar de um cinema dominado pela manipulação plástica, é usado de forma positiva por Aumont, como “arte da necessidade interior oposta à arte da realidade exterior, como a arte da projeção do Eu oposta

à imitação da natureza” (AUMONT, 2000: 292). Apesar dos julgamentos contrários, em ambos o termo caracteriza uma tendência de exacerbação da subjetividade por intermédio do trabalho sobre o material plástico. Exemplos podem ser observados na dança, na arquitetura, na pintura, na fotografia e no cinema.

De forma mais específica, o termo “expressionismo” foi usado no início do século XX para caracterizar um movimento artístico de grande força na Alemanha, desde as vésperas da primeira guerra mundial até os anos 1930. O termo nasce como uma maneira de a crítica contrapor as novas obras ao impressionismo, tido como estudo racional dos efeitos da luz sobre os objetos do mundo, tendo em vista que a intenção expressionista de transmissão de sentimentos, de olhar para dentro de si mesmo, não é baseada na compreensão intelectual ou na observação. No expressionismo, os acontecimentos reais importam apenas na medida em que se misturam com a interioridade do artista, que por sua vez é capaz de colocá-los dentro da obra como sentimentos individuais, mas de modo que transcendam e atinjam valores universais.

Apaixonado e premente, o impulso criativo da arte expressionista origina-se de um compromisso com o primado da verdade individual, pois encara a subjetividade como comprovação daquilo que é mais real. Esse compromisso é o dogma central de uma corrente de pensamento filosófico e psicológico que, originária do romantismo alemão e divulgada por pensadores individualistas tais como Stirner e Nietzsche, foi revivida enfaticamente pelo período expressionista (CARDINAL, 1988: 35).

Filosoficamente o expressionismo é marcado pela rejeição ao materialismo do século XIX, em direção a “uma nova era de espiritualidade e da alma”. A modernização do ideal romântico do papel do artista gera, em meio à guerra, o desejo de inspirar todos os homens por meio da subjetividade do artista, indivíduo ao mesmo tempo igual a todos e um exemplo a ser seguido. A guerra força “o artista a passar de um modelo do sujeito como único sofredor para um em que o sujeito sofre em uníssono com os outros” (CARDINAL, 1988: 47). Muitos artistas expressam sua crítica à sociedade em termos de uma revolução estética, baseada na negação do realismo e marcada pela explicitação formal do trabalho. Na pintura, as pinceladas fortes e visíveis são marcas deste tipo de expressão.

O trabalho expressionista tende a oferecer-se a seu observador como um sinal visível de uma presença vital, intencional. Está longe de ser um traço feito ao acaso, pois é a marca de um ser humano vulnerável, uma presença nítida, exposta. “A forma reflete o espírito de cada artista. A forma traz a marca da personalidade”, escreve Kandinsky (CARDINAL, 1988: 31).

Figura 27: O grito de Edvard Munch (1863-1944). deformação e pinceladas aparentes marcam a expressão do pintor, considerado precursor do expressionismo.

Fonte: Wikipedia

2.4. O expressionismo no cinema

O universo formal e filosófico do expressionismo influenciou o cinema da época, daí que o termo seja muito utilizado para qualificar obras do cinema alemão dos anos 1920. Analisá-las é uma forma de falar do “cinema expressionista” comentado por Bazin usando seus exemplos mais excessivos e, portanto, explicativos.

Na época, o cinema se encontrava cercado de possibilidades, de futuro. O cinema narrativo realista ainda não tinha alcançado o total domínio sobre a indústria produtora e as alternativas de distribuição, o que por fim levaria o cinema em sua modalidade mais comercial a deixar de lado outras possibilidades de linguagem. Observam-se filmes em que conteúdo e forma se voltam como um todo às potencialidades expressionistas¹³.

Olhando para o passado também é possível estabelecer mais claramente o contexto histórico deste tipo de cinema e sua relação com o ambiente social e cultural. Politicamente, a Alemanha vivia sob a recém instaurada República de Weimar, pressionada pelas consequências da derrota na Primeira Guerra Mundial. O Tratado de Versalhes, assinado em 1919, impingia ao país uma série de medidas que provocava tensões políticas, econômicas, e ainda mais privações e humilhações. Entre elas, estava a imposição, à Alemanha de se

¹³ Outras vanguardas artísticas influenciaram outras possibilidades do cinema opostas ao realismo. Contemporâneo ao expressionismo há, por exemplo, o surrealismo, que mergulhou no universo do sonho. Nesta pesquisa optamos pelo diálogo com o expressionismo porque ele é simbólico da deformação plástica das imagens, enquanto o surrealismo trabalha mais com a relação entre as imagens, seja dentro de um mesmo plano ou pela manipulação da montagem entre eles.

responsabilizar por ter causado a guerra, o pagamento de indenizações aos países vencedores e a perda de territórios. Até 1924, o país foi marcado por inflação, ondas de desemprego, insatisfação popular e falta de credibilidade nos líderes e comandantes políticos.

Culturalmente, podemos perceber as influências da nova visão do homem pela psicanálise, das correntes filosóficas céticas e irracionais fundadas por Schopenhauer e das heranças do romantismo. O imaginário do expressionismo estava em alta, marcado pela exaltação à subjetividade e por uma sedução pela loucura e pelo sonho, estados alternativos à realidade opressora do período. A correlação romântica entre a expressão artística e a desordem mental retornava. Extrapolando para o cinema os ideais do movimento artístico presente na pintura e literatura, os filmes mostravam loucos, sonâmbulos e monstros como personagens símbolo de estados em que não é a razão que governa o homem.

Na forma, o expressionismo alemão no cinema representa o auge da deformação visual: cenários, luzes, atores. Como cinema mudo, permitiu o total protagonismo da imagem na criação da história e da atmosfera, potencial abandonado com a passagem ao cinema sonoro e à dominância dos diálogos como geradores de conflitos do cinema clássico.

2.5. *O Gabinete do Dr. Caligari*

O filme de Robert Wiene, de 1919, é o exemplo-mor do expressionismo, por muitos visto como um dos únicos filmes realmente dignos de carregar este adjetivo¹⁴. A seu sucesso seguem-se várias obras que imitam suas características, mas que não alcançam o mesmo resultado e parecem fracas e artificiais, como *Genuine* (de 1920, também de Robert Wiene). Faltam-lhes a autenticidade do novo e a organicidade da forma em relação ao conteúdo. Eles têm imagens expressionistas, no sentido da deformação e do exagero, mas não têm atmosfera.

O Gabinete do Dr. Caligari começa com uma promessa de terror. Um homem aponta para uma moça toda de branco que anda lentamente pelo jardim. Ela tem o olhar atônito, parece um fantasma ou um sonâmbulo. Com o auxílio de uma cartela de texto, o homem conta que aquela é sua noiva e ficou assim porque ambos viveram uma história muito estranha. A imagem de seu rosto é substituída pelo plano de uma pintura que representa vários telhadinhos triangulares ao longe, formando uma cidade angulosa sobre a montanha. Começa

¹⁴ Lotte Eisner (1985) defende que o termo “cinema expressionista” é muitas vezes aplicado de forma pouco criteriosa a qualquer filme alemão da época dita “clássica” que se utiliza do claro-escuro mesmo que não seja adepto a outros ideais expressionistas, como a deformação dos cenários e das interpretações. Por isso tomamos cuidado aqui para selecionar para análise um filme reconhecidamente adepto à filosofia expressionista como um todo e não uma vítima desta generalização.

a narrativa das lembranças de Francis:

Ao pequeno vilarejo chega uma feira de variedades. Na mesma noite, um assassinato acontece. No dia seguinte, Francis acompanha o amigo Alan até a feira, representada por tecidos pintados como barracas, sobrepostos de modo a criar profundidade na paisagem. Cada tecido tem um formato, mas todos angulosos, dando uma sensação de instabilidade. Os amigos são atraídos à apresentação de Dr. Caligari e seu sonâmbulo Cesare, que vai ser acordado pela primeira vez depois de vinte e três anos e poderá revelar o futuro. Alan pergunta ao sonâmbulo quanto tempo tem de vida e este responde que ele só viverá até o amanhecer. Os amigos partem perturbados pela rua, onde encontram a moça da primeira cena. Os dois são apaixonados por ela, mas prometem seguir com a amizade não importa o que aconteça no futuro. À noite, Alan é assassinado em seu quarto, ação que só vemos pela sombra que incide sobre a parede.

O quarto de Alan é um cenário muito interessante. Sem preocupação com o realismo, as paredes são tortas e formam um espaço não convencional. A sensação de contraste da iluminação é transmitida mais pela pintura do estúdio do que pela direção da luz que de fato incide sobre ele: sob o alto da parede, pintado de branco, a pintura em tom escuro cria uma sombra triangular que torna o quarto ainda mais extravagante. No cenário com poucos objetos, sobressai uma cadeira de encosto alto e esquisito que parece fora de proporção.

A primeira impressão que se tem ante uma mobília ou uma paisagem expressionista é a de espanto prático: como podem estes homens dormir em tais camas, sentar nestes bancos, morar nestas casas e andar por tais ruas? Estamos de fato num mundo incriado, em plena mutação, no qual é incômodo estar: a insegurança geral se transfigura no movediço das coisas imóveis, na fragilidade sinistra dos edifícios de brinquedo. Por toda parte se respira uma atmosfera de *grand guignol* (...). Tudo parece dotado de uma intencionalidade perversa (NAZÁRIO, 1983:20).

Figuras 28 e 29: o quarto de Alan e a chegada do assassino.

Fonte: *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919).¹⁵

A construção do cenário e da iluminação está a serviço da atmosfera amedrontadora, e não do realismo da narrativa. Não se espera do espectador que se identifique com as situações práticas vividas pelos personagens, mas com suas sensações de desconforto e medo. É um contato entre obra e público que supõe uma participação mais sensorial que racional.

O assassino de Alan não é revelado. Vemos apenas o desespero do rapaz que olha para fora de quadro, enquanto atrás dele se forma a sombra de uma grande figura armada com faca. O momento da morte é representado pelo plano mais fechado das sombras de Alan e seu carrasco lutando. Essa decupagem esconde o vilão e, assim, mantém o mistério da história ao mesmo tempo em que se aproveita da sombra como símbolo do inominável, do monstro, da morte, de todos os medos da época. O jogo de claro e escuro é trabalhado nos filmes do período como um contraste entre as forças do Bem e do Mal, entre a tranquilidade e o conflito, e parecem refletir as tensões da realidade sócio-política, agindo “como uma espécie de exutório” (EISNER, 1985: 25) para o público.

Francis descobre a morte de Alan e vai à polícia contar sobre a profecia do sonâmbulo. Ele está desesperado. A interpretação do ator é expressionista. Os gestos não são nem naturais nem sutis. Não buscam imitar os sentimentos do homem naquela situação, buscam “re-presentá-los”. Francis sai da polícia e desce por uma escada apertada entre paredes arredondadas, pintadas em tons escuros com grandes manchas em branco. Desta vez, a pintura nas paredes não imita um efeito de luz. O cenário parece uma continuação do ator, a representação visual do turbilhão emocional de Francis. A luz dura que incide lateralmente

¹⁵ Em 2014, *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919) foi digitalizado e restaurado pela Fundação Friedrich Wilhelm Murnau. A digitalização foi realizada por L'Immagine Ritrovata, da Cineteca de Bolonha, a partir dos negativos originais arquivados no German Federal Film Archives Institute, complementados por trechos de cópias de distribuição encontradas em diferentes museus e cinematecas da Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos e Itália. A cópia restaurada é tonalizada de acordo com as cópias de distribuição do período e indicações de produção. O processo de colorização das imagens em preto e branco através de banhos de tinta era comum na época.

sobre ele reforça a atmosfera de terror. Como numa pintura expressionista, a paisagem é “emocionalizada” (NAZÁRIO, 1983:38).

Figura 30: Francis desce as escadas, perturbado.

Fonte: *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919).

Na casa da moça, Francis conta-lhe sobre a tragédia e convence seu pai a examinar o sonâmbulo. Mas quando finalmente os dois conseguem entrar na casa de Caligari, recebem a notícia de que um suspeito foi preso pelos assassinatos. Na delegacia, o criminoso confessa que tentou matar uma senhora, mas só usou uma faca para jogar a culpa no assassino em série. Não foi ele quem matou as outras pessoas. Enquanto isso, a moça, preocupada, vai procurar o pai e chega à feira. Caligari a convence a entrar e conhecer Cesare, que acorda e a assusta. Ela foge correndo.

À noite, Francis, ainda desconfiado, vai à casa de Caligari. Pela janela, observa-o sentado ao lado do caixão onde vemos Cesare deitado. Ao mesmo tempo, por uma montagem paralela, vemos Cesare entrando no jardim da moça. Seu gestual é estranho. Ele é sorrateiro, mas parece dançar grudado ao muro. A luz da porta atrai a direção da cena para dentro da casa. O sonâmbulo invade o quarto da moça, mas hesita em matá-la. Parte levando-a desacordada nos braços. Perseguido, Cesare corre pelas ladeiras oblíquas carregando a moça até que tem que largá-la para conseguir fugir.

Figuras 31 e 32: Cesare invade a casa da mocinha e a sequestra.

Fonte: *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919).

De volta a sua casa, a moça, chocada, confirma que foi Cesare quem a sequestrou. Francis volta à polícia para verificar se o suspeito dos assassinatos ainda está preso. Ao ver o homem na cela, conta aos policiais sobre Cesare e todos vão à casa de Caligari. Lá percebem que na verdade o que Francis observou anteriormente era um boneco imitando Cesare. Caligari foge correndo.

Francis persegue Caligari até um hospício. No átrio, pergunta aos médicos se existe ali algum paciente com a descrição de Caligari. Os médicos sugerem que fale com um superior. No gabinete do diretor, Francis se surpreende ao ver o próprio Caligari sentado à mesa e foge correndo.

Mais tarde, enquanto o diretor dorme, Francis e os médicos vão a seu escritório. Encontram um livro sobre a lenda de Caligari e o diário do diretor, contando suas experiências e sua transformação no criminoso. Vemos em *flashback* o diretor sendo perseguido por frases que o incitam à loucura.

Francis e os médicos recebem a notícia de que Cesare morreu e vão atrás do corpo. Voltam ao gabinete do diretor para desmascará-lo. Caligari perde a cabeça quando vê o corpo do sonâmbulo e é levado em camisa de força para uma cela do hospício.

No epílogo, Francis termina de contar sua história ao senhor que o acompanha. Faz frio e resolvem deixar o jardim. No átrio do hospício, os pacientes fazem bagunça, cada um com sua loucura. Francis se assusta ao ver Cesare encostado na parede admirando um buquê de flores. Francis se aproxima da moça e a pede em casamento. Ela dá uma resposta sem lógica, falando como se fosse uma princesa. Francis se desespera ao ver Caligari como diretor do hospício, agora com trajes e postura mais realistas. Francis o ataca e é levado em camisa de força para uma cela. O diretor o examina e explica que finalmente entendeu seu problema: Francis o está confundindo com o mítico Caligari. Sabendo disso agora poderá curá-lo. Fim.

Sabe-se que esse final, assim como o prólogo com o qual dialoga, não estava no roteiro original e foi acrescentado a despeito da vontade dos roteiristas. Nele, a falta de realismo acaba justificada pela revelação de que a história é uma percepção feita pela mente de um louco. Esse final de fato enfraquece a crítica à autoridade representada pelo Doutor Caligari e a força de experimentação do filme, tendo sido criticado tanto pelo seu sentido político quanto cultural. O romancista e poeta suíço Blaise Cendrars, por exemplo, acusou o filme de “lançar o descrédito sobre a arte moderna” (ROBINSON, 2000: 40) ao retratar o expressionismo como a visão de um louco. Porém, esse arremate racional não enfraquece as sensações que o filme causa ao longo de seu desenvolvimento, com seus cenários pintados,

suas formas distorcidas, sua interpretação não-naturalista, enfim, seu apelo à plástica.

As visões alimentadas por um estado de espírito vago e confuso não podiam encontrar modo de evocação mais adequado [*que o cinema*], ao mesmo tempo concreto e irreal (EISNER, 1985: 25).

Figuras 33 e 34: o nome de Caligari enlouquece o diretor. Francis é levado à cela do hospício.

Fonte: *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919).

A deformação e o jogo de claro e escuro da iluminação do filme serão grandes influências para o cinema que se segue, mas o espaço do expressionismo vai diminuindo. Já em 1924, em *A Última gargalhada*, F. W. Murnau utiliza seus recursos formais apenas nas sequências de sonho, nas quais as deformações são justificadas.

O sonho, a loucura e o desespero foram desde *O Gabinete do Dr. Caligari* momentos privilegiados de expressão. Hoje, a potencialidade desses estados alterados de percepção é trabalhada apenas em situações isoladas, quando a subjetivação é interessante como contraposto ao realismo vigente dentro da obra. Extrapolam esses limites somente os filmes nos quais o narrador se deixa levar pelo ponto de vista de protagonistas “fora de si”, como os que analisamos neste estudo. Esta identificação do narrador é explicitada por sua manipulação das matérias de expressão, ou seja, pela deformação da plástica ou da montagem em relação às convenções cinematográficas de seu contexto.

Passaremos então a analisar como os filmes deste estudo dialogam com a ideologia expressionista no cinema. Não pretendemos encontrar em cada um deles todas as características de um filme expressionista, como se fossem revisões do movimento em sentido estrito. O intuito neste capítulo é refletir sobre como cada um se apropria das ferramentas de linguagem, principalmente visuais, de modo a criar uma obra de cinema expressionista, em seu sentido mais amplo. É uma oportunidade de nos aprofundarmos também em alguns conceitos formais expressionistas como, por exemplo, deformação e performance.

2.6. A deformação em *Estorvo*

Desde a primeira cena, analisada no capítulo anterior, *Estorvo* é marcado

visualmente pela deformação: a oscilação “aquosa” que borra as formas, a alteração da perspectiva pela grande angular usada nos planos dos pés e do olho mágico. Além disso, a direção de arte e a iluminação do apartamento afastam-se da representação realista fazendo com que ele mais pareça um estúdio.

Não basta, no entanto, que o narrador de *Estorvo* use essas imagens deformadas na primeira sequência e continue o filme em uma direção mais clássica. A identificação do espectador com a visão deformada deve ser mantida e renovada ao longo das cenas, ou poderá ser perdida. A identificação é “um processo nunca completado [...] – no sentido de que se pode, sempre, ‘ganhá-la’ ou perdê-la”; no sentido que ela pode ser, sempre, sustentada ou abandonada” (HALL, 2000:106). Por isso, a imagem em *Estorvo* é sempre angustiada/angustiante: ele é praticamente todo filmado com uma câmera na mão que faz movimentos bruscos, usa ângulos inusitados e propõe uma relação viva e contínua entre narrador e personagem.

“Eu” foge do apartamento e chega à casa da irmã. Servidos por um mordomo no jardim da casa, “conversam e tomam café”. Assim, entre aspas, porque eles não comem e ele não fala. Só a irmã fala, sem parar, indo e voltando para o tema da solidão da mãe. Ela passa geléia nervosamente na torrada, depois raspa a geléia para o prato, por fim coloca-a de volta na torrada. A câmera vai do rosto dela para o rosto dele, para a mão dela, para as fotos que ela lhe entrega, a mão e o rosto dele, a torrada, o rosto dele, o dela, o dele, o dela, o cheque. Tudo em um plano só. Os movimentos da câmera são rápidos. A ideia não é passar de um detalhe para outro de forma fluida, acompanhando os movimentos dos atores e objetos. A câmera explicita seu poder de decisão, ou de indecisão, em relação ao que vê.

A irmã se levanta e se afasta em direção ao jardim. O foco se mantém no primeiro plano, o rosto de “Eu” olhando para frente. A irmã, de vestido branco, solto e esvoaçante, vai se afastando fora de foco, transformando-se em uma ninfa, uma entidade. Ela se volta para lembrar-lhe de falar com a mãe. “Eu” olha para ela e o plano se torna um *over the shoulder* dele, mas a imagem dela permanece desfocada. Dessa maneira, o narrador mais uma vez explicita sua manipulação da imagem, agora pelo desfoque intencional. Ao mesmo tempo, é mais uma oportunidade de aproximar seu olhar ao de “Eu”, que fala sobre a fluidez dos movimentos da irmã.

Um telefone entra em primeiro plano. “Eu” telefona para a mãe. Corte para o plano geral de uma sala, a mãe sentada ao fundo. O foco é puxado lentamente dela para seu telefone em primeiro plano. A passagem de foco é revelada como mais uma ferramenta do narrador. A

mãe se levanta e vem se aproximando fora de foco. Uma montagem paralela cria a relação entre as duas cenas, e vemos “Eu” falar pela primeira vez dentro de quadro, o que pouco se repete no filme: “Mamãe?”.

“Eu” chega à rodoviária tenso. A câmera se aproxima da bilheteria ao mesmo tempo em que ele. A câmera mostra a mão de “Eu” passando o dinheiro pela abertura, depois o rosto do atendente, vira para o rosto de “Eu”, que olha ao redor preocupado, volta para o rosto do atendente, para a mão que pega o bilhete comprado. Corte. Todas estas movimentações da câmera têm a instabilidade – gerada pela câmera na mão – e a rapidez dos movimentos que vemos o personagem fazer. A câmera acompanha os focos de seu olhar, que mudam rapidamente, ao mesmo tempo em que mostra “Eu” em cena, possibilitando-nos ver suas ações, semelhantes às da câmera. O estabelecimento dessa câmera confusa, rápida, que parece procurar em vão onde se fixar é a grande chave da linguagem visual que caracteriza o estado alterado de “Eu” em *Estorvo*.

O jogo com o olhar continua: a câmera acompanha os movimentos de “Eu” pela rodoviária em *close up*. Ela anda junto com ele pelo espaço, mostrando suas mínimas reações. Ele olha para baixo, a câmera se movimenta em chicote para ver o que ele vê: o rosto esquisito, anguloso, de um homem sentado no chão. A câmera volta para o rosto de “Eu”, que se vira rapidamente e se senta, acompanhado sempre em *close up*. Ele olha para o bilhete de ônibus, a câmera também, ele olha para trás e o foco da imagem é jogado para o que ele vê: mais um rosto esquisito, desdentado, que o observa de volta. Ele levanta bruscamente, acompanhado pela câmera que gira com ele buscando um refúgio desses rostos estranhos que sempre o encaram. “Eu” olha para baixo e a câmera replica esse movimento mostrando mais um rosto estranho, de olhos vinhos e parados, depois se volta para ele novamente. Ele olha em outra direção e vemos um homem de camisa quadriculada, a pessoa mais “normal” até agora, mas que parece deixar “Eu” ainda mais desconfiado, o que podemos verificar quando a câmera retorna para seu *close up*. Corte.

Figuras 35 a 43: a câmera mostra alternadamente o rosto de “Eu” e seu ponto de vista por meio de movimentos rápidos

Fonte: *Estorvo* (2000).

Este plano-sequência cria uma dupla visualidade entre o que vê o personagem e seu rosto. Essa construção reforça a identificação do espectador por duas frentes: coloca-o na posição física do personagem, mantendo a câmera sempre em um ponto de vista visual

análogo ao dele; ao mesmo tempo em que esclarece suas feições, índices de seus pensamentos e sentimentos, pelo uso dos *close ups*. O espectador consegue comparar as reações do personagem às suas, o que lhe permite entender melhor as motivações dele e, portanto, se deixar levar por elas. “Eu” parece perdido, desconfiado, assustado. O público fica desconfiado, perdido, não sabe para onde está indo a história. E pode encará-la com o temor que vê no rosto de “Eu”.

“Eu” foge do mundo habitado por seres estranhos para o banheiro vazio. O banheiro é apresentado por um plano com a câmera na diagonal, formando linhas oblíquas. Um ambiente grande e escuro, iluminado pela luz que vem de um vão com uma hélice, que gira fazendo a luz oscilar. Um lugar muito mais estranho que os demais na rodoviária, mas onde “Eu” se sente mais seguro. Novamente, parece que estamos em estúdio, com objetos, proporções e ângulos de câmera não usuais. A escuridão de um lugar normalmente claro incomoda. Todas essas deformações em relação às convenções do cinema e da representação realista vão se somando de modo a criar uma atmosfera de perturbação.

Figuras 44 a 46: o banheiro da rodoviária

Fonte: *Estorvo* (2000).

Os ambientes do filme são todos escuros. Mesmo as cenas externas diurnas são sombrias. Todas se passam sob um céu acinzentado, exposto de forma a não brilhar em quadro. Os dias são melancólicos, pesados e o sol aparece somente muito baixo, como se o dia estivesse sempre terminando. Os personagens estão posicionados sempre à sombra.

Mesmo quando “Eu” imagina seu único amigo, sentado à beira da piscina, este também está totalmente sombreado, apesar de a situação sugerir um momento mais solar.

A iluminação de *Estorvo* é dominada pela luz dura em contra-luz. Em muitas cenas temos o rosto do personagem no escuro, recortado do fundo também escuro por esta luz vinda de trás, de fonte justificada dentro da realidade do filme. De modo alternativo, há uma luz lateral, que gera grande contraste, marcando um rosto que emerge do escuro apenas de um lado. Tanto no personagem quando nos ambientes não há muita gradação de exposição e impera o jogo entre claro e escuro.

“Eu” chega ao sítio de sua infância, mas volta a entrar na casa apenas quando já é noite e mal conseguimos ver o que se passa. O caseiro do sítio é um homem estranho, quase bicho ou monstro, que vive no escuro. “Eu” vai para o quarto e só vemos os seus contornos. O mundo que o cerca não se deixa ver claramente, é incerto e pouco convidativo. Somado aos movimentos da câmera, o escuro cria um mundo em que nem o personagem nem o espectador se sentem confortáveis.

No quarto do sítio, “Eu” se deita e fecha os olhos. A montagem corta para um plano da câmera girando freneticamente, com luzes coloridas que passam rapidamente por nossos olhos. É uma imagem saturada e brilhante, bem diferente das outras do filme, sempre opacas. O filme tem poucas cores, imperando o cinza, o marrom, o ocre. Nenhum objeto se destaca pela cor. Aliás, os objetos não se destacam, já que a câmera nunca para tempo suficiente em nenhum deles. As cores são fortes praticamente apenas nesse “plano mental” de “Eu”, que se repete algumas vezes no filme, evidenciando a agitação de sua cabeça.

“Eu” é mandado embora do sítio por homens de moto que fazem parte de um grupo que invadiu as terras. De volta à cidade, chega ao shopping onde trabalha sua ex-mulher, ambiente onde as características visuais do filme são reforçadas. A praça de alimentação do shopping é escura. A câmera passa do rosto de “Eu”, iluminado em contraluz, para o da ex-mulher em *pans* rápidas, sem permanecer por muito tempo. Corte para um plano geral de um corredor cinza. “Eu” vem da cozinha, iluminada por forte contraluz que desenha uma sombra diagonal no chão. Pela voz *over* compreendemos que é um *flashback*. Acompanhamos o momento em que a mulher lhe revela estar grávida. A reação dele é confusa.

Voltamos a vê-los no shopping. A montagem entre esses dois tempos não passa por nenhum signo de transição na imagem. Ao longo de todo o filme teremos essas inserções do passado e mesmo de situações imaginadas, sem qualquer indício visual de que estamos mudando de tempo ou de universo. Esta montagem gera ambiguidade, de modo que o

espectador por vezes não consegue compreender de imediato onde está. E também aproxima o espectador do fluxo de pensamento do personagem, demandando que encare a obra não apenas racionalmente. É mais um chamado para a participação do espectador.

Uma obra de perfeito Expressionismo não tem, portanto, o caráter de representação de um sentimento, mas de *apresentação* direta de um sentimento. Não chega a nós como um produto frio, porém como uma coisa ainda quente e ativa, que pula e respira como uma coisa viva. E, embora possa haver lugar para a apreciação intelectual dos produtos do Expressionismo, permanece o fato de que o modo primário de seu apelo não é intelectual (...). Acima de tudo, o compromisso que o expressionista parece propor é o de *participação*” (CARDINAL, 1988:28).

2.7. A performance em *Filme de Amor*

Duas tendências principais marcam nas artes a presença do artista na obra: o imprevisto – a percepção de pequenas coisas que fogem do controle e revelam a espontaneidade do humano; ou a marca explícita da performance.

Roger Cardinal (1988) aponta no expressionismo a orientação pronunciada de ressaltar a performance, definida como forma de expressão intencional cujo objetivo é fazer uma emoção ser notada por outras pessoas. É a performance que dá forma e traz plenitude à expressão secundária de uma emoção primária; a tradução dos sentimentos não por um reflexo, mas por um ato consciente do artista.

Filme de Amor trabalha com a performance em diversos aspectos, a começar pelo prólogo, em que vemos o diretor e a equipe trabalhando. Estamos diante de um filme, uma obra manipulada, uma construção poética. Parte-se de uma proposta contrária às tentativas de transparência do cinema clássico, que procura esconder a subjetividade das escolhas que estruturam os filmes.

Depois das primeiras sequências descritas no capítulo anterior, que apresentam a atmosfera singular do apartamento e a alteração dos personagens pelas drogas sem o uso de diálogos, as palavras entram no filme com força. Em *Filme de Amor*, elas não são usadas em falas naturalistas, são declamadas. Não são palavras do insosso dia a dia, são textos literários sobre mitologia, arte e sexo que procuram dar conta do erotismo e do estado emocional em que se encontram os personagens. Os personagens não conversam, provocam-se. Declamadas dessa forma, as palavras buscam despertar fantasias sexuais. Nesse aspecto, o filme conta com a decodificação da linguagem literária e a compreensão do texto para causar sensações.

Os preceitos de um dramaturgo expressionista, Paul Kornfeld, pregam exatamente o contrário (*de Hamlet* “*representação não passa de um espelho*

da natureza”): que o ator não se esforce em dar a impressão de que a palavra e a ideia nasceram simultaneamente no exato momento em que ele se exprime; que o ator ouse estender o braço de maneira grandiosa e coloque todo seu enlevo declamatório numa frase, como decerto jamais o faria na vida cotidiana; que não seja de forma alguma imitador – não é absolutamente necessário ir tomar notas num hospital ou num bar para encenar um moribundo ou um bêbado. O ritmo de um grande gesto tem um poder muito mais carregado de sentido e emoção que o comportamento natural, por impecável que seja (EISNER, 1985:99).

Este tipo de interpretação aparece como um choque para o espectador acostumado ao realismo, “puxa seu tapete”, como que dizendo: “não tente ver esse filme como você vê qualquer outro”. As próprias falas da primeira cena ponderam sobre a linguagem: “uma língua é uma maneira de sentir o mundo, um modo único de sentir o mundo. Pelas coisas audíveis e visíveis chegamos às coisas inaudíveis e invisíveis” (FILME DE AMOR, 2003).

A eloquência das falas está também presente no gestual dos atores. Na maior parte do filme os atores não se mexem em cena ou se movem lenta e calculadamente. O sexo, de dimensão rítmica evidente, é sugerido mais pelas posições estáticas dos atores que por seus movimentos. Como as palavras, essas posições corporais não são naturalistas e causam antes de tudo um estranhamento. Não são baseadas nas necessidades das ações da cena, mas no valor estético da imagem formada pela relação dos corpos com o cenário. Também como as palavras, elas apontam para outro tipo de expressão artística: lá, a literatura, aqui, a pintura.

Mesmo sem se fazer uso da informação extra-fílmica de que as posições dos personagens são baseadas em quadros do pintor francês Balthus¹⁶, a ligação com a pintura é perceptível pelo afastamento de uma atitude corporal mais típica do cinema. A imobilidade dos atores contrasta com as imagens em movimento constitutivas do meio. O corpo é tomado como objeto gráfico e sensorial, com significação própria para além da personalidade do personagem. O teatro contemporâneo fala de uma “dramaturgia dos corpos”. Em *Filme de Amor*, os corpos são objetos, mais pintura que teatro.

A rigidez dos atores é espelhada pelo rigor da composição. No geral, o filme é formado por planos fixos. Quando há movimentos de câmera, são suaves e precisos. É interessante como os estados de embriaguez e excitação dos personagens, vistos tradicionalmente como momentos de descontrole, são expressos aqui pela precisão das formas, que caracteriza tanto planos com enquadramentos mais clássicos, quanto planos de

¹⁶ A partir de entrevistas com os realizadores (como a entrevista de Walter Carvalho à REVISTA DO CINEMA BRASILEIRO, por ocasião do festival de Brasília de 2003) nos é dado saber que muitas posições corporais dos atores e composições de enquadramentos são recriações de quadros de Balthus (1908-2001), pintor francês famoso por suas obras de atmosfera erótica retratando jovens moças.

ângulos menos usuais.

Ao longo do filme, muitos planos são enquadrados de acordo com convenções clássicas de composição herdadas da fotografia e da pintura – objetos posicionados dentro da regra dos terços¹⁷ ou centralizados. Vemos também diversos planos abertos em que compreendemos a relação dos atores com o espaço sem ambiguidades. No entanto, essa composição tradicional parece muitas vezes intensificar, por contraste, o estranhamento em relação à iluminação e à *mise-en-scène* não convencionais. Os personagens parecem mais “esquisitos” dentro destes quadros tão corretos.

Outras cenas geram estranhamento pela própria composição do quadro, pela falta de referência espacial, pelo ângulo incomum de visão dos atores como, por exemplo, em planos com o personagem visto de cima ou “de ponta cabeça”.

Figuras 47 e 48: composição clássica com posições de corpo incomuns.

Fonte: *Filme de Amor* (2003).

Figuras 49 e 50: ângulos de câmera incomuns.

Fonte: *Filme de Amor* (2003).

Em ambas as situações os enquadramentos são marcados pela rigidez, acentuada pela longa duração dos planos, que permite ao espectador escrutinar com o olhar a composição. O

¹⁷ A regra dos terços é um exercício visual utilizado por fotógrafos para compor uma imagem equilibrada. Consiste em dividir a imagem em duas linhas horizontais e duas linhas verticais. Os quatro pontos de interseção entre essas linhas são os pontos de maior atração do olhar, onde deve ser posicionado o objeto fotografado. Pode ser considerada a simplificação da proporção áurea usada em pintura, que dividia a superfície de forma mais complexa, mas com o mesmo objetivo.

grande momento de exceção dessa dinâmica ocorre quando a palavra some por completo e dá lugar à música. Na sequência que se desenrola sob ela, o estado de delírio e libertação dos personagens fica claro visualmente ao ser expresso mais como sensação do que como dado intelectual.

Até este momento, a razão desempenhara um grande papel na apreensão das sensações presentes nos textos literários e nas imagens do filme. Mas nesta cena outra experiência domina: um envolvimento sensório-sentimental mais direto, graças à presença da música e dos corpos finalmente em movimento. Os personagens dançam e voam pelo espaço da sala. A câmera conectada ao ator se mantém sempre fixa em relação a ele, enquanto ambos voam pela sala. A associação direta e física da câmera com o corpo do ator que voa é a projeção da conexão do espectador com o personagem, que permite o compartilhamento de sensações.

A impressão da cena seria completamente diferente se os personagens fossem vistos de longe, voando pelo cômodo, ou de ângulo baixo (*contre-plongée*), por exemplo. Aqui as sensações são transmitidas de maneira audiovisual ao espectador, que não apenas vê os personagens voarem, pode voar também. A identificação é intensificada por este voo em conjunto. Os movimentos fluídos da câmera e dos atores têm uma leveza que se contrapõe à rigidez do resto do filme. A felicidade e liberdade que sentem ao se despregarem da sociedade e da vida cotidiana nesse dia de delírio são reveladas com intensidade nessa dança voadora.

Porém, nem tudo é leve e agradável nessa sequência. Ela começa com a música calma e as duas mulheres dançando pelo espaço pacificamente, seguidas pela câmera/espectador. Mas quando chega a vez do homem, em vez de voar pela sala, ele gira freneticamente juntamente à câmera, olhando assustado diretamente para ela, os móveis passando rapidamente atrás de sua cabeça. Não sabemos por que ele aparece assim, já que entre as cenas não existem relações de causa e consequência, e a sequência se completa em si mesma. Seu estado pode ser apenas sentido, e não racionalizado. Talvez o homem esteja passando por um momento ruim dentro de sua “viagem” com as drogas. Seria uma *bad trip*? A montagem volta para as mulheres que bailam no ar tranquilamente. Elas estão bem. Talvez o filme esteja dizendo: “são coisas da vida, nada é bom ou fácil o tempo todo”. Não há como um espectador traduzir essa experiência em palavras. Há que sentir, mergulhar. A cena acaba com as mulheres voando em direção à janela, que se abre para o mergulho transcendental na imensidão branca que domina a tela.

Figuras 51 a 54: a dança no ar.

Fonte: *Filme de Amor* (2003).

No capítulo I, apontamos que *Filme de Amor* é uma obra de repetições e, ao mesmo tempo, de novidades. Anteriormente, a ênfase foi dada à repetição, reflexo da construção dos personagens como elementos dentro de um conjunto. Agora, é a vez de a variação guiar a análise sobre o trabalho com a plástica da imagem.

A variação entre imagens em cor e imagens em preto e branco não parece seguir uma lógica racional ao longo do filme. No início, parece marcar uma mudança de código: a cena da equipe é realista, em preto e branco, e a da praia, expressionista, em cores fortes. O caminho dos personagens até o apartamento e a conversa amena na sala são realistas, em preto e branco; a repetição dos movimentos em que formam a estátua em conjunto é expressionista, começa com planos em preto e branco que são repetidos em cores. Os objetos na mesa demarcando o consumo das drogas e o prato de leite para o gatinho são realistas; o começo dos textos com a entrada no mundo visionário do sexo é expressionista. Mas para por aí. A partir dessa cena, a cor e o preto e branco vão se misturar sem padrão perceptível.

A única regra aparente é que os planos externos da cidade são sempre em preto e branco. Dentro do apartamento tudo pode. Algumas cenas têm, inclusive, planos coloridos e planos em preto e branco misturados, como a cena da dança no ar e a cena, também já descrita, em que uma das mulheres fantasia sobre seu caminho até o prédio. Na cena da dança, a variação entre as cores parece ser apenas uma alteração formal; já na outra cena, o vermelho intenso do lenço traz evidentemente uma nova camada de sensação à imagem.

O que é mais realista, a reprodução em preto e branco ou em cores? A princípio, as reflexões teóricas sobre a evolução da técnica fotográfica levariam a crer que a cor é um passo a mais em direção à imitação integral da natureza. No entanto, a seleção e reprodução das cores passam por escolhas criativas que podem ser eventualmente mais imaginárias que realistas. O uso da cor em *Filme de Amor* aumenta a artificialidade do cenário ao chamar a atenção para os detalhes.

A paleta de cores do filme é limitada. Dentro do apartamento dominam tons de marrom, laranja, bege e verde. São poucas as cores, mas saturadas, de modo que contrastam bastante com o preto e branco. Dentro do próprio registro em preto e branco existem variações entre as cenas. De modo geral há um grande espectro de tons de cinza na imagem, mas em alguns momentos o contraste é maior e as sombras se chocam com as altas luzes. São momentos de performance protagonizados pela iluminação e exposição.

Figuras 55 e 56: luz diegética e “luz cênica”.

Figuras 57 e 58: luz expressiva.

Fonte: *Filme de Amor* (2003).

Nas figuras 55 e 56, *frames* de um plano que começa no escuro. Vemos apenas a silhueta da mulher que anda em direção à mesa. A área da mesa é mais clara e seu corpo é iluminado pela luz de fontes diegéticas, a janela e a luminária. A mulher embebe um tecido com o líquido de uma garrafa e inala seu perfume. Depois se posiciona ao lado da cadeira e começa a discursar sobre a beleza da representação artística de temas simples. A luz deste ponto do cenário vem de cima, é mais dura, mais cênica que realista. É como se a mulher se

colocasse sob o holofote para falar. O realismo com o qual a cena se iniciou é abruptamente interrompido por esta diferença na iluminação e na *mise-en-scène*. Uma representação artística de uma fala no meio da sala.

Na outra cena, os dois personagens na penumbra contemplam o corpo da mulher solto na poltrona, iluminado por uma luz de cima e de trás, que ressalta seu relevo. A mulher perto da janela abre a cortina e lentamente a luz do dia queima a pele nua e imóvel do objeto de desejo.

Em relação à montagem (a outra variável do trabalho com imagem, segundo Bazin), a alternância entre planos em cor e em preto e branco explicita a materialidade da obra, que aparece também na utilização de imagens e sons de arquivo ao longo do filme.

A superfície texturizada de uma pintura expressionista constitui a assinatura explícita de uma performance que, embora há muito concluída, no seu sentido literal, pode ser ainda recriada pelo espectador, que é preparado para entregar-se à atividade de “ler” ou representar mentalmente os movimentos da mão do pintor (CARDINAL, 1988:30).

2.8. O efeito em *A Conceção*

Uma das principais características de *A Conceção* é a mistura de vozes e materiais. No primeiro capítulo, essa tendência foi trabalhada como uma maneira de identificar a existência de um narrador externo, mas que se alia aos personagens, como se quisesse ser ele mesmo um concepcionista. Neste capítulo, vamos analisar essa mistura de texturas e estilos como tendência expressionista que une a explicitação do autor à deformação da plástica e da montagem.

A “república concepcionista” é apresentada pelos depoimentos de diferentes vozes, que se revezam para explicar o surgimento e características do movimento. O narrador se coloca como uma instância organizadora dessas versões, reunindo às falas imagens de festas, encontros, sexo e consumo de drogas. Essas peças não se encaixam linearmente e a narrativa tem pulos no tempo e repetições de cenas. Em *Estorvo* é a câmera que procura com movimentos encontrar pistas dentro da história, obscura para espectador e personagem. Em *A Conceção* é a montagem que se responsabiliza por procurar as pistas, formando uma colagem de momentos descontínuos: passado recente, memórias de infância, presente, momentos imaginados. Também diferentes materiais são reunidos. Além das cenas do desenrolar da história propriamente dita, temos imagens de entrevistas de Lino e Alex para canais de televisão, trechos de filmes feitos pelos próprios concepcionistas, cenas da imaginação dos personagens. Cada material com sua visualidade própria.

De modo geral, a iluminação das cenas não foge do realismo e as fontes de luz são justificadas diegeticamente. Talvez haja uma romantização dessa luz natural, como se ela fosse a luz que de fato entra pela janela do apartamento, mas em seu melhor momento e em sua maior dignidade e beleza. Isso não foge, contudo, do padrão de iluminação realista. O cinema clássico de modo geral faz uso da expressividade da luz.

Também a representação das cores do filme não varia muito. Todas as cenas no presente têm praticamente a mesma saturação. São todas muito coloridas, com cores primárias em evidência. Em relação às cores, chama mais atenção o trabalho com o cenário e o figurino da direção de arte que o trabalho da direção de fotografia. Cada ambiente tem uma cor dominante e ao longo do filme os personagens usam figurinos de estilos e épocas diferentes. Na fotografia, mesmo nas cenas em que há luzes coloridas, como vermelho, verde e azul, sua presença é justificada pelo cenário: uma festa, uma boate.

O que muda de fato de uma imagem para outra é a textura: algumas são mais lisas, outras com grãos visíveis, outras com textura de vídeo. É dentro dessas diferenças de texturas que aparecem variações no registro da cor: os planos com grãos grandes, como de Super-8, têm as cores mais pastéis. Os planos de vídeo têm menos cores, principalmente porque o cenário é geralmente uma parede branca e o figurino é mais cinzento.

Além da textura, ao longo do filme alternam-se as deformações que a imagem sofre. A cada sequência, por vezes, a cada plano, aparecem novos tipos de manipulação da imagem, um novo efeito. Eis como Jacques Aumont apresenta o conceito de *efeito* ao falar sobre a imagem expressiva:

Um estilo terá tanto mais oportunidades de passar por expressivo quanto mais novo for. Esse princípio vale para a expressão em geral, e é uma das variantes mais frequentes de sua definição *formal*: a obra expressiva é a que surpreende, porque não se parece com nada de conhecido, porque inova, inventa visivelmente [...] O que convém sublinhar é o vínculo quase sempre estabelecido entre novidade e *deformação*. A obra expressiva costuma ser a que surpreende pelo frescor de seu trabalho formal, mesmo que pareça uma deformação. É claro que a própria noção de deformação é suspeita, já que não pode haver deformação no absoluto, mas apenas em relação a uma forma supostamente legítima. [...] Há sempre, na origem do que é sentido como deformação, uma espécie de hipertrofia do local deste ou daquele aspecto da imagem, um *efeito*, que torna a imagem expressiva (AUMONT, 2000: 288-289).

Voltamos ao filme para demonstrar esse tipo de efeito expressivo. Lino volta a falar do primeiro encontro que Alex e ele tiveram com X, em busca de explicar melhor quem era esta figura misteriosa. Revemos a cena externa noturna, com X vestido de mulher entre os

dois rapazes. A cena continua e eles entram em uma boate, dançam. No apartamento, transam a três no corredor escuro. Na manhã seguinte, acordam abraçados na cama. X se levanta e veste um terno que encontra no armário. Pega uma coisa para comer na cozinha, observado por Liz, e sai.

Na rua, X é seguido por Alex e começa um discurso sobre identidade: “eu não sou isso! Tá pensando alguma coisa? Também não é. Tá pensando outra coisa? Também não é. Eu não sou nada!” (A CONCEPÇÃO, 2005). Diz que se esforça para ser livre de tudo, família, dinheiro, trabalho, religião. Só assim é possível ser uma pessoa a cada dia e não morrer. Lentamente a imagem em close up de X começa a desfocar. “Ficar preso a você é como morrer. Eu quero mais. Eu quero voar mais. Quero dividir com os deuses, poder ser tudo. [...] Eu não quero ficar preso em mim. Isso é a morte” (A CONCEPÇÃO, 2005). A imagem chega a uma abstração de cores que se movem, acompanhada da fala de X e de uma música ao piano pausada e pesada. A imagem começa a voltar ao foco e é congelada por alguns segundos em um quase beijo entre Alex e X ainda borrados. Corte. O close up de X em foco: “Eu quero outra coisa” (A CONCEPÇÃO, 2005). É a única vez no filme que esse efeito de desfoque aparece, apesar de representar uma ideia que se repete ao longo da narrativa.

Figuras 59 e 60: *close up* de X com e sem foco.

Fonte: *A Conceção* (2005).

Começa uma sequência de planos muito curtos, nos quais mal conseguimos distinguir o que acontece. Além do acelerado ritmo da montagem de materiais com texturas diferentes, os personagens se movem rapidamente e uma legenda “explicativa” hesita em definir o que se passa. Ela é formada sempre por um substantivo e um adjetivo. O adjetivo “concepcionista” se repete, mas o substantivo pisca, desaparece, parando às vezes por poucos segundos para definir as situações que vemos na imagem: o manifesto concepcionista, um video-diário concepcionista, uma banda concepcionista, uma tarde. Todas as “outras coisas” de que fala X. Até chegar à “palestra concepcionista”.

Finalmente a imagem se fixa. Vemos X apresentando ao grupo as propriedades alucinógenas e entorpecentes de vários medicamentos. Ele é iluminado por um forte contraluz

e pela luz do aparelho que projeta imagens de pílulas e de fotos de família sobre seu corpo. “Toda droga virou nossa droga” (A CONCEPÇÃO, 2005), diz a voz *over* de Lino. Até este momento, apenas dentro desta sequência, já apareceram o desfoque, o *freeze frame*, a montagem acelerada, os textos sobre imagem. E as deformações vão ficar cada vez mais variadas com a entrada das drogas com força na narrativa.

Segue-se uma nova sequência de planos rápidos, mostrando os personagens consumindo drogas e “viajando”: Liz coloca um pó no nariz e na boca com a câmera acelerada; pequenos seres em animação saem voando do nariz de Alex e inundam seu quarto; um grupo dança freneticamente iluminado por luz vermelha. Liz aparece no meio da cozinha, filmada por uma grande angular exagerada. Seu corpo parece desproporcionalmente maior que as paredes e móveis que a cercam. Ela estende uma xícara de chá em direção à câmera e uma mão entra em quadro para pegá-la. Corte para o dono da mão, Alex, de chapéu de caubói pegando a xícara. Ele bebe em câmera acelerada. Ele se chacoalha e derrama tudo. Volta o plano subjetivo em que vemos Liz. A câmera cai no chão. Vemos o pé de Liz se aproximar. A câmera se vira para cima e vê Liz gigante e ameaçadora. Corta para Alex vestido de vermelho ao lado de uma poça de lama, em uma cena externa. Volta para o rosto gigante de Liz que, na cozinha, se abaixa e pergunta com a voz distorcida: “Você é um homem ou um rato?” (A CONCEPÇÃO, 2005).

Figuras 61 a 68: parte da sequência de consumo de drogas.

Fonte: *A Concepção* (2005).

Esta sequência de um pouco mais de um minuto é formada por trinta planos, cada um com um tipo de visual: animação, deformações óticas, luzes que dançam no ar. A cada plano um novo choque, um novo efeito.

As novidades, a cada sequência de *A Concepção*, trazem ao filme a instabilidade que percebemos na vivência dos personagens. Diferentemente de *Filme de Amor*, em que as cenas têm construções distintas mas exalam uma unidade de visual e atmosfera, aqui não se sente a unidade. A sensação é de caos e isso colabora para a identificação do espectador com os personagens. Mais que as ações, a forma do filme mostra o que é ser um concepcionista e

viver cada dia com uma nova identidade.

O expressionismo não tem forma única, submete sua forma ao duplo desejo de expressão, expressão da alma, expressão do mundo, indissociavelmente (AUMONT, 2000: 296).

2.9. Por uma fotografia expressionista

A partir de conceitos ligados ao expressionismo procuramos realçar nas análises dos filmes as possibilidades expressivas da imagem cinematográfica. Os conceitos de deformação, performance e efeito foram utilizados para demonstrar a importância de uma direção de fotografia não-realista como ferramenta de expressão da subjetividade e de identificação entre espectador, narrador e personagens.

Dentro do contexto atual do cinema narrativo, esse tipo de direção de fotografia é encontrado somente em alguns trechos de filmes nos quais interessa interromper a neutralidade do realismo e permitir que o espectador se identifique com a visão de um personagem perturbado, que pode, assim, ter suas “estranhas ações” justificadas. A imagem deformada é apenas uma exceção, muitas vezes trabalhada pelo clichê estético: a câmera gira ao redor do personagem confuso, a imagem desfoca na visão do personagem bêbado. Nos filmes analisados nesta pesquisa, os estados alterados dos personagens são privilegiados e a imagem ganha novas camadas de significação ao ser trabalhada com base na explicitação da subjetividade.

É claro que as descrições feitas aqui não exaurem os filmes; todos apresentam cenas de construção visual interessante que deixaram de ser discutidas. Buscamos construir um pequeno rol dos procedimentos visuais utilizados pelos realizadores destes filmes para conectar a imagem à subjetividade dos personagens e do narrador, para demonstrar que todos os elementos da construção imagética guardam possibilidades expressivas: composição dos enquadramentos, movimentos de câmera, uso das cores, das luzes, das lentes.

CAPÍTULO 3. A VISÃO DO NARRADOR SOBRE A HISTÓRIA

No capítulo I, estabelecemos o vínculo entre narradores e personagens a partir das primeiras cenas de cada filme analisado. No capítulo II, mergulhamos no visual dos filmes como um todo para revelar as ferramentas de expressão dos narradores e suas relações com a linguagem cinematográfica. Neste último capítulo analítico, chegamos às sequências finais de cada obra com a intenção de refletir sobre os sentidos produzidos pelas escolhas estéticas dos narradores ao longo do filme e que culminam com o desfecho da história. Ao acompanhar o destino de cada personagem poderemos compreender melhor as consequências de seus estados alterados e o juízo dos narradores sobre eles.

Segundo Stuart Hall, representação é uma produção de significados por meio da linguagem. “Não há qualquer relação simples de reflexão, imitação, correspondência um-a-um entre a linguagem e o mundo real” (HALL in SANTI, H; SANTI, V. 2009: 6), ou seja, a linguagem não funciona como um espelho do real; representar é usar a linguagem em um trabalho de significação que possui dimensões éticas, políticas e ideológicas. Vista como atividade discursiva, a representação não cria apenas significados mentais, mas culturais, que têm efeitos perceptíveis na vida e nas práticas sociais. Parte deste enfoque o desejo de pensar os desdobramentos das obras analisadas dentro de nossa cultura, colocando-as de volta no mundo por meio da interpretação.

Neste capítulo, as características visuais dos filmes serão interpretadas como expressões de opiniões (conscientes ou não) sobre os estados alterados de percepção e a normalidade. Diferentes épocas e diferentes filmes manifestam pontos de vista diversos sobre essa dualidade. Como a perceberam os realizadores brasileiros no começo do século XXI?

Para trabalhar essa questão voltamos aos conceitos de “exterior constitutivo” e “efeitos de fronteiras” apresentados no primeiro capítulo. Eles se mesclam com facilidade aos conceitos de afinidade e contraste na narrativa visual, como trabalhados por Bruce Block. Estes são as traduções na imagem do que aqueles afirmam sobre a construção do discurso de modo geral. Assim, as características visuais das sequências que apresentam os personagens alterados podem ser contrapostas às características das cenas que apresentam a normalidade. Comparando os elementos enfatizados em cada uma, poderemos estabelecer as relações entre elas e seus valores dentro da dinâmica do filme. Caso o filme não apresente sequências que estabeleçam a normalidade do personagem (como *Estorvo*), poderemos comparar os momentos de alteração com o que esperaríamos ver dentro da tradição cinematográfica, visto que as relações de fronteira existem mesmo com um “outro” presente apenas virtualmente e

lembrando, ainda, que já estabelecemos no capítulo anterior que os filmes aqui analisados se expressam pela oposição às convenções clássicas realistas.

Partiremos então para a discussão da diferença de representação entre os estados normais e alterados dentro de cada filme, de modo a ampliar o escopo da análise: se até aqui fizemos observações formais sobre o ponto de vista do narrador e a expressividade da imagem, neste capítulo pretendemos mostrar como as estratégias utilizadas pelos narradores dos filmes contribuem de maneira essencial para a expressão de suas opiniões sobre a dita “normalidade” e seu oposto. As análises culminam nas sequências finais de cada filme, que evidenciam as conclusões do narrador sobre a sociedade e seus indivíduos.

Importante lembrar que o conceito de narrador dentro dessa dissertação aponta para um lugar de fala resultante da própria construção do filme, e não para as opiniões pessoais dos realizadores. Não pretendemos afirmar o que pensavam os diretores quando produziram suas obras (o que talvez fosse possível a partir de entrevistas), mas mostrar as consequências de suas escolhas estéticas no sentido do filme.

Após o exame de cada filme, eles serão comparados em busca de elementos simbólicos e estratégias de representação comuns entre si, que possam apontar para construções de sentido mais amplas dentro da cultura brasileira nos anos 2000.

3.1. *Estorvo*: “posso estar vendo as coisas mais nítidas do que são”

Em *Estorvo* não há representações de estados normais de “Eu”, porém é possível identificar seu estado psicológico como alterado desde a primeira sequência do filme, com suas imagens deformadas. O contraponto a essa alteração não se observa no universo apresentado dentro do próprio filme, mas na sua relação a um ideal de reprodução fiel do mundo contido na tradição fotográfica e cinematográfica. O personagem está alterado em relação ao modo típico de apresentação de personagens dentro do cinema brasileiro, apoiado, de forma geral, em normas do cinema clássico americano e moldes da teledramaturgia.

A distância criada entre *Estorvo* e as obras contemporâneas a ele reflete a distância entre seu personagem-narrador e a sociedade que o cerca. “Eu” tem dificuldade para encontrar seus pares. Ele procura a irmã, mas não se encaixa em seu mundo. Não consegue se conectar com ela, seu marido, seus amigos e empregados. Procura a ex-mulher, mas ela não quer se relacionar com ele. Procura o antigo amigo, mas não consegue encontrá-lo, imagina que está morto. Olha em volta e só enxerga rostos estranhos na rodoviária. Corre para o banheiro.

Já na primeira sequência, “Eu” foge, sem nem saber de quem ou por quê. O mundo

causa desconfiança e o tempo todo ele foge. Afasta-se em direção ao cenário das férias da infância, um sítio isolado onde vive o caseiro “meio homem, meio monstro”, com os netos meio bichos. Um lugar escuro, sujo e abandonado, mas onde se sente mais à vontade: não tira as crianças de seu quarto na hora de dormir. Em vez de tentar expulsar os estranhos bandidos que invadem o sítio, acaba se relacionando com eles. De volta à cidade, segue pelas ruas um desconhecido cheio de manias que encontra em um beco. É com os personagens excluídos, aparentemente loucos e visualmente estranhos que “Eu” se identifica. Não é com a beleza e a riqueza da irmã, a trivialidade das pessoas do shopping, a multidão falante das ruas.

Voltamos ao filme. O ritmo das cenas acelera. “Eu” parece cada vez mais distante da sociedade. Suas roupas estão sujas e molhadas de suor. Ele tem um grande machucado no rosto, feito pelos bandidos do sítio com quem negociou a venda das jóias da irmã. Tenta se livrar da mala de dinheiro que lhe entregaram e vai até o prédio do amigo. Tropeça nas escadas. A mala cai. A vizinha ouve o barulho e vai chamar o zelador. “Eu” se esconde nas sombras e foge correndo quando tem a oportunidade. Do lado de fora do prédio, anda cambaleando, apoiando-se na parede. À medida que a câmera se aproxima de seu rosto, o barulho de britadeira vai aumentando. “Eu” escorrega pela parede até se sentar no chão, encostado num latão enferrujado. Perde a consciência. *Fade out* para a tela preta.

Ao poucos a imagem reaparece e revemos “Eu” no chão, abrindo os olhos. “Posso estar vendo coisas” diz a voz *over*. “Posso estar vendo as coisas mais nítidas do que são” (ESTORVO, 2000). Corte para o plano geral de um prédio mal cuidado, talvez abandonado. Um homem negro, alto e forte, apenas de sunga, anda lentamente em direção à câmera, descascando uma laranja. É o homem suspeito de matar seu amigo em uma cena anterior, que mais parecia uma cena da imaginação de “Eu” do que um fato se desenrolando no presente. Percebemos pela montagem que essa é uma ocularização interna secundária de “Eu”; é isso que ele vê. Uma onda de deformação entra pela direita de quadro e embaralha a imagem. É aquela mesma deformação da primeira sequência que volta com mais movimentos, explicitando seu caráter líquido. A imagem vai oscilando até o homem sair de quadro. Não há som direto até então, apenas uma trilha sonora monotônica. O corte é acompanhado pelo som de uma batida seca. “Eu” já está de pé e anda apoiando-se em uma cerca velha de madeira que range ao ser tocada. A proximidade da câmera a seu corpo parece pressioná-lo contra as tábuas. Uma delas se quebra e “Eu” cai para dentro de um terreno baldio, esfumaçado, cercado de ruínas.

Figuras 69 e 70: o ponto de vista de “Eu”: as “coisas mais nítidas”.

Fonte: *Estorvo* (2000).

Essa pequena sequência explicita contundentemente a avaliação do narrador em relação ao estado do personagem. Visualmente, “Eu” está maltratado. Ele cambaleia e desmaia, não sabemos por quê. As cenas anteriores não revelam causas práticas para tal estado de “Eu”, apenas a sensação de que ele está cada vez mais agitado. Quando ele acorda, pensa que vê com maior nitidez e o que vemos é uma imagem deformada de uma ação insólita. Estas são as coisas mais nítidas do ponto de vista do personagem-narrador. Se o narrador nos mostra essa visão como a mais acurada, está se posicionando a favor da deformação e contra a norma realista de representação. O próprio conceito de deformação, como apresentamos no capítulo anterior, é o de “uma distância tolerável em relação a uma forma, e, no mais das vezes, em relação a uma norma, explícita ou não, da forma” (AUMONT, 2004: 213). Como a deformação é apresentada a partir do ponto de vista do narrador-personagem, esta visão obtém a identificação do público.

O filme não apresenta diretamente razões para o estado do personagem: ele acorda zozno e pronto, apenas isso. A narração em voz *over* afirma e a imagem deformada confirma. No entanto, as consequências desse estado aparecem claramente: “Eu” não se encaixa. O filme faz uma crítica à sociedade sem nomear precisamente seus problemas. Em vez disso, usa as sensações de incômodo do personagem para caracterizá-la e condená-la de maneira menos intelectual. Acompanhando “Eu” “de dentro”, o espectador acompanha suas sensações e pode sentir, como ele, que a sociedade é equivocada e estranha, mesmo que a princípio seja “Eu” o personagem desajustado.

Mais uma vez voltamos à casa da irmã. É noite, hora do jantar. Houve um assalto na casa e os ladrões agrediram os moradores e empregados quando não encontraram as jóias da irmã (que “Eu” havia roubado antes). A irmã não está. O mordomo tem várias feridas no rosto e uma faixa na cabeça manchada de sangue. A filha da irmã surge pela primeira vez no filme e

parece saída de um filme de terror: cabelo preto emplastado, maquiagem borrada. Ela vira o prato de comida sobre a cabeça. Estão todos à flor da pele.

A amiga da irmã tenta acalmar os ânimos, mas não é possível encontrar paz entre eles. Os *close ups* dos personagens são filmados com a câmera próxima aos rostos, para que eles pareçam estranhos. Como vimos na rodoviária, os outros são esquisitos. Estes que vivem dentro dos padrões – no caso, dos altos padrões dos ricos – são histéricos, arrogantes e cegos. Não veem as coisas nítidas. Mal enxergam “Eu” sentado ali. Criando antipatia pelos outros personagens, o narrador assegura por contraste a posituação de “Eu”, ancorada desde o início na tríplice identificação narrador/personagem/espectador. Os outros são um estorvo.

Figuras 71 a 76: empregado, filha, amiga, mordomo, marido e irmã (ausente fisicamente, mas imaginada por “Eu”) durante a cena do jantar

Fonte: *Estorvo* (2000).

Há que se pensar ainda na falta de nome próprio para o personagem “Eu”. Ao longo do filme ele é mencionado apenas como “irmão da minha mulher”, “patrãozinho”. Para o público, é “Eu”. E isso é muito significativo para a identificação, “já que, como se sabe, o pronome 'eu' pertence a todos” (TODOROV, 2007: 92). Em *Estorvo*, o narrador se aproveita da voz *over* e das cartelas de texto para intensificar a identificação do espectador com o personagem central também pelo uso dos pronomes. De fato, nenhum personagem tem o nome revelado. Os outros existem somente em relação ao protagonista. Temos “minha irmã”, “minha mãe”, “meu amigo”. A definição do outro pela criação de fronteiras com o “Eu” ancora ainda mais o espectador no ponto de vista do personagem. Não nos é dado saber nada que não passe por sua consciência, por seu filtro. Por isso, podemos entender nosso desconforto em relação aos outros personagens, criado pela narrativa visual, como reflexo das

sensações de “Eu”, mesmo que ele não externalize julgamento negativo sobre eles por meio de palavras.

“Eu” também é isolado dos outros personagens pela fala. Poucas vezes ele aparece falando no filme, ao contrário dos outros personagens, que falam muito, sem parar. Assim, eles é que parecem desequilibrados, como a irmã no café da manhã (descrito no capítulo II), a amiga dela no carro atirando-se sobre “Eu”, ou o caseiro do sítio, que reclama da situação atual do local. Até o amigo, que só aparece na imaginação, fala bastante. “Eu” não. “Eu” só fala para si. E para nós, espectadores.

Voltamos ao filme: chega o investigador contratado pelo marido e reconhecemos o homem que vimos através do olho mágico na primeira cena. É dele que “Eu” fugia desde o começo, porém agora eles são apresentados formalmente e aparentam não se conhecer.

O investigador leva “Eu” para o sítio, que diz estar relacionado com o roubo das jóias. Há um embate entre polícia e “bandidos” e estes são mortos. “Eu” diz que “Chega!”, mas o investigador apenas coça o nariz e nega com um movimento de cabeça (como fez na primeira cena). A câmera se vira para “Eu”, que começa a andar para trás assustado, até mergulhar no escuro. A tela fica toda preta. A voz *over* diz: “Nos fins de tarde eu convidava minha irmã para galgar a pedra. Eu passava a noite ali sozinho, tendo aprendido que a noite é superior ao dia e que, quando amanhece, não é o dia que nasce no horizonte, mas a noite que se recolhe no fundo do vale” (ESTORVO, 2000). Vemos o *flashback* do menino “Eu” subindo sobre a pedra no quintal do sítio ao por do sol. *Fade out*. Uma cartela de texto afirma: “Último dia”.

Noite ainda. “Eu” corre sob a chuva forte. “Se me alcançam julgarão que estou tentando a fuga” (ESTORVO, 2000). A câmera focaliza seu rosto. Ele sorri: “ver ali o homem da camisa quadriculada, não sei por que, enche-me de gratidão” (ESTORVO, 2000). Corte para o *over the shoulder* de “Eu”, plano aberto, muita chuva. Ao fundo de quadro, no meio da escuridão, a silhueta de alguém no ponto de ônibus da estrada. Não conseguimos identificar quem é. “Eu” corre em direção ao ponto. A câmera o segue. Mais instável do que de costume, ela balança, não consegue se manter junto dele. “Eu” se aproxima do homem como se fosse abraçá-lo ou jogar-se sobre ele. A câmera se aproxima também, um pouco atrasada, até chegar ao rosto do homem. Apenas o som informa o que aconteceu nessa interação: uma facada.

Plano próximo de “Eu”, que levanta o olhar para o homem, assustado. O contraluz refrata na água que acerta a lente e a imagem perde nitidez. Corte para o detalhe da faca e as mãos de “Eu” na barriga ensanguentada. A câmera se vira para o rosto do homem, mas não o

reconhecemos – a chuva e a falta de nitidez da lente molhada e embaçada atrapalham a visão¹⁸. *Close up* de “Eu”. Ele olha confuso para o homem, examinando seu rosto: “Já não tenho a certeza de conhecê-lo. Na verdade, conheço-o apenas pela camisa quadriculada” (ESTORVO, 2000). Nós, como espectadores, também não conseguimos afirmar se este é o mesmo homem da rodoviária. Também não sabemos por que esfaqueou “Eu”. Não há muito tempo para pensar nisso. O ônibus chega e “Eu” entra nele.

Os passageiros encaram “Eu” enquanto ele anda cambaleando em direção ao fundo do ônibus. A câmera varia entre as costas dele e a reação dos outros personagens, até que ele se senta no último banco. Vemos apenas sua silhueta recortada contra a janela. “Eu” deita no banco e o contraluz desenha as gotas de chuva sobre suas costas. Corte. Pelo lado de fora vemos as mãos ensangüentadas de “Eu” tocarem o vidro por onde escorre a chuva. Seu rosto entra em quadro e deforma-se, duplica-se devido à reflexão da água. O efeito é semelhante à deformação da primeira sequência.

Pela primeira vez, as falas de “Eu” se misturam entre voz *over* e som direto. Ele elucubra sobre os próximos passos: ligar para a mãe, para o amigo, para a irmã. Acompanhamos a vibração do ônibus enquanto a câmera lentamente se aproxima. A imagem do rosto fica cada vez mais deformada até se tornar praticamente abstrata. A voz *over* diz: “Não vejo nada”. *Fade to black*. “Ou é o túnel...”. Uma cartela completa: “...ou morri” (ESTORVO, 2000).

Todos os meios de expressão do narrador-personagem se entrelaçam neste plano final. A voz do ator na imagem completa a frase do narrador em voz *over*. A palavra final é dada pelas letras da cartela, e a deformação da imagem até o desvanecimento da figura reconhecível de “Eu” une visualmente as percepções do narrador, do personagem e do espectador. O personagem morre, o narrador se cala, o filme acaba.

¹⁸ Quando há um choque térmico nos elementos da lente, devido à troca de ambientes de temperatura e umidade diferentes, a lente pode embaçar pelo condensamento da água, o que diminui a definição da imagem.

Figuras 77 a 80: a morte de “Eu”.

Fonte: *Estorvo* (2000).

A característica aquosa da deformação na primeira sequência parece mimetizar essa deformação causada pela chuva no vidro. Os gestos estranhos do investigador ao final, de coçar o nariz e abanar a cabeça, repetem as ações do personagem visto pelo olho mágico do início. O filme termina dando um nó na percepção de tempo do espectador. Como esses elementos podem estar no começo e no fim da história?

Além da deformação visual do olhar do personagem, a montagem entre diferentes tempos – reais e imaginados – seguindo seu fluxo de pensamento mostra alteração em sua percepção. Ela é diferente do “comum”, por isso “Eu” não é bem aceito por seus pares e não consegue encontrar seu lugar entre eles. No entanto, ele é quem está “certo”. Com a identificação, toda deformação é justificada. Mais do que isso, é positivada. Sem se basear na racionalidade, a percepção de “Eu” é que leva ao aumento da nitidez, à verdade que o resto da sociedade, ocupada com questões mesquinhas, não vê e não compreende. “Se as portas da percepção estivessem limpas, tudo se mostraria ao homem tal qual é, infinito”, confirmaria William Blake (BLAKE, 2011:43). Mas elas não estão. A sociedade marginaliza os indivíduos que veem de modo diferente, mesmo que eles tenham uma compreensão mais apurada do mundo.

Como vencer essa repressão? “Eu” não procura a resposta. Em nenhum momento tenta descobrir quem é o homem que o persegue, nem melhorar da “zonzeira”. Não vai atrás de médicos nem se esforça para mudar seu jeito de ser. Não quer se consertar. Sua resposta é fugir para um lugar onde se sinta mais confortável. Procura o isolamento e a infância, ambos possíveis no sítio da família. Encontra-o invadido por bandidos, mas se incomoda menos com eles do que com os amigos ricos da irmã. É a favor dos invasores que se opõe ao investigador. Acaba o filme fugindo na chuva. Diz que “vão julgar que estou fugindo” (ESTORVO, 2000) como se não estivesse. Mas visualmente está.

“Eu” não consegue conviver com outros, principalmente com as pessoas mais próximas. Ele tenta, mas as relações não se sustentam. Ele procura a irmã quando está precisando de apoio, mas ela mal presta atenção nele. O carinho ficou no passado, nos *flashbacks*. Quando procura a ex-mulher, ela o destrata. Chega a lhe entregar as chaves de sua casa, mas ele alaga todo o apartamento e arruína mais uma vez a relação entre eles. Quando procura a mãe para se livrar da mala, ela não atende a porta. “Eu” imagina que ela morreu, mas não parece preocupado com o fato, apenas com a possibilidade de isso chamar a atenção da polícia. Mãe e filho parecem não manter nenhuma relação. Vai até a casa do amigo com a mala, mas decidido a deixá-la em frente à porta e não se encontrar com ele. No plano das ideias a convivência parece uma resposta, mas na prática as trocas não se concretizam, tanto pela rejeição dos outros quanto pela inabilidade de “Eu”. Ferido, pensa em buscar pela mãe, pelo amigo, pela irmã. Mas morre sozinho no ônibus, encostado à janela.

Em sequência anterior do filme, vimos outro morto na mesma situação: “Eu” se volta para o ônibus que acaba de deixá-lo no sítio e percebe um homem morto encarando-o fixamente pela janela. A cartela diz: “parece que ninguém se incomoda de ver um defunto ali sentado” (ESTORVO, 2000). No entanto, ele mesmo não havia percebido que o homem não estava vivo, apesar de ter se sentado ao seu lado. Estava absorto em seus pensamentos, nem olhou para o lado e a câmera nunca saiu de seu rosto. “Eu” não é a única vítima da sociedade. Existem outros como ele, que nem são notados.

Estorvo faz uma crítica à sociedade ao exaltar a subjetividade de um personagem desajustado. São principalmente suas sensações, compartilhadas com o espectador, que criam o retrato desagradável do mundo exterior. O narrador sente o incômodo e o explicita, mas não consegue propor uma solução. Resta a fuga para dentro, para longe ou a morte.

O livro *Estorvo*¹⁹ (1991), de Chico Buarque, no qual se baseia o filme, apresenta a

¹⁹ O livro é lembrado aqui apenas para salientar a importância da imagem na construção do imaginário do filme

mesma crítica à sociedade, porém seu protagonista parece mais tranquilo, até mesmo conformado, apesar de incapacitado para a vida com os outros. As cenas são as mesmas, assim como as falas, mas a participação na consciência do personagem pelo sentido da visão, com as imagens deformadas e instáveis do filme, intensifica a experiência. A gravidade do desajuste de “Eu” é maior em sua versão audiovisual. No livro, a decomposição de “Eu” não se completa. Ao final, ele pensa na irmã e conclui com alguma esperança: “Mas quando olhar a mancha viva na minha camisa, talvez faça uma careta e me deixe passar” (HOLLANDA, 1991: 141). Já no filme, não há saída: sua imagem se desmancha no meio da noite, seguida pela escuridão e pela cartela de texto, que sugerem a morte.

3.2. *Filme de Amor*: “o delírio é superior ao bom senso”

Em *Filme de Amor*, os estados alterados dos personagens estão concentrados dentro do cenário do apartamento. Depois do prólogo, mas antes de se estabelecerem neste ambiente, os personagens se movem com naturalidade, caminhando pela cidade em imagens em preto e branco de registro realista. São planos que estabelecem a normalidade dentro da diegese do filme. Apenas quando os três personagens se reúnem no sobrado, isolados do resto do mundo, começa o registro mais expressionista de seus estados.

No apartamento podem se liberar da falsidade realista e ficar à vontade. Tiram as roupas, sentam-se largadamente, usam drogas. A postura do corpo é teatralizada, as falas são empostadas, a luz é cênica, a composição é rígida. Aparece a cor. Os personagens entram em contato com seu interior mais verdadeiro e primitivo, porém não selvagem. Seus atos não são impulsivos, são controlados como rituais. A precisão e a artificialidade marcam a liberdade em relação ao mundo externo e ao realismo.

De ritual em ritual eles seguem o dia. A progressão das cenas não é ditada por relações de causa e efeito ou pela marcação do tempo do relógio, típica da lógica produtivista da modernidade. As sensações é que movem o filme, e não as ações. A cidade, sempre em preto e branco, continua lá fora, lembrada de quando em quando pelo narrador onipresente, mas não exerce impacto sobre os personagens, que estão vivendo outra experiência.

O uso do método das máscaras é especialmente interessante para analisar *Filme de Amor*; possibilitando duas leituras muito diferentes da obra. Observando-se apenas as

Estorvo. Como colocamos anteriormente, decidimos nos ater aos discursos criados apenas pelos materiais internos aos filmes.

imagens, domina a camada do erotismo, da experiência do corpo, as sensações visuais do sexo. Com o acréscimo da banda sonora, o amor entra no filme, principalmente na forma de menções à deusa Vênus e às Graças. É pelo som que reconhecemos os três personagens como personificações das três ninfas mitológicas: Beleza, Amor e Prazer – símbolos da tríade da generosidade: dar, receber e retribuir.

Na imagem, sentimos a ligação especial entre os personagens e o caráter ritualístico de suas ações; com o som, conseguimos entender intelectualmente essas relações, já que nas falas aparecem repetidas referências ao Renascimento, às artes, à mitologia. De certo modo, as palavras racionalizam o filme (a música e os efeitos de som têm outra função narrativa). Elas mostram que os personagens seguem uma lógica interna, diferente daquela do mundo lá fora.

Filme de Amor não critica a sociedade atacando-a diretamente, mas pela exaltação do que ela exclui do cotidiano. É um elogio ao amor, ao sexo, ao fazer artístico, à mitologia. Os personagens se voltam aos deuses e musas de tempos passados, de culturas nas quais ainda não dominavam o cientificismo, o pragmatismo, a necessidade de produtividade industrial. No filme, as drogas não são as únicas responsáveis pelos estados alterados, são uma ferramenta a mais. São portas para o contato com o mundo inspirado da mitologia, usado pelo poetas da Grécia Antiga e do Renascimento para transmitir verdades e sensações interiores do indivíduo hoje reprimidas pela sociedade.

Em *Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)* (1988), José Miguel Wisnik apresenta o interesse dos artistas românticos pelas drogas (constatada pelo grande número de escritos sobre os efeitos das drogas por poetas ao final do século XVIII) como uma reação ao declínio da crença nas musas como doadoras da visão poética. Em *Filme de Amor* os personagens usam as drogas, assim como usam as leituras, como “estágio preparatório” (WISNIK, 1988) para alcançar as musas, e não para substituí-las.

Figura 81: em vários momentos os personagens lêem em cena ou declamam trechos de obras literárias.

Figuras 82 e 83: Na primeira, citação à pintura do nascimento da Vênus, de Botticelli pela posição corporal. Na segunda, personagens em posições não naturalistas enquanto o som fala sobre a posição das cabeças das graças nas representações artísticas.

Fonte: *Filme de Amor* (2003).

Obra audiovisual no melhor sentido que a expressão pode ter, em *Filme de Amor* som e imagem criam narrativas que se completam. O som apela para a intelectualidade do espectador, enquanto a imagem mantém a função de exprimir sensações que não podem ser descritas verbalmente.

No sentido forte, a *visão* é uma evidência do invisível, do indizível e do indivisível. Essa experiência é vivida por alguns visionários, e por muitas culturas, como uma experiência do sagrado; por outros, e muito pela nossa cultura, como uma experiência da ordem do profano (ou de uma ambivalente *iluminação profana*, como a chamou Walter Benjamin). De todo modo, a tentativa de apresentar pela linguagem aquilo que se experimenta como radicalmente ausente dela convoca o símbolo a exercer-se na sua mais alta potência, ali onde está no limite de desintegrar-se (WISNIK, 1988: 283).

Essa dualidade entre sagrado e profano é chave para a experiência do filme. A rigidez da composição, da iluminação e dos gestos explicita o sagrado, enquanto o sexo, os objetos cotidianos, as imagens de arquivo exalam o profano.

O filme acaba com a câmera deixando o apartamento. Marcando sua independência em relação aos personagens, ela os abandona em meio a mais um de seus rituais. A câmera sai do quarto, do apartamento, passa pelo corredor, desce as escadas, sempre mostrando do que está se afastando, e não para onde está indo. Já na externa, ela se afasta da fachada do prédio, até enquadrá-la do mesmo modo como fez no início, fechando assim um ciclo. Plano da vista da cidade. O mar, o Pão de Açúcar, as luzes dos prédios. Anoitece no Rio de Janeiro ao som de uma música melancólica que fala de saudade, de despedida. O dia acabou.

A música continua. Um bueiro em primeiro plano e muitas pernas de pessoas que atravessam uma faixa de pedestre. A cidade ainda é em preto e branco, mas agora é agitada. É dia de semana, as ruas estão cheias de pessoas. Algumas delas encontram tempo para o amor no meio do caos. Um homem negro e alto troca carícias com uma senhora branca e baixinha.

Duas mulheres trocam sorrisos ao contemplar uma estátua. Um homem alto e negro anda de mãos dadas com uma moça anã. Enquanto isso, a cidade não para.

Muitas pessoas atravessam rapidamente a faixa de pedestre, aproximando-se da câmera com cara de ocupadas. Corte para uma cena interna. *Travelling* lateral a uma fila. A câmera chega até a porta de um elevador, que se abre revelando o plano médio de uma das mulheres do apartamento, vestida de terninho, os cabelos presos – é a ascensorista. Ela faz menção para que as pessoas entrem no elevador. A câmera se afasta cruzando novamente com a fila e entra em uma barbearia do outro lado do hall. Dentro dela, vemos o personagem homem cortando o cabelo de um cliente. A música para. O homem se afasta revelando a outra mulher fazendo as unhas do cliente. Corte. Transeuntes atravessam novamente pela faixa de pedestres, agora de costas para a câmera.

Em cores a cena se repete. A câmera passa pela fila de pessoas de costas, com roupas de cores saturadas. Revela a ascensorista vestida de terninho vermelho. Cruza até a barbearia onde o homem corta o cabelo do cliente. Ele fala, mas não ouvimos sua voz, apesar de a cena ser acompanhada do som direto do ambiente, dos passos, da tesoura batendo ao cortar os cabelos. O homem se afasta revelando a mulher fazendo as unhas do cliente, com seu cabelo laranja e suas unhas vermelhas. Ela percebe a câmera e a encara com olhar assustado. Corte para um longo plano colorido de uma praia. O mar batendo na areia, surfistas ao fundo.

Figuras 84 a 89: repetição em cores da sequência, com o final diferente.

Fonte: *Filme de Amor* (2003).

Nesta sequência final, vemos os personagens de volta à cidade, em seus empregos repetitivos e sem glamour, vivendo no meio das outras pessoas, dentro das regras. Não expressam muita emoção, estamos apenas vivendo o cotidiano. A não ser pelo susto final: será que a mulher ficou surpresa de nos encontrar ali – nós, espectadores, colocados no ponto de vista da câmera? Ela que estava tão à vontade dentro do apartamento, nua, declamando para os companheiros e para nós suas fantasias? Difícil explicar. Resta a sensação de choque, de

desconforto; a imagem que exprime mesmo sem poder ser racionalizada. Ao falar de outros filmes de progressão temporal não usual, como *Filme de Amor*, Noel Burch diz:

Sob certos ângulos (...) são filmes “inocentes”: nada é escondido, nada existe, em parte alguma, sobretudo no espírito dos autores, que não possa ser imediatamente captado nos filmes. São filmes que não exigem interpretação, apenas que sejam vistos. Em todos os sentidos, são filmes que devem ser abordados com ingenuidade. Não existe nada que possa estragar mais nosso prazer em nos perdermos em seus labirintos, feitos para a vista e para o espírito, do que procurar uma significação oculta para eles (BURCH, 2011: 176).

Ingenuidade pode não ser a melhor palavra para definir a forma de se aproximar de *Filme de Amor*; talvez flexibilidade ou leveza. Não devemos interpretá-lo demasiadamente. De qualquer maneira, é um filme que fala aos sentidos; mais um motivo para afirmarmos que ele faz uma crítica à sociedade moderna, preocupada com a razão, explicações, regras. Na cidade, os personagens não têm vigor; isolados, dominando seu espaço e suas condições, é que podem brilhar e ser livres.

O ingresso da cor neste final pode mostrar uma possibilidade para essa cidade que sempre foi preta e branca. O olhar de espanto final não é muito animador, mas a ascensorista de vermelho é uma surpresa que a destaca do ambiente, oferece-lhe algum ânimo. E sempre podemos esperar o próximo fim de semana e a chance de voltar às cores da praia e do apartamento.

3.3. A Concepção: “embriaguez sagrada, nós te afirmamos método”

A *Concepção* começa sua crítica à sociedade já nos primeiros planos: vemos imagens televisivas de Brasília, em preto e branco, enquanto a voz *over* afirma que a cidade é uma merda, cheia de fascistas passeando com seus cachorrinhos. A repressão do Estado aparece logo em seguida: a polícia persegue um homem nu que corre sorrindo em direção à câmera. Sua postura amalucada atrai a simpatia do público e, assim, a normalidade já começa sendo desqualificada.

Além desta normalidade “institucional”, encontramos no filme cenas em que os personagens se comportam de maneira mais controlada e racional. São cenas filmadas com câmera fixa, montagem em plano e contra-plano, movimentos de *travelling* controlados, ou seja, com linguagem mais próxima do cinema clássico. Ironicamente, são as cenas nas quais os personagens aplicam golpes em lojas ou fingem ser outras pessoas. Usam a razão, mas para enfrentar a sociedade, e não para agir de acordo com suas regras. De qualquer maneira, essas cenas são exceções no meio de tantas outras regadas a drogas, orgias, cores e cortes. Isso

porque é prioritariamente por meio da palavra que o filme transmite sua visão da normalidade na sociedade.

Nos depoimentos em voz *over*, os personagens analisam os fatos de forma lógica, procurando explicar suas experiências. A racionalidade impera. No entanto, essas falas são caracterizadas como depoimentos gravados depois que o movimento concepcionista se desfez. Juntando essas vozes *over* com imagens e diálogos internos às cenas, o narrador ressalta a diferença entre o que falam os personagens em seus depoimentos e o que aconteceu de fato. Se no som eles parecem coerentes, nas imagens estão sempre drogados e não se comportam como “pessoas normais”. Ao marcar essa contradição, o narrador parece nos orientar para uma desconfiança em relação aos personagens: “não confie em tudo que eles dizem”. Ressalva que se atém ao som, aos discursos dos personagens. Ao seu próprio discurso enquanto narrador, à plástica das imagens e à montagem do filme, ele quer que nos entreguemos.

É pela imagem que o narrador explica o que aconteceu do seu ponto de vista. As cores fortes e variadas, a câmera viva e a montagem ágil e divertida é que revelam a verdadeira Concepção. Ao mesmo tempo, mostram a alegria de ser concepcionista, de não seguir regras. Na imagem o narrador é simpático aos personagens. Ele também quer ser concepcionista: tudo muda o tempo todo na fotografia. A variedade é sua marca. “Cada dia ser uma pessoa diferente”, pregam os concepcionistas. E a cada cena, o trabalho de luz, câmera e montagem é diferente. Visualmente, o narrador se coloca ao lado dos personagens e se deixa levar pelos seus estados, ao passo que sonoramente ele mostra dúvidas sobre eles. Essa construção inverte uma polaridade clássica entre manipulação e neutralidade: explicitamente manipulada, a imagem é que dá conta da verdade, enquanto o som racional dos depoimentos pode ser mentiroso.

As drogas são ao mesmo tempo causa e consequência das alterações dos personagens. Causa porque lhes dão asas e guiam seus comportamentos extravagantes; consequência porque é o desejo de “bater de frente” com a lógica racional que os faz partir para as drogas. A embriaguez, o excesso e a loucura são exaltados como meios de combate aos costumes dominantes. Os diálogos em som direto citam frases de Rimbaud e William Blake – poetas de tendência romântica e decadentista famosos por se contraporem à moral de suas épocas –, que legitimam o pensamento concepcionista. Frases como “o caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria” e “se persistisse em sua tolice, o tolo sábio se tornaria” (A CONCEPÇÃO, 2005).

A pretensa loucura dos personagens parece revolucionária e empolgante. E até certo momento do filme, eles alcançam o que desejam: são livres dos papéis estabelecidos pela sociedade, escolhem com sucesso personalidades diferentes a cada dia, não têm compromissos nem preocupações, enganam a sociedade, da qual se vingam por meio de pequenas fraudes e grandes festas. Tudo parece muito divertido e positivo. O espectador se anima e se identifica com o discurso de Liz:

Isso deve ser a felicidade. Sou uma concepcionista. Não dá para explicar o que é. Talvez um dia você descubra. Mas com certeza você sempre pensou em ser um: quando devia ao cartão de crédito... o inquilino ou o tédio eram insuportáveis... Pode ser que a própria natureza te faça concepcionista... por doenças que matam aos poucos ou o pânico (CONCEPÇÃO, 2005).

Ela é bonita, a câmera mostra detalhes de seus olhos, boca, passa por seu corpo enquanto ela escreve tranquilamente a carta para um desconhecido que escolheu na lista telefônica. Tudo corre bem e Liz decide voltar para Brasília. Encontra tudo como antes: pessoas desconhecidas dormindo nuas e entrelaçadas no chão da sala, Lino de maquiagem andando aéreo pelo apartamento. Ela sorri.

Os concepcionistas fazem um vídeo no qual recitam seu manifesto: “morte ao ego”, “o Estado é nosso inimigo”, “a esquizofrenia é uma forma de arte” (A CONCEPÇÃO, 2005). A sequência acaba com um concepcionista colocando uma bomba numa lata de lixo e correndo. Atitude infantil que parece desagradar X, que observa a cena de longe.

No apartamento, Alex reclama para X que não consegue mais dormir e que não está mais se divertindo. X responde apenas “blá, blá, blá” e “o que eu tenho a ver com isso?”. Parece não ter mais paciência. X é o verdadeiro concepcionista, o mestre dos disfarces, das falsificações, das drogas. Quando ele entra na história é que ela ganha radicalidade. E quando ele decide que não vale mais a pena, é o fim.

Em voz *over*, Alex diz não ter certeza se foi X quem denunciou o grupo, mas é isso que vemos na imagem. X liga para um editorial de polícia, depois conversa com os pais de Liz mostrando preocupação com os atos dela. Eles a procuram para obrigá-la a deixar o grupo. Liz corre até o apartamento buscar Alex e os dois conseguem escapar enquanto a polícia invade o edifício e prende todos os outros. Na rua, encontram X, que se despede. Ele os desafia, diz que agora vão ter que ser concepcionistas de verdade, saber se esconder, resolver seus problemas como indivíduos.

A ilusão ruiu. A Concepção não se sustenta como acreditavam os personagens. Eles podiam estar se jogando para fora da realidade, mas não ganhando dela. A brincadeira acaba

mal: Ariane está no hospital. Volta para casa trocar as fraldas do pai que abusava dela na infância. Márcio é preso e depois internado em um hospício.

Alex, Lino e Liz ainda parecem ter alguma chance. Conseguem dinheiro dando entrevistas a noticiários que fazem reportagens sensacionalistas sobre seus golpes. No entanto, vivem escondidos em muquifos pela cidade, não podem nem acender as luzes a noite. Passam por todo o tipo de subemprego, talvez o pior dos castigos: a vida dentro da sociedade, das regras, da maneira mais simplória possível. Vemos Lino trabalhando como pedreiro, lavador de pratos, técnico em um laboratório. Liz trabalhando em uma fábrica de azulejos e tendo a bolsa revistada na saída da empresa. Ironicamente, talvez essa seja a verdadeira Concepção: eles mudam de trabalho, de casa, de identidade o tempo todo, assim como pregavam antes. Mas agora não é mais divertido.

E vai piorar: Liz deixa Alex. Decepcionado, ele vai ao mesmo bar country do começo do filme (que descrevemos no capítulo I): “Eu tinha levado um pé na bunda de Liz e decidi que ia ser uma nova pessoa. Uma nova pessoa de novo” (A CONCEPÇÃO, 2005). O mesmo discurso com o qual começou o filme. Depois de tudo o que aconteceu, voltou para o mesmo lugar. Também como da primeira vez, encontra Ariane no bar, drogada, triste. A cena acaba com os dois sentados em um banco. A voz de Alex conta: “Depois desse dia, levei a Ariane no hospital, deixei ela na porta, me mudei e nunca mais vi ninguém. Nunca mais ninguém me viu” (A CONCEPÇÃO, 2005). Alex some, Ariane volta para o hospital.

Lino também é enganado por Liz. Ela conta que está grávida e vai fazer um aborto. Pede que ele lhe acompanhe. Ele espera no carro. Ela volta, sem termos visto o que realmente lhe aconteceu. No posto de gasolina, ela some deixando apenas um bilhete: “Você foi enganado por um concepcionista” (A CONCEPÇÃO, 2005). De volta na estrada, Lino é preso numa blitz.

Lino encara de frente a prisão: “É claro que eu não ia perder a oportunidade de dar meu show. Eu tinha decorado tudo o que X falava” (A CONCEPÇÃO, 2005). Ele grita, declama palavras de ordem concepcionistas. No entanto, acabou de nos dizer que era X quem falava assim. O que sobra dele mesmo são as palhaçadas que faz durante seu julgamento. Para parecer um concepcionista profundo, tem que imitar X, o concepcionista de verdade.

Liz também não acaba bem. Ao longo da sequência do julgamento, vemos *inserts* de imagens dela, careca, vagando pelas ruas. Em poucos segundos, o narrador destrói seu destino por meio das imagens: chorando em um banco, à noite, ela tira lentamente a peruca enquanto a vemos através de um espelho quebrado, os fragmentos despedaçando seu rosto.

O final aponta o fracasso do movimento concepcionista. No entanto, o narrador não desmerece sua motivação. Lutar contra as imposições da sociedade é importante. As frases de grandes pensadores citadas no filme enaltecem a tentativa. “A verdade é uma terra sem caminhos. Você não pode chegar nela nem pelas leis, nem pela religião”, diz X, citando o filósofo Krishnamurti (A CONCEPÇÃO, 2005).

Talvez o ideal revolucionário estivesse correto, porém os concepcionistas não souberam colocá-lo em prática. Por vezes o narrador parece ressaltar a infantilidade de suas ações, como, por exemplo, quando Alex volta ao bar com a mesma ladainha sobre ter sido largado pela namorada, ou quando Lino faz palhaçada no julgamento. Lino pode acreditar que assim está lutando contra o sistema, mas acaba parecendo bobo e isso não o leva a lugar nenhum. Acaba preso.

Estabelecendo um final ruim para os personagens, o narrador termina por desacreditá-los. No entanto, não os julga por seus crimes contra a sociedade. Ele não faz juízo negativo das fraudes de cartão de crédito, falsificação de documentos, uso de drogas, que parecem divertidos pelo tom e montagem das cenas. Neste aspecto o narrador se coloca contra a sociedade, ao lado dos concepcionistas. Porém, ao mostrar o lado patético de suas vidas depois do movimento, aponta a impossibilidade do caminho que escolheram. Não por serem desajustados. Talvez porque não o fossem de fato. Estavam mais para *enfants terribles* que para verdadeiros revolucionários. Ao final, mostram-se presos à sociedade de qualquer maneira. Cedem às instituições enraizadas dentro de si mesmos e acabam por buscar segurança sem perceber. No fim, Lino e Alex são enganados por Liz justamente por procurarem manter com ela relações mais “comuns”.

X talvez fosse o único no caminho certo. Misterioso ao longo de todo o filme, é o único personagem que não tem seu final esclarecido. Sua última aparição é um *insert* durante o julgamento de Lino. Enquanto este imita suas frases, X ri cercado de drogas. Não é possível estabelecer se este plano é uma lembrança de Lino (o plano já apareceu no filme, mas também sem temporalidade definida dentro da história) ou uma montagem paralela a seu momento atual. De qualquer maneira, nossa última impressão é de X sorrindo.

Figuras 90 e 91: Ariane chora a morte do pai antes de voltar às drogas. Márcio é preso e internado no hospício.

Figuras 92 e 93: Alex em entrevista à TV depois de ter perdido todo o contato com o movimento. Lino sofre na prisão.

Figuras 94 e 95: Liz, careca, chora pelas ruas. X ri em seu “laboratório”.

Fonte: *A Concepção* (2005).

Mesmo com o desfecho cético, a construção visual das cenas ao longo do filme mostra um juízo positivo do narrador em relação aos estados alterados. Fotografia, direção de arte e montagem se deixam levar pelas emoções e delírios dos personagens. O narrador se identifica com eles e procura levar o público a fazer o mesmo, pelo uso de imagens atraentes, frases de ordem e o compartilhamento com o ponto de vista dos personagens. O narrador também é um concepcionista: conta a história colando cenas de forma não linear; a cada momento mostra imagens de uma forma diferente. Os personagens não conseguiram alcançar a revolução, mas pelo menos tentaram, e o narrador vê com carinho este processo. Por isso, cria uma centelha de esperança nos últimos planos.

Da cadeia, Lino revela seus pensamentos. Em voz *over* diz que imagina o dia em que poderá ser livre de novo, “sumir sem morrer”. Vemos Lino andando pelas ruas. O tom amarelado que caracteriza as imagens evidencia o caráter de devaneio dos próximos planos. Chegamos a um ateliê onde um adolescente vestido de preto encara a câmera enquanto vemos Liz ao fundo, de costas. Lino imagina que ele e Liz passearão por um jardim florido no dia em que for conhecer seu filho. Vemos essa cena.

O narrador acaba o filme com uma possibilidade de felicidade, mesmo que apenas na imaginação de Lino. E essa esperança é justamente da continuação da revolta por uma nova geração. No último plano, o garoto, sentado em um banco, vira-se para câmera e dá um grito. A verdadeira felicidade para o narrador não é o encontro amoroso com Liz, que seria um clássico final feliz, e sim a imagem do filho gritando, em embate com a sociedade. Em *A Conceção*, o pior pecado é o conformismo. A sociedade é repressora e lutar contra suas regras deve ser o objetivo de cada um. Buscar a liberdade é mais importante do que de fato alcançá-la.

Figura 96: o grito final de revolta.

Fonte: *A Conceção* (2005).

3.4. O fármaco

Até aqui, a análise das sequências finais de cada filme nos possibilitou identificar o imaginário de seus narradores em relação à sociedade e seus personagens alterados. Podemos concluir que as três obras apresentam personagens desajustados em conflito com a sociedade, dentro de narrativas que se colocam a favor dos personagens e que, dessa maneira, criticam a estrutura vigente da época em que as obras foram produzidas.

Em *Estorvo*, vimos uma sociedade opressora e fútil. O céu é escuro; o ar é pesado. Nada faz sentido. O protagonista, no entanto, não luta contra a realidade. Incomoda-se, mas não tenta se inserir no mundo dos outros, tampouco transformá-lo. Zonzo, ele foge física e mentalmente: para o sítio, para as lembranças, para a imaginação.

Em *Filme de Amor*, o cotidiano é insosso, terreno e superficial. Os personagens

buscam se conectar às sensações mais essenciais e primitivas do ser humano por meio da mitologia, das artes, do amor e do sexo. No fim de semana, encontram um espaço sob seu controle onde podem fazer seus rituais. Infelizmente, a segunda-feira chega.

Em *A Concepção*, os personagens confrontam uma sociedade enfadonha e moralista, que não se importa com os indivíduos em si, apenas com suas funções dentro de relações pré-estabelecidas. Os personagens querem ser livres, inclusive de suas próprias identidades. Enfrentam as regras com o sexo, as drogas, falsificações e crimes.

Vemos sociedades e personagens diferentes, mas estes últimos sempre favorecidos pelo narrador que critica o *status quo*. A partir de agora, vamos comparar as estratégias de representação de cada filme para verificar se esse imaginário em comum foi transmitido por escolhas visuais semelhantes ou se ferramentas diferentes geraram esse resultado simbólico similar.

O primeiro elemento de que tratamos nesta dissertação foi o ponto de vista. Em todos os filmes o ponto de vista do narrador se aproxima do ponto de vista dos personagens desajustados, o que atrai a identificação do espectador, convidado assim a pensar e sentir como eles. Esse apelo para ver “de dentro” confere positividade às alterações dos personagens, que pareceriam mais estranhos e inadequados se vistos “de fora”.

Os personagens são loucos, drogados, até selvagens, mas não estão errados. Os narradores são simpáticos às tentativas de libertação que envolvem as alterações de percepção. Imaginemos que a escolha houvesse sido outra e que os narradores se colocassem do ponto de vista de outro personagem, mais próximo da normalidade apresentada em cada filme:

“Eu”, de *Estorvo*, é um esquisitão. Pensemos no ponto de vista da irmã, por exemplo: ela não o deixa falar. Sem dizer uma palavra, já lhe oferece dinheiro e parte sem dizer adeus. Crê que ele não liga mais para a mãe e só veio a ela para pedir dinheiro, de novo. Não tem mais nenhuma conexão emocional com o irmão. Cuida dele de alguma maneira, apenas porque ele é da família. Do ponto de vista do marido dela, “Eu” é o “porra-louca” da família, “meio artista”, como explica a um amigo. A ex-mulher não quer nem ser vista com ele. Acaba cedendo e entregando-lhe a chave de sua casa, mas quando chega lá vê seu lar inundado pelo homem que não soube lidar com sua gravidez e estragou seu casamento. O amigo, que só aparece em imaginação, diz que ele “é um merda”. Por fim, imagine aquele homem descalço, todo molhado e sujo, com cara de maluco, correndo em sua direção no meio de uma estrada deserta, à noite, enquanto você espera seu ônibus. Talvez do ponto de vista do personagem

“homem de camisa quadriculada” esfaquear “Eu” ao fim do filme tenha sido um ato de defesa pessoal. Ou seja, partindo de outros pontos de vista, as oportunidades de nos identificarmos com “Eu” diminuem muito. Por outro lado, quando estamos olhando o mundo através de seu modo particular de ver, compreendemos o que está passando e sentindo, mesmo que não intelectualmente.

Fazer o mesmo exercício de imaginação é difícil no caso de *Filme de Amor*, já que os personagens se encontram isolados quando alterados e só vemos outras pessoas no momento em que se encaixam na normalidade do dia a dia. Podemos, no entanto, imaginar que, de outro ponto de vista, as cenas poderiam parecer mais vulgares e transmitir perversão ao contrário do enlevo, do erotismo como símbolo corporal do amor e do fazer artístico.

Passemos para *A Conceção*. Imaginemos esta história contada por um documentarista que pretende expor os fatos do modo mais neutro possível. Ele nos apresenta filhos de famílias ricas que passam os dias nus usando drogas, aplicam golpes sem se importarem com as consequências e enganam todo tipo de gente. Talvez assim eles não parecessem tão divertidos. Podemos imaginar que estamos assistindo às reportagens sobre as prisões que aparecem ao longo do filme, ou que descobrimos que nosso filho largou a faculdade e está envolvido em golpes no cartão de crédito, como acontece com os pais de Liz. Do ponto de vista deles, estão tentando ajudar a filha e livrar a família de um escândalo doloroso. Do ponto de vista dela, aqueles “velhos caretas” não entendem nada e estão querendo acabar com sua liberdade. Do ponto de vista do narrador também. E do nosso também à medida que estamos acompanhando as sensações e pensamentos de Liz pelas imagens e sons.

A primeira estratégia para a crítica à sociedade é, portanto, a da conexão ao ponto de vista do personagem que a recusa, gerando identificação com ele e com seu modo de ver o mundo. Ela cria um imaginário positivo sobre as alterações de percepção, e negativo em relação aos que se comportam como a sociedade espera deles.

Outra estratégia compartilhada pelos filmes é a organização temporal não linear. Em *Estorvo*, a história se desenrola misturada a lembranças e imaginações. Com exceção das cenas de *flashback*, com “Eu” menino em tons mais pastéis, as cenas de outros tempos narrativos que invadem o presente da ação não possuem características visuais diferenciadas, tampouco são introduzidas por qualquer tipo de transição visual ou sonora. Essa falta de marcação de fronteiras entre os registros torna as relações de tempo ambíguas e chega a causar dúvida sobre o *status* de algumas cenas dentro da realidade do filme. A confusão temporal se completa com a repetição dos gestos marcados do homem visto no olho mágico

da primeira cena pelo investigador ao final do filme. Surge a ideia de ciclo, que logo é impossibilitada pela morte de “Eu”. O filme acaba com um ponto final, mas sem responder as dúvidas temporais de sua jornada.

Dentro do apartamento de *Filme de Amor* as relações temporais também são fluidas. O tempo parece suspenso e as cenas se encadeiam sem relações de causa e consequência. Poderiam ter sido montadas em outra ordem sem mudar o sentido de cada uma ou até do filme como um todo. Não há progressão, há sucessão. Apenas as cenas de cidade denotam uma lógica temporal mais definida, tanto no começo, com a montagem paralela entre os personagens se dirigindo para o apartamento, quanto no final, com a oscilação entre as cenas de figurantes apressados interrompidas pelos momentos de pausa para o carinho. Na cidade anoitece, chega a segunda-feira e o tempo do relógio, da produtividade.

A organização dos relatos em voz *over* de *A Conceção* também não é linear. Logo no começo do filme, por exemplo, temos um plano de Lino na cadeia, depois Márcio correndo da polícia sob o texto: “6 minutos depois”. É possível acompanhar uma progressão na história: o começo do movimento, seu clímax, o desmantelamento, os “sobreviventes” vivendo clandestinamente, o desfecho final. No entanto, cada uma dessas etapas é narrada por idas e vindas no tempo, perceptíveis devido às diferenças de narração entre os personagens e também à manipulação do tempo das imagens em si. Vemos imagens congeladas, aceleradas e desaceleradas. O tempo não é uma constância, é mais uma construção do narrador.

Nos três filmes, a montagem não linear é consequência da conexão do narrador à percepção do personagem alterado. O encadeamento das cenas sem submissão à sucessão temporal pode ser associada aos processos inconscientes, primitivos, em oposição ao consciente, racional. Segundo a interpretação que Wisnik faz de Freud, seriam características dos processos inconscientes:

a falta de contradição (a não-negação), o processo primário (mobilidade pulsional, energia “livre” não-ligada), a independência do tempo (os processos inconscientes não se submetem ao princípio da sucessão temporal), e a substituição da realidade exterior pela realidade psíquica (onde os referentes se substituem pelo jogo de forças, não-representativo, de prazer-desprazer). A extrema *mobilidade* dos investimentos emocionais marcaria o trabalho do inconsciente, não redutível às *articulações* lógicas, temporais, subjetivas (e interpessoais), que regem o sistema percepção-consciência, o espaço da ação e da linguagem (o que faz do inconsciente não outro *discurso*, mas outro do discurso) (WISNIK, 1988: 299).

Várias dessas características dos processos inconscientes podem ser relacionadas às características das narrativas aqui analisadas. Além da montagem não linear, que sugere uma

independência do tempo, outras estratégias associadas à imagem e ao som colaboram com o roteiro para aludirem à substituição da realidade exterior pelas impressões interiores dos personagens. O que nos leva à terceira estratégia percebida nos filmes: o afastamento do realismo em direção a uma tendência expressionista, traduzida pelo distanciamento da lógica racional em busca das sensações interiores.

A ideologia expressionista de emancipação está baseada, em sua essência, na premissa incontestável de que os sentimentos subjetivos possuem uma espécie de pureza natural. De acordo com Franz Marc, era como se o próprio mundo tivesse sido envenenado e deformado pelas formas positivistas de percepção que a sociedade patrocinava. A realidade estava mutilada, por assim dizer, e era necessário que uma visão nova, revigorada, o viesse redimir (CARDINAL, 1988:51).

A crítica dos filmes à sociedade é essa mesma que faziam os expressionistas no começo do século XX. Contra ela, a subjetividade é admirada. Os filmes analisados dialogam com o expressionismo nos campos da forma e da ideologia. Conforme apresentado no capítulo II, a narrativa visual é crucial para a expressão do valor da subjetividade dentro das obras. A impressão de manipulação das imagens é fundamental na construção dos sentidos pelo espectador. Neste ponto, os filmes se utilizam de estratégias diferentes para alcançar a explicitação necessária de seus narradores, mas em todos eles o excesso na imagem é a chave para a fuga da norma clássica cinematográfica, que pode ser interpretada como um combate a normas de forma geral, um combate à sociedade. Como vimos, de acordo com a ideologia expressionista, a revolução pode ser estética.

Em *Estorvo*, a rapidez e a instabilidade dos movimentos de câmera é que excedem a normalidade da linguagem. A câmera mostra o que o personagem vê e depois se vira para o rosto dele com chicotes, quebrando o código de câmera subjetiva. Seus movimentos parecem perdidos, buscando um ponto seguro. Uma câmera que não sabe de antemão, ou não entende o que está acontecendo a sua frente (como o próprio personagem “Eu”).

Em *A Conceção* são a montagem e a variação de texturas que se contrapõem à linguagem clássica, na qual a unidade visual da imagem é considerada fundamental para a transparência do material. Aqui, os materiais se explicitam como representações e são misturados de forma ágil e desregrada.

Já em *Filme de Amor* o que chama a atenção é o excesso de rigor, a rigidez. Os enquadramentos são fixos, os gestos são calculados, as falas são empastadas. Uma estratégia bem diferente dos outros dois filmes, mas utilizada para transmitir o mesmo sentido de “inadequação positiva” dos personagens.

Perceber que os filmes apresentam um imaginário em comum fazendo uso de três

tipos de construção visual tão diferentes confirma a hipótese de que a narrativa visual pode ser construída dentro de cada filme pelas relações de contraste e afinidade, e que, portanto, os elementos da imagem não têm valores absolutos.

Apesar de se colocarem do lado dos personagens, defendendo que eles estão separados da sociedade porque ela está perdida, os três filmes terminam de maneira pessimista, apresentando a impossibilidade de sucesso dos protagonistas. Em *Estorvo*, “Eu” morre sozinho no ônibus. Em *Filme de Amor*, chega a segunda-feira e o cotidiano aprisionador. Em *A Conceção*, o movimento concepcionista é desfeito e os personagens acabam tristes, encarcerados, internados. A crítica à sociedade é aliada ao incômodo pela falta de respostas sobre como se relacionar com ela, como ganhar dela. Como se libertar das amarras e obrigações da sociedade? Será que alguém tem uma solução?

A crítica dos filmes não é a um tipo de governo específico ou a algum problema social em si, o que poderia ser resolvido com mudanças políticas ou econômicas precisas. O que os filmes manifestam é um mal-estar com a vida em uma civilização moderna e capitalista, com o viver sob a obrigação de ser parecido com seus pares. Reverberando as críticas dos artistas expressionistas já no início do século XX, os filmes levantam demandas sociais e culturais na contramão de uma sociedade consumista. Para isso, se utilizam de personagens que apontam para outro lugar social.

Enquanto canalizador (e formulador) da angústia e da violência social, que o visionário assinala e sublima, ele se identifica com a figura do *bode expiatório*, ao mesmo tempo vítima sacrificial e veículo de purificação (...). O visionário, poeta ou profeta, tem para a sociedade o mesmo valor ambivalente do *fármaco*, buscado como remédio e marginalizado como doença. Quando experimenta drogas, está experimentando e potencializando a sua própria condição (WISNIK: 1988: 285)

O papel do fármaco de Wisnik, entre o terapêutico e o destrutivo, é o lugar dos personagens desajustados nos filmes analisados. Eles demonstram, ao mesmo tempo, fraqueza pela incapacidade de viverem em sociedade, confirmada pelo destino malogrado dos personagens, e grandeza pela resistência a se adequarem às normas, transmitida pela identificação personagem/narrador.

Importante ressaltar, no entanto, que os filmes não falam dos personagens como indivíduos especiais dentro da sociedade, como gênios rebeldes, poetas malditos ou artistas expressionistas. Apoiados na grande identificação criada pelo narrador, aglutinam nessas figuras vários tipos de desajustados que em algum momento se sentiram sufocados ou reprimidos pela sociedade. Todos nós pensamos um dia em ser concepcionistas, diz Liz. Não

à toa, os personagens mal têm nome. Temos “Eu”, X e as três graças. Os personagens apenas exageram de forma reveladora o que todos nós sentimos. São humanos como nós, só que “humanos-demasiado-humanos” (MILLER, 2003: 93).

A fuga (física ou mental) é o caminho escolhido nos filmes como resposta à repressão, mas essa resposta não é completamente bem sucedida, visto que seu caminho não leva ao final feliz dos personagens. Sobre esse conflito entre indivíduo e sociedade, Freud afirma:

Grande parte das lutas da humanidade centralizam-se em torno da tarefa única de encontrar uma acomodação conveniente – isto é, uma acomodação que traga felicidade – entre essa reivindicação [de liberdade] do indivíduo e as reivindicações culturais do grupo, e um dos problemas que incide sobre o destino da humanidade é o de saber se tal acomodação pode ser alcançada por meio de alguma forma específica de civilização ou se esse conflito é irreconciliável (FREUD, 1996:102).

Em 1930, Freud não encontrou uma saída para este embate. Em 2000, cineastas brasileiros se debruçaram sobre ele e também não conseguiram respostas que permitissem a felicidade dos personagens com quem se identificaram ou o fim do conflito. *Filme de Amor* talvez seja o único que aponte para uma esperança de acomodação, ao terminar com o plano da praia. A fuga aos fins de semana – para a praia, o apartamento, as drogas, o amor – pode ser uma alternativa que torne possível aguentar o resto dos dias. Talvez seja. A única certeza é que a luta vale a pena e que o caminho para a liberdade passa pela alteração e pelo delírio. E enquanto não descobrimos a solução para essa grande questão da humanidade, podemos nos retirar para a praia ou para o cinema, onde, pelo menos por alguns momentos, podemos nos libertar das exigências da civilização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta pesquisa foi discutir as ferramentas visuais presentes na representação de estados alterados de percepção, ou seja, dos modos de ver de personagens drogados, loucos ou em transe. O que me interessava nos estados perceptivos diferenciados era a possibilidade de serem representados por uma direção de fotografia não realista. Por isso foram selecionados três filmes brasileiros que se deixam levar profundamente pelas sensações de seus personagens.

Os filmes escolhidos dialogam pelo contexto histórico de suas produções e, principalmente, pela expressividade de suas imagens. Estes filmes não seriam tão fortes se não contassem com o apoio de narrativas visuais bem construídas. Neles, a imagem é responsável pela expressão de uma camada emocional da obra, cuja apreensão pelo espectador não é mediada apenas pela razão, e que é tão ou mais importante que a compreensão intelectual da história. Quando tentamos explicar esses filmes pela simples descrição da trama perdemos o que têm de mais interessante. São três verdadeiras obras audiovisuais.

Por meio da análise e interpretação dos filmes, procurei destacar os elementos que possibilitam a representação dos estados alterados de percepção de forma tão contundente: a explicitação de um ponto de vista e a identificação do narrador. Nesse percurso, foi-se fortalecendo a convicção de que o fator mais importante para uma direção de fotografia expressiva é a criação de um ponto de vista explícito. Este, pode ser o ponto de vista de um personagem em estado alterado de percepção, como os vistos aqui, mas pode também ser o ponto de vista de um personagem “normal” ou até de um narrador externo, desde que a instância narradora se permita explicitar seus juízos sobre a história.

Nessas considerações finais gostaria então de estender minhas conclusões referentes à narrativa visual para todo tipo de filme e personagem. Qualquer filme pode usufruir de imagens expressivas se deixar de lado a neutralidade das convenções de linguagem e assumir seu ponto de vista sobre a história.

Perceber um mesmo imaginário representado por personagens tão diversos em filmes tão diferentes confirmou a hipótese de que não existem valores absolutos para os elementos da imagem. A construção imagética de cada filme deve ser pensada em si, já que não existem valores visuais que não possam ser retrabalhados no interior da obra (estou falando da criação de sensações, não de física). Trabalhando com as relações de contraste e afinidade entre as

imagens do filme, é possível criar o mesmo imaginário com movimentos de câmera, luzes e cores completamente diferentes, ou criar sensações diferentes usando o mesmo tipo de visual.

É evidente que o vocabulário visual dos realizadores não é criado do zero, uma vez que artistas são influenciados por tradições anteriores. Por isso a referência ao expressionismo não é estranha a essa discussão. Ele aparece, no entanto, como processo, e não como fonte de regras e referências.

A narrativa visual se mostrou também mais valiosa na construção da identificação do narrador com o personagem do que os conceitos de focalização ou de ocularização, por exemplo. Isso aponta para a importância do projeto de direção de fotografia do filme, de um pensamento visual. Nos três filmes vemos como o delírio e a excitação são traduzidos por escolhas precisas, mesmo que tenham uma origem intuitiva. As imagens podem transmitir espontaneidade, mas sua concepção é rigorosa. Mesmo a câmera instável de *Estorvo* faz parte de um projeto rígido de representação, confirmado pela coerência dos movimentos ao longo de todo o filme.

A expressão vem da forma, não apenas do conteúdo. Vimos isso no expressionismo, vemos isso de forma clara na poesia escrita, e vemos isso nas obras audiovisuais aqui analisadas. Infelizmente, não vemos em qualquer filme. Muitos realizadores, presos ao cânone realista, deixam de lado as potencialidades narrativas e expressivas da imagem e prol de uma neutralidade que visa esconder a mediação presente no ato de contar uma história. Acreditam que, assim, criam com maior força a identificação do público, que mal percebe o ponto de vista da narrativa. Eu penso diferente: o espectador pode se conectar a um ponto de vista explicitamente diferente do seu, identificando-se com os personagens de maneiras mais elaboradas, se o narrador lhe der meios para isso, um deles sendo a apreensão de uma imagem expressiva, construída pela direção de fotografia

REFERÊNCIAS*

AGÊNCIA ESTADO. *Cinema Nacional: público cresce 42%*. São Paulo, 29/12/2000. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,cinema-nacional-publico-cresce-42,20001229p2234>> Acesso em: 10 nov. 2015.

AUMONT, J. *A imagem*. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 2000.

_____. *O olho interminável (cinema e pintura)*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify: 2004.

BAZIN, A. “A evolução da linguagem cinematográfica”. In: _____. *Cinema: Ensaios*. Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. p. 66-81

BELLANTONI, P. *If it's purple someone's gonna die: the power of color in visual storytelling for film*. Oxford: Elsevier, 2005.

BLAKE, W. *O casamento do Céu e do Inferno*. Organização e tradução Ivo Barroso. São Paulo: Hedra, 2011.

BLOCK, B. *A narrativa visual: Criando a estrutura visual para cinema, TV e mídias digitais*. Tradução Cláudia Mello Belhassof. São Paulo: Elsevier, 2010.

BRANIGAN, E. *Narrative comprehension and film*. London and New York: Routledge, 1992

BUÑUEL, L. “Cinema: instrumento de poesia”. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

BURCH, N. *Práxis do cinema*. Tradução Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARDINAL, R. *O Expressionismo*. Tradução Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

CHION, M. *A audiovisual: som e imagem no cinema*. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2008.

EISNER, L. H. *A tela demoníaca – As influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. Tradução Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Instituto Goethe, 1985

FIKS, J. P. *Delírio: Um novo conceito projetado em cinemas*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2002.

_____. *Cultura-contracultura, psiquiatria-antipsiquiatria: o cinema como enunciação e mediação*. 2005. 251p. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes,

* De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

Universidade de São Paulo, São Paulo, 12 abril 2005.

FOUCAULT, M. *História da Loucura na idade clássica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005

FREUD, S. (1930) “Mal-estar na civilização”. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Volume XXI*. Tradução sob direção geral de Jayme Salomão – Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 67-150.

GAUDREAU, A.; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Tradução Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcones, Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora UNB, 2009.

GAUT, B. “Identification and emotion in Narrative Film”. In: PLATINGA, C.; SMITH, G. M (Ed.). *Passionate Views – Film, cognition, and emotion*. Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press, 1999. p. 200-216.

GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Éditions du seuil, 1972.

HALL, S. “Quem precisa de identidade?”. In SILVA, T.T. (Org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

HOLLANDA, C. B. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

METZ, C. “Apontamentos para um Fenomenologia da Narração”. In: _____. *A Significação no Cinema*. Tradução Jean-Claude Bernardet; revisão Maria Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 29-44.

MILLER, Henry. *A hora dos assassinos: um estudo sobre Rimbaud*. Tradução Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2003.

NAZÁRIO, L. *De Caligari a Lili Marlene – Cinema Alemão*. São Paulo, Global Editora: 1983

OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL – OCA. *Filmes Brasileiros lançados – 1995 a 2014*. Disponível em <<http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2102-22052015.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2015

REVISTA DO CINEMA BRASILEIRO. Reportagem sobre premiação de *Filme de Amor* no Festival de Brasília 2003. [S.l], 29/12/2000. In: FILME DE AMOR. Direção: Júlio Bressane.1 DVD Europa Filmes [distribuição] (90 min), NTSC, color.

ROBINSON, D. *O gabinete do Dr. Caligari*. Tradução José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTI, H. C.; SANTI, V. J. C. “Stuart Hall e o trabalho das representações” *Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 1-12, 2009. Disponível em <http://www.usp.br/anagrama/Santi_Stuarthall.pdf> Acesso em: 20 nov. 2015.

SMITH, G. M. “Local Emotions, Global Moods, and Film Structure”. In: PLATINGA, C.; _____. (Ed.). *Passionate Views – Film, cognition, and emotion*. Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press, 1999. p. 103-126

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello; revisão Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2007.

XAVIER, I. “Introdução”. In: BAZIN, A. *Cinema: Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

WISNIK, J. M. “Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)”. In: NOVAES, A. (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 283-300

FILMOGRAFIA

ASSASSINOS por Natureza (*Natural Born Killers*). Direção: Oliver Stone. Roteiro: Quentin Tarantino, Davis Veloz, Richard Rutowski e Oliver Stone. Direção de fotografia: Robert Richardson. Estados Unidos: Alcor Films, Ixtlan Productions, J D Productions, New Regency Pictures, Regency Enterprises, Warner Bros, 1994. 1 DVD Warner Home Vídeo do Brasil [distribuição] (121 min), NTSC, color. Título original: Natural Born Killers.

CINEMATOGRAPHER style. Direção: Jon Fauer. Estados Unidos: T-Stop Productions Inc., 2006. 1 DVD (86 min), NTSC, color.

A CONCEPÇÃO. Direção: José Eduardo Belmonte. Roteiro: Luís Carlos Pacca e Breno Alex. Direção de fotografia: André Luis da Cunha. Brasil: Olhos de Cão, 2005. 1 DVD Califórnia Filmes [distribuição] (96 min), NTSC, color.

ESTORVO. Direção: Ruy Guerra. Roteiro: Ruy Guerra. Direção de fotografia: Marcelo Durst. Brasil: D D Audiovisuais, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), Sky Light Cinema, 2003. 1 DVD Europa Filmes [distribuição] (95 min), NTSC, color.

FILME DE AMOR. Direção: Júlio Bressane. Roteiro: Julio Bressane e Rosa Dias. Direção de fotografia: Walter Carvalho. Brasil: Grupo Novo de Cinema e TV, Tarcisio Vidigal, TB Produções, 2003. 1 DVD Europa Filmes [distribuição] (90 min), NTSC, color.

O GABINETE do Dr. Caligari (*Das Cabinet des Dr. Caligari*). Direção: Robert Wiene. Roteiro: Carl Mayer e Hans Janowitz. Direção de fotografia: Karl Freund. Alemanha: Decla Film-Gesellschaft Berlin, 1920. 1 BLURAY Kino Lorber [distribuição] (75 min), NTSC, color. Título original: Das Cabinet des Dr. Caligari.

UM CORPO que cai (*Vertigo*). Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Alec Coppel e Samuel Taylor. Direção de fotografia: Robert Burks. Estados Unidos: Paramount Pictures, Alfred Hitchcock Productions, 1958. 1 DVD (129 min.), NTSC, color.