Cinema e narrativas: uma incursão em suas características clássicas e modernas

Ricardo Zani¹

RESUMO

Temos por finalidade refletir sobre as características básicas utilizadas na construção de uma narrativa cinematográfica, recorrendo a exemplos de *decupagens*² clássicas (conhecidas do grande público) e modernas. Nossa proposta é ressaltar as formas e as possibilidades narrativas próprias do cinema ficcional, podendo-se, ainda, dividi-lo entre o clássico e o moderno. Nas construções de tais narrativas, como se forma a imagem em cinema, quais são suas características técnicas, como podemos entender a formação de suas sequências cena a cena, dos seus enquadramentos, dos posicionamentos de câmeras, das variações temporais, das iluminações, dos diálogos, dos sons, das músicas e, por fim, das passagens de cena.

Palavra-chave: Cinema. Narrativas cinematográficas. Cinema clássico. Cinema moderno.

ABSTRACT

We have the purpose to reflection about the basic characteristics using in the construction in the cinematographic narrative, to running over a model of the classic (common knowledge of the great public) and modern decupages. Ours proposition is stand out the forms and the possibilities propriety narratives of the fiction cinema, coming again to divide between us in the modern and the classic. In the narratives construction, how if to the form a image in the cinema, that which are technics characteristics, how by we understand the formation of are sequence scene by scene, of framings, of cameras positions, of the transients fluctuations, of illuminations, dialogs, sounds, musics and, the end, of the scene crossings.

Keywords: Cinema. Cinematographics narratives. Classic cinema. Modern cinema.

1 Doutorando em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestre em Multimeios pela (Unicamp). Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho (Unesp).

2 *Decupagem* fílmica consiste na decomposição da imagem cinematográfica, é simultaneamente uma decantação da narrativa em partes menores para uma posterior reconstrução do real fílmico, tendo a elipse como seu aspecto fundamental. (MARTIN, 2003, p. 75).

Introdução

Podemos dividir o cinema ficcional entre o clássico e o moderno, entre o cinema de gênero e o de escola. O cinema clássico, ou de gênero, tem como uma de suas principais precursoras a obra realizada pelo cineasta norte-americano David Wark Griffith que, desde 1908, com a realização do filme “O assassinato do Duque de Guise”, reivindicava para o cinema uma teatralidade clássica ainda em formação. Essa teatralidade fundou-se, então, no início do século XX, nos Estados Unidos, e pode ser caracterizada pelas grandes produções hollywoodianas, que distinguem suas realizações entre o *drama*, a *comédia*, o *épico* e outras características que fazem distinções bem-definidas em suas categorias narrativas e que se concentram na vida de suas personagens. O cinema moderno, ou de escola, surgiu na Europa, no período entreguerras com o *Expressionismo* alemão, o cinema russo, o *Futurismo* italiano, o *Cubismo* e o *Surrealismo* na França, se perpetuando a partir da década de 50 do século XX com os filmes *noir* e a *nouvelle vague* franceses, o *neorrealismo* italiano, o *cinema novo* brasileiro, entre outras manifestações.

Narrativas ficcionais

O cinema clássico serve a um objetivo conservador, perpetuando um hábito, por meio de sua narrativa, ao trabalhar um estado emocional que se repete à exaustão e facilita ao espectador a escolha do que assistir, enquanto mantém sempre a mesma estrutura narrativa. Uma obra clássica tende a possuir um roteiro padrão e industrial, com doses bem-estabelecidas em suas situações de tensão e relaxamento. A intenção do cinema clássico é envolver o espectador e fazê-lo acreditar que a estória contada é “real”, eliminando-se as lacunas causadas pelo corte da edição e transmitindo a sensação de tempo corrido, conforme nos define Burch ao “notar que essa conquista, ou melhor, esse banimento do acaso, caminhou junto com a progressiva entronização da noção de grau zero do estilo cinematográfico, que visava [a] tornar a técnica invisível e eliminar quaisquer ‘falhas’ devidas às interferências do acaso”. (2006, p. 136). Isso quer dizer que os fatos apresentados na tela não precisam essencialmente ser verdadeiros, mas necessitam ser fiéis e “realistas” com as diegeses fílmicas,³ com a linha narrativa ficcional que está sendo mostrada ao público.

3 *Diegese fílmica* é uma ação temporal e existirá sempre que ocorrer uma mudança no tempo estrutural do filme. As diegeses podem ser curtas ou longas: as curtas determinam pequenas supressões no tempo fílmico e dificilmente são mensuráveis pelos espectadores. As longas determinam passagens de dias, semanas, meses, anos ou até mesmo décadas e séculos.

Em um filme clássico, a trama precisa transmitir sentidos e deve possuir coerência e seguir a tradição de uma fábula – acontecimento contado em ordem cronológica –, sem propor grandes contestações; afinal, é uma obra ficcional. O texto, a imagem e o som devem estar coerentes, complementando-se. A narração (fala das personagens) ocorre em primeira pessoa (intradiegético) ou em terceira pessoa (extradiégético), podendo o narrador estar subentendido; é a famosa narração em *off*.

Dentro de uma melodia ou linha narrativa clássica, sempre deverá haver um motivo para que uma sequência ou cena seja apresentada.

Assim, as relações entre personagens se dão de maneira casual, tudo sendo consequência de algo anterior (uma coisa gera outra, que gera outra, que gera outra) e convergindo para um mesmo fim (o que causa a necessidade de uma “progressão dramática”). (SARAIVA; CANNITO, 2004, p. 61).

O cinema clássico possui uma curva dramática caracterizada por um começo, um meio e um fim bem-definidos, e sua segmentação respeita a distinção por blocos, estabelecendo uma divisão em etapas que permite uma visão clara dos acontecimentos narrativos, privilegiando-se uma tríade linear, que determina pontos distintos em um filme.

Essa tríade é definida pelo início da obra, quando as personagens são apresentadas, e os protagonistas e seus respectivos antagonistas são destacados, momento em que o problema principal é apresentado e também é quando surge o conflito; pelo desenvolvimento da trama, etapa que faz a ligação entre o início e o fim do filme, sempre desenvolvida numa linha ascendente, tal etapa também pode ser chamada *crise*; e pelo desenlace, que não é necessariamente o fim da obra, mas o ponto de virada da narrativa, o momento em que as decisões são tomadas, e os problemas começam a ser resolvidos. No desenlace, o grande motivo da crise torna-se claro, e a objetividade para a resolução desse é evidenciada. É o antecedente direto do clímax ou do fim. Para Xavier “o desenlace é onde os nós começam a desatar. É claro que até o final do filme outros nós serão desatados, mas o desenlace é a tomada de decisão para desatar estes nós”.⁴ Uma das características principais do cinema clássico é manter o suspense da sua linha narrativa e retardar ao máximo a resolução da questão primordial ao filme. Nesse caso, geralmente, o desenlace estará próximo do fim da obra.

Em “Desencanto”, embora seja um filme britânico e tenha sido dirigido pelo cineasta David Lean, em 1946, o que se observa é exatamente esse tipo de divisão segmen-

4 Observação do Prof. Dr. Xavier na disciplina *Análise de Filme, Crítica de Cinema*, de 2002, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Estética do Audiovisual da ECA/USP.

tada fielmente às regras do cinema clássico hollywoodiano, com uma linearidade e uma divisão bem-estabelecidas nas três partes da obra (começo, meio e fim), mesmo que essa recorra ao *flashback*⁵ para construir a sua linha narrativa. Outra característica também predominantemente clássica em “Desencanto” é a de possuir um tema central bem-definido: o amor impossível. O destino promove o encontro casual de duas pessoas bem-casadas (interpretadas por Celia Johnson e Trevor Howard), que protagonizam uma paixão irrefreável e, ao mesmo tempo, pura, singela e condescendente com seus respectivos parceiros de casamento. Ao término, a não consumação carnal desse amor improvável os redime perante os traídos e nos permite vê-los, os infiéis, com grande empatia.

No filme “Bonequinha de luxo”⁶ (Blake Edwards, 1961) também encontramos a definição do que seria um cinema clássico, com uma estrutura narrativa linear segmentada por blocos a qual respeita a tríade já citada. O início do filme se dá com a apresentação das personagens principais Holly Golightly, Paul Varjak e 2-E, além do senhor Yunioshi numa grande interpretação de Mickey Rooney. Feita essa apresentação inicial e em se estabelecendo os protagonistas e sua respectiva antagonista (2-E) nesse triângulo amoroso, surge o conflito, a negação da paixão e as incertezas do amor existente entre Holly e Paul. O desenvolvimento, ou a crise da trama, se dá de maneira natural, com grandes elipses⁷ pontuando os encontros e

5 *Flashback* é uma variação temporal que determina uma passagem ou alteração cronológica no tempo e no espaço de uma linha narrativa, usada no tempo presente desta narrativa para proporcionar um retorno ao passado da estória e resgatar um fato importante ao seu desenvolvimento atual, ou ainda, apresentar a história de vida de uma personagem enquanto a narrativa presente se desenrola. Também pode ser utilizado para desestabilizar a ordem cronológica da tríade clássica. Um bom exemplo de *flashback* pode ser visto no filme “Amadeus” (Milos Forman, 1984). Nessa obra, há a figura do compositor Salieri (F. Murray Abraham) que, internado em um sanatório após tentar suicídio, relata ao seu padre confessor o motivo de suas angústias. Enquanto conversa com o padre no tempo presente, relembra os fatos de sua vida e a sua relação com o compositor Mozart (Tom Hulce) por meio dos *flashbacks*. Podemos até dizer que o filme “Amadeus” possui uma montagem paralela com começo, meio e fim nos dois momentos cronológicos de sua estória, e que isso não descaracteriza a sua narrativa horizontal, predominantemente clássica, possibilitando que todos os fatos relatados nessas duas fases da vida de Salieri sejam recompostos no fim do filme e que, a partir daí, seja reestabelecida a linha geral de seu enredo.

6 Nesse filme, Holly Golightly (Audrey Hepburn), uma garota de programa de luxo que mora em Nova Iorque, sonha em conseguir um milionário rico para se casar. Porém, ela acaba se apaixonando por um jovem escritor, Paul Varjak (George Peppard), que recentemente tornou-se seu vizinho e que, por coincidência, também recebe donativos de uma amante mais velha e casada (Patricia Neal), carinhosamente chamada 2-E por Paul. Perdida entre a inocência, a ambição e uma certa futilidade, às vezes, Holly toma seu café-da-manhã em frente da famosa joalheria Tiffany’s, a fim de fugir dos seus problemas, dentre eles a repentina paixão por Paul ou Fred, como ela prefere chamá-lo. Apesar do interesse por Paul, Holly reluta a se entregar a um amor que contraria seus objetivos de se tornar rica.

7 *Elipse*, ou *sumário*, é um outro tipo de variação temporal caracterizada pelas manipulações que ocorrem no tempo de uma narrativa em direção ao futuro. Pode ser entendida como uma contração temporal, espacial ou mesmo as duas conjugadas, os famosos pulos semanais que encontramos em quase todas as novelas quando as mesmas estão chegando ao fim, e seus nós precisam ser desatados para que nenhuma personagem fique sem seu fim, é aí que o autor lança mão desse recurso e aparecem na tela as conhecidas frases: “Uma semana depois” ou “Um ano depois”. Há também a possibilidade de o sumário ser feito sem que essas frases o denunciem e, mesmo

os desencontros dos amantes e a constante busca de Holly por um casamento milionário e estável, ao mesmo tempo que Paul resolve se levar a sério como escritor e rompe de vez com 2-E. Próximos do fim do filme, somos levados ao desenlace, retardado ao máximo para segurar a atenção do espectador em mais uma evidência das características clássicas da obra.

Nesse desenlace, embora muitos possam acreditar que o telegrama enviado por José (o noivo brasileiro com uma fisionomia de mexicano que iria se casar com Holly) rompendo o noivado seja o desencadeador do fim do filme ao deixar o caminho livre para Paul, o verdadeiro ponto de virada surge quando Paul, descontente com a decisão de Holly de ainda assim procurar outro milionário para se casar, joga em seu colo a aliança que guardava há semanas. Somente aí ela cai em si e decide se entregar ao amor de Paul, num fim tipicamente romântico em que o beijo sela a grande paixão com o gato de Holly aconchegado entre os braços dos dois apaixonados, como testemunha desse amor pleno. Podemos também salientar, em “Bonequinha de luxo”, outras duas características clássicas, o *leitmotiv*⁸ utilizado com a música-tema *Moon River*, sempre recorrente em vários momentos do filme quando Holly está em evidência, e o figurino utilizado por 2-E, que a aproxima das características de uma bruxa dos contos de fadas, quem sabe numa alusão à madrasta da Branca de Neve do desenho produzido pela Disney, com seus turbantes e capas esvoaçantes.

Paradoxalmente, o cinema moderno possui elementos estéticos bem-definidos em cada uma de suas vertentes surgidas na década de 20 do século XX. Estéticas que defenderam seus princípios filosóficos baseados em suas características ímpares e em seus questionamentos políticos, como o cinema russo, sempre a serviço da revolução. O cinema moderno não é conservador como o clássico. É questionador e busca sempre novas formas de construções narrativas que sejam condizentes com suas indagações estéticas, refletindo em suas obras um espírito contestador. Essas escolas

assim, ele ocorre, podendo ser conjugado com a trilha musical em uma espécie de *videoclipe*. Um exemplo comum é quando uma personagem diz ao seu marido ou a algum amigo que está grávida, e os próximos nove meses passam correndo pela tela do cinema, e, num piscar de olhos, a criança está nascendo. A principal função de uma elipse é suprimir da narrativa qualquer ação desnecessária ao desenrolar dos fatos, permitindo que o espectador, por mais leigo que seja, faça suas concatenações sem dificuldade.

8 O termo *leitmotiv* foi cunhado a partir da obra do compositor erudito Richard Wagner por um crítico de cinema e configura-se como um tema recorrente empregado em determinadas personagens, é um motivo pequeno, repetitivo e rapidamente identificável. O *leitmotiv* pode, desde o início de seu aparecimento, determinar uma leitura para cada personagem, de suas funções e personalidades. Um bom exemplo é a ópera “Tristão e Isolda” (1859), do próprio Wagner, com o mesmo trecho melódico sendo usado insistentemente para embalar os romances fadados ao fracasso nos filmes do diretor Luis Buñuel, dentre eles “Um cão andaluz” (1928), “A idade do ouro” (1930) e “Escravos do rancor” (1953), muito embora suas obras sejam de concepções modernas. No filme “Escravos do rancor”, aliás, diz a história, que Buñuel reprova o excesso de repetições do tema de Wagner, inserido na montagem enquanto ele estava em viagem pela França.

cinematográficas vieram para romper com o que estava preestabelecido, propondo, desde o início, a desestruturação das produções em séries, industriais.⁹

No cinema moderno, não existe uma obrigatoriedade com relação à legibilidade da narrativa ou da progressão dramática. A trama não precisa transmitir sentidos e pode ser desenvolvida através de hipóteses, de sugestões e com um desenrolar cênico aleatório, como acontece no filme “Um cão andaluz”, o primeiro curta-metragem surrealista realizado pelo cineasta espanhol Luis Buñuel, em 1928, na França. Na característica desse cinema, o texto, a imagem e o som não precisam seguir uma linearidade; podem estar em conflito ou em contraponto com a imagem, como nos mostra a teoria criada por Sergei Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov para as funções do som e da imagem na montagem de suas obras cinematográficas.

Somente o uso contrapontual do som em relação ao trecho de montagem visual proporcionará uma nova potencialidade de desenvolvimento de perfeição da montagem. O primeiro trabalho experimental com som deve ser direcionado para sua linha de não-sincronização com as imagens visuais. (MANZANO, 2003, p. 92-93).

Seguindo essa e outras teorias advindas com a narrativa moderna no cinema, os sons podem, perfeitamente, estar fora de sincronia com as imagens sem que haja um motivo para isso, podendo haver critérios diferenciados na construção das imagens, dos sons e dos textos.

Em se tratando de trilha sonora,¹⁰ as falas das personagens em uma obra moderna podem seguir o estilo indireto livre, ser ambígua, colocar o narrador fora (observa-

9 Tomemos como exemplo o filme “Entreato”, uma obra dadaísta, dirigida e musicada na França por René Clair em 1924, com a participação de Erik Satie, Francis Picabia, Marcel Duchamp e Man Ray como atores. Dentre as características desse curta-metragem, encontramos o humor negro, a ironia contra a sociedade burguesa e as repetições e inversões de formas, tendo como ponto de partida uma série de absurdos visuais. Dois homens pulam em câmera lenta ao lado de um canhão antigo, e a ambiguidade dessa sequência é representada por imagens rápidas de uma Paris moderna. Um jogo de xadrez é justaposto às imagens de uma bailarina barbada, de suas pernas e com a colagem de fotogramas desconexos. No fim, um carro funerário é puxado por camelos, e o cortejo que o acompanha também é mostrado em câmera lenta, associando-se essas imagens à bailarina e à cidade de Paris. À certa altura, a velocidade do carro funerário dispara e permite a relação desse com algumas imagens das máquinas modernas: carros, bondes, um barco e até um avião, transmitindo a dinâmica da modernidade, com sobreposições de imagens entre uma montanha russa e linhas férreas, cada vez mais rápidas, mais atuais. Percebemos, na montagem de “Entreato”, o princípio da narrativa moderna, sem linearidade e coerência, rumo a uma abstração cinematográfica, numa cadeia associativa de imagens em que a música dá o ritmo da obra. A questão é que, nesse e em outros filmes dadá/surrealistas, inclusive em “Um cão andaluz” e seu roteiro escrito a quatro mãos, a premissa era unir ideias sem o mínimo senso comum e mostrá-las ao público como se fossem variantes da escrita automática poética ou do cadáver esquisito, usando para isso todas as possibilidades de montagem que o cinema pudesse permitir. (ZANI, 2001, p. 55-56).

10 “Ao falar das inter-relações entre os materiais sonoros e entre o espaço sonoro e o espaço visual, referimo-nos tanto à música como aos diálogos e ruídos, porque achamos que esses dois tipos de interação dialética podem envolver todos os elementos sonoros. Partilhada por uma minoria crescente de realizadores, esta atitude constitui um passo importante para as pesquisas contemporâneas sobre o som no cinema: estabelecer uma trilha sonora

dor) ou participativo (personagem) da ação de maneira intercalada, alternando sua qualidade e evitando a postura clássica de um olhar fixo e unilateral. Os diálogos, nesse tipo de cinema, não precisam ser fundamentais ao desenvolvimento do conflito e podem até nem ter sentido.

O cinema moderno pode ser feito de colagens, de citações e, inclusive, fazer referência ao estilo clássico, desde que rompa com a narrativa ou com outras ordens de concatenações. Um bom exemplo pode ser o próprio Luis Buñuel que, mesmo tendo desenvolvido a maior parte de sua obra com enquadramentos e planos referenciais ao clássico, tem seu cinema considerado moderno, porque aponta para significados e referências ímpares,¹¹ sem haver a necessidade de uma linearidade e de um sentido objetivo em sua trama surrealista. Dentre todos os filmes realizados por Buñuel, “O fantasma da liberdade” (1974) é o que consegue exprimir com todos os requintes as qualidades de uma narrativa moderna, truncada e sem linearidade. Nesse filme, não há um tema central em seu enredo, e as ligações entre as pequenas estórias que nos são contadas acontecem sempre por meio da passagem de uma personagem da história anterior à história seguinte, evidenciando uma obra construída por meio dos ciclos temáticos que envolvem todas as pequenas narrativas fílmicas. Sendo esses ciclos amarrados pelas passagens das personagens dos módulos anteriores aos módulos consequentes, os elementos que compõem a história anterior cessam, e um novo argumento começa, com a personagem da anterior fazendo tal abertura ou apresentação.

organicamente coerente, onde as relações dialéticas entre som e imagem sejam estreitamente ligadas a outras, inter-relacionando o que poderíamos chamar de três tipos essenciais de som cinematográfico (ruídos, identificáveis ou não, música e diálogos).” (BURCH, 2006, p. 120-121). Seguindo o que Burch define como texto sonoro, podemos dividir a trilha sonora em três subcategorias: os diálogos, a trilha sonora, ou ruídos, e a trilha musical. Os diálogos compreendem todas as falas das personagens e as narrações dos fatos em primeira pessoa. A trilha sonora, ou ruídos, são todos os ruídos e outros sons pertinentes à continuidade fílmica, incluindo aí as narrações em *off* (em terceira pessoa). A trilha musical é um elemento complementar à narrativa da obra, é qualquer música ou *leitmotiv* inserido para acompanhar a ação. A música, por ser adicionada à obra somente no momento da montagem e ser relativamente independente da imagem enquanto sua aparição se dá de forma mais contínua, é que determinará a continuidade sonora da narrativa ao unir um plano ao outro e amplificar o entendimento da ação suprimida pelas elipses. Vale ressaltar que, em um filme de construção moderna, o som e a música podem ser colocados fora de sincronia com as imagens, o já citado contraponto. Porém, isso não é permitido em um filme de construção clássica.

11 “O cinema possibilitou aos surrealistas trabalhar com a relação existente entre as suas imagens em movimento e o onírico, como se os espectadores atingissem um estado de pseudo-hipnose ao entrarem em uma sala escura para assistir a um espetáculo. O fato do ser humano entregar-se a este estado de torpor, meio alienante da sala escura de projeção, possibilitou que os cineastas surrealistas trabalhassem no cinema os seus devaneios imagináveis. Isto aconteceu porque tal espetáculo transmite sensações parecidas às que encontramos em nossos sonhos. Os surrealistas foram além, foram mais fundo ao levantarem como propostas fílmicas o mistério, o simbólico e o inconsciente que, fazendo uso de uma montagem fragmentada, transformou o cinema na real máquina de fabricar irrealidades. O que vemos em Buñuel é exatamente o desenvolvimento desta verve provocante e a busca do irracional, características já encontradas desde *Um Cão Andaluz*. O próprio Luis Buñuel sempre defendeu o mistério como sendo um elemento essencial a toda obra de arte, tendo encontrado no cinema o melhor meio para trilhar seu caminho em direção ao mundo dos sonhos, traduzindo este mistério em ambiguidade, em um silêncio inquietante, constrangedor e, principalmente, em deslocamentos abruptos de situações.” (ZANI, 2008, p. 105, 106, 108, 110).

Um cineasta contemporâneo que utiliza um artifício semelhante ao de Luis Buñuel, para construir suas narrativas, é o também espanhol Julio Medem. Na obra de Medem, é possível identificar pontos comuns com a obra de Buñuel, destacando três frentes de análises e construindo um elo referencial entre “Um cão andaluz” e outros filmes buñuelianos como “Os amantes do círculo polar” (1999) e “Lucía e o sexo” (2002), de Medem, determinando um diálogo¹² que se caracteriza por meio de situações-limite. São situações e segmentações que fogem à regra da separação por blocos e se evidenciam em outras possibilidades, enquanto não seguem a *decupagem* e a narrativa clássica. Podemos, inclusive, estabelecer um paralelo entre as obras de Buñuel e Medem, as quais transpõem o enredo fílmico e que incutem, nesses filmes, significados comuns, situações que se repetem e que admitem segmentar suas obras por ciclos, propondo uma ligação através das características das personagens e das situações que as mesmas vivenciam.

São o amor vivido ao extremo e a obsessão por esse amor, destacados nos desencontros entre as personagens (o amor que não se consuma), a morte como parte integrante de um círculo que se completa, e a confusão estabelecida entre o sonho e a realidade, a quebra da linearidade fílmica. Em “Lucía e o sexo”, vemos uma montagem paralela sem continuidade, em que as histórias se cruzam, se interpõem e se complementam por meio dos devaneios narrativos. Nesse caso, o *flashback* não é somente uma forma de se retornar ao passado para esclarecer o presente; ele existe para completar a narrativa truncada e, por vezes, se intercalar nessa narrativa com os sonhos e devaneios de determinadas personagens, causando estranheza em relação ao que possa ser real ou onírico na obra.¹³ Outro bom exemplo de construção de uma narrativa moderna pode ser lido na descrição que Burch faz sobre o filme “Mediterrâneo”, de Pollet:

Uma das mais recentes dessas experiências é o filme de Jean-Daniel Pollet, *Méditerranée*, que melhor as sistematiza. Trata-se, como se sabe, de um filme sem ligações, ou seja, uma justaposição de planos que se inter-relacionam, apenas através do *Mare Nostrum*,

12 “Intertextualidade, ou dialogismo, é uma referência ou uma incorporação de um elemento discursivo a outro, podendo-se reconhecê-lo quando um autor constrói a sua obra com referências a textos, imagens ou a sons de outras obras, autores e até por si mesmo, como uma forma de reverência, de complemento e de elaboração do nexos e sentido deste texto/imagem. A ideia central das relações denominadas convencionalmente por intertextuais surgiu em Mikhail Bakhtin no começo do século XX, como um meio para estudar e reconhecer o intercâmbio existente entre autores e obras, configurando-as como dialogismos. Diálogos também reconhecidos por outros termos, como intertextualidade, enquanto as relações entre vários discursos, estudadas no decorrer do século XX, se mantiveram como tema e procedimento importantes na interpretação da cultura.” (ZANI, 2001, p. 87).

13 Sobre essa relação de diálogo entre os cineastas espanhóis Luis Buñuel e Julio Medem, apresentamos um paralelo entre suas obras e suas significações no artigo “Imbricações e diálogos: as influências fílmicas de Luis Buñuel”, como os filmes realizados por Buñuel seguem uma continuidade situacional, como esta mesma continuidade pode ser encontrada nas obras contemporâneas de Julio Medem e segmentada de acordo com as mesmas qualidades narrativas. (ZANI, 2006, p. 733, 749).

esperando o autor que sua sucessão na tela, a partir de uma ordem determinada, desperte no espectador ressonâncias poéticas e prolongamentos daquele “não sei o que” por ele próprio experimentado, sem dúvida, diante dessas justaposições. Esse comportamento faz-nos lembrar a “montagem por atração”, tão ao gosto do jovem Eisenstein, concepção que o mestre renegou posteriormente, aliás, ao compreender que a essência da decupagem residia na oposição dialética entre continuidade e descontinuidade. Em *Méditerranée* existem elementos de uma dialética, sem dúvida. Paralelamente à seqüência de imagens desenvolvem-se narração e trilha musical. Porém, assim como a justaposição das imagens umas ao lado das outras obedece a uma espécie de empirismo absoluto, a uma espécie de fé cega em que “dali saia alguma coisa”, também a inter-relação imagem-texto é igualmente arbitrária, como se o realizador acreditasse que por acaso “o conjunto combine no final”. (2006, p. 94-95, grifos do autor).

A luz,¹⁴ no cinema moderno, tende a ser mais poética, dramática, menos explícita e mais concentrada, com grandes pontos escuros e sombras bem-definidas, conhecida também por “luz europeia”. Esse tipo de luminosidade tem como influência direta os filmes realizados no Expressionismo alemão, cujos pontos de luz se direcionam para locais específicos da ação, com acentuado claro-escuro, que se assemelha ao das pinturas barrocas e que, por tal razão, também pode ser chamada “luz barroca”, ou “indireta”, conforme nos explica Martin, ao declarar que

sob esse aspecto, o Barroco pode ser considerado muito próximo do Expressionismo, traduzindo-se por um exagero quase surrealista [...]. É possível, aliás, reconhecer nos cenários de *La Chute de la Maison Usher* (Epstein) [...], por exemplo, uma influência mais ou menos direta do Expressionismo. (2003, p. 65-66).

Por ser acentuada, essa luminosidade proporciona uma grande expressão dramática delimitada por zonas de luz e zonas de sombra, transmitindo à cena atributos apropriados ao seu conteúdo narrativo.

Em certas obras, a luz e a cor se unem para efeito de composição e simbologia dramática. É a associação da iluminação com determinadas tonalidades de cores ou filtros expressando uma ideia ou sentido acentuado, metafórico, com uma grande carga dramática que não precisa ser realista, mas atribuir valores psicológicos a

14 A luz é um fator decisivo para a expressividade de uma cena ao permitir que se crie uma atmosfera adequada para cada tipo de filme. Se pensarmos nas poéticas das luzes, podemos também dividir a iluminação em duas grandes intensidades de acordo com os efeitos simbólicos que objetivamos proporcionar, usando-se para isso uma luz com função dramática ou uma luz com função atmosférica. Enquanto a luz europeia tende a ser dramática, a iluminação americana é uma luz com função atmosférica, é uma reação antiexpressionista, é direta, difusa, espalhada, sem grandes artifícios dramáticos e de pouco contraste, cujos ambiente e objetos ficam claros e bem-definidos. Se a iluminação com função dramática assemelha-se às pinturas barrocas, podemos dizer que a luz com função atmosférica, utilizada no cinema, herda o que poderíamos chamar uma luz ampla a iluminar a totalidade do ambiente, tal qual nas pinturas de William Turner. É a representação ou objetividade das luzes naturais, externas, originárias das locações com luz solar ou a sua reprodução em estúdio, é uma luz dispersa.

determinadas cenas ou personagens. Nesse caso, a cor da luz entra como efeito simbólico de um sentido ou sentimento, tal como encontramos no filme “A liberdade é azul” de Krzysztof Kieslowski (1993).¹⁵

Em último caso, é a ausência de cor que também pode transmitir funções e noções diversas à narrativa moderna. Em “E la nave va”, de Federico Fellini (1983),¹⁶ o início do filme realizado em preto-e-branco nos dá a ideia de que um documentário sobre uma viagem está sendo realizado, com todos os passageiros pomposos chegando e embarcando no navio, remetendo aos primórdios do cinema mudo como registro, tal qual os primeiros curtas-metragens realizados pelos Irmãos Lumière. Assim que as cinzas da falecida cantora entram no navio, a ausência de cores, gradualmente, cede lugar aos tons coloridos e a uma sucessão de irrealismos na narrativa da obra. Em “Fale com ela”, filme realizado pelo espanhol Pedro Almodóvar, em 2002, uma sequência totalmente filmada em preto-e-branco nos mostra um *flashback* em tom de paródia que também proporciona um resgate estilístico às obras do cinema mudo (1h, 2’ e 14”). Em ambos os casos, vemos que esses filmes seguem o mesmo tom poético como uma possível fuga do realismo que as cores naturais podem representar para uma narrativa:

Na imensa maioria dos casos, os produtores estão interessados apenas no realismo, e é conhecido o *slogan*, que no início causou furor, das “cores cem por cento naturais”. Contudo, a verdadeira invenção da cor cinematográfica data do dia em que os diretores compreenderam que ela não precisava ser realista (isto é, conforme a realidade) e que deveria ser utilizada antes de tudo em função dos valores (como o preto-branco) e das implicações psicológicas e dramáticas das diversas tonalidades (cores quentes e cores frias) [...]. Problemas psicológicos: todas as experiências fisiológicas e psicológicas provam que percebemos menos as cores do que os valores, isto é, as diferenças relativas de iluminação entre as partes de um mesmo objetivo; isto faz com que o preto-branco, que não conhece senão os valores, encontre uma justificação *a posteriori*. Em todo caso, a ausência de cores seria uma das convenções menos discutíveis do cinema na opinião dos

15 Um trágico acidente de carro, quando Julie (interpretada por Juliette Binoche) perde o marido, um famoso compositor erudito e a filha pequena. Para se libertar desse trauma, ela provoca um suicídio malsucedido e, após essa tentativa, procura deixar para trás tudo o que lhe lembre o passado, buscando, assim, reencontrar a vontade de viver longe de sua antiga propriedade e evitando o contato com parentes e amigos antigos. Como o próprio título indica, o filme exalta a liberdade possuindo uma excelente fotografia em tons azulados e, muito embora no início da obra esses tons sugiram um princípio de desolamento vivenciado por Julie, as cores azuis libertam Julie de um passado até certo ponto fútil e cheio de traições por parte de seu marido, seguindo, assim, a proposta de Kieslowski ao representar e afirmar as simbologias das cores da bandeira francesa. Esse filme é a primeira parte da trilogia das cores do diretor polonês Krzysztof Kieslowski, em que usa como tema as cores e os lemas inspirados nos princípios da Revolução Francesa (Liberdade, Igualdade e Fraternidade). Outros dois filmes pertencentes à trilogia são dedicados às cores branca e vermelha e são, respectivamente, “*A igualdade é branca*” (1994) e “*A fraternidade é vermelha*” (1994).

16 A personagem de Orlando é um velho jornalista que embarca no luxuoso navio Glória N., partindo da cidade de Nápoles, em 1914, para acompanhar o ritual fúnebre de uma famosa cantora de ópera. Nesse navio também estão os amigos e os conhecidos da grande diva, colegas de trabalho e pessoas importantes da época, que escondem suas brigas internas em função do funeral. Tudo caminha bem até que o capitão do navio resolve resgatar do mar dezenas de refugiados sérvios fugidos de seu país. A partir daí está assinalado o início da Primeira Grande Guerra.

psicólogos que participaram do Primeiro Congresso Internacional de Filmologia (1947), para os quais “nossa atenção em geral dá pouca importância às cores, que se apagam diante da realização do objeto. De resto, o sonho raramente é colorido, sem que sua realidade sofra com isso. Também para o cinema foi muito fácil passar sem cor. [...] Por outro lado, a percepção das cores é menos de natureza física do que psicológica. Segundo Antonioni, “a cor não existe de maneira absoluta. [...] Pode-se dizer que a cor é uma relação entre o objeto e o estado psicológico do observador, no sentido de que ambos se sugerem reciprocamente”. (MARTIN, 2003, p. 68-69).

Como podemos perceber, o cinema moderno tende a ser subjetivo, reflexivo, “contaminado” por alternâncias e variações em suas narrativas, além de “possuir” dificuldades em preestabelecer parâmetros, conforme ocorre no cinema clássico. Em uma obra moderna, a linguagem e o ritmo da montagem podem ser diferenciados ao buscar uma fuga do ilusionismo clássico, sendo que os atores podem perfeitamente denunciar a presença da câmera e dialogar com ela, acabando, assim, com o “controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto” (XAVIER, 2005, p. 41), conforme exemplifica Burch sobre a retrospectiva obra de Michelangelo Antonioni:

Mas há um filme cuja estrutura é totalmente montada a partir da dissociação total entre som e imagem, e mesmo se tratando de um caso quase único, seu resultado é tão surpreendente que deve ser tomado como modelo e analisado em profundidade: trata-se da obra-prima de Michelangelo Antonioni, *Crimes d’Alma*. Esse filme assume o preconceito (no sentido nobre do termo) de subtrair da imagem toda função narrativa. Do ponto de vista da trama, não acontece absolutamente nada na tela. Entretanto, se não se trata de um filme de ação, não se pode tampouco dizer que seja um filme “sem história”, pois a narrativa conduz a duas mortes violentas (uma das quais um homicídio por “omissão”), maquinações para um segundo homicídio e, mesmo, uma investigação policial: Clara e Guido deixaram a noiva deste último morrer (porque ela atrapalhava seu caso de amor), nada fazendo para impedir sua queda num poço de elevador. Em *Crimes d’Alma*, porém, a história é totalmente outra; a palavra não é ação, e sim o veículo narrativo de quase toda a ação propriamente dita, seja da que já ocorreu ou da que vai (talvez) ainda ocorrer. Uma das estruturas essenciais do filme é essa dialética entre a narrativa que vemos projetada na tela e a ação passada (ou futura) à qual essa narrativa se refere. (2006, p. 98-99, grifos do autor).

Dessa forma, concluímos que a *mise en scène*,¹⁷ ou narrativa moderna, rompe com a harmonia do jogo para causar estranhamentos em quem está acostumado com as regras do cinema clássico. A segmentação do cinema moderno não tem a necessidade de seguir as regras formais do cinema clássico com começo, meio e fim – elas não existem nesse tipo de cinema –, e a divisão da obra, o entendimento das

17 Originalmente usou-se o termo *mise en scène* para designar a direção de uma obra cinematográfica e ele será interpretado desta maneira neste texto. Entendemos que os diretores cinematográficos imprimem características próprias em suas realizações e são estas características que determinam a narrativa de uma obra, sendo assim, a direção está diretamente relacionada à legibilidade narrativa, seja ela clássica ou moderna.

diegeses fílmicas, deve seguir outras formas de segmentação, tais como os ciclos variados, as características psicológicas das personagens ou os critérios estilísticos de uma obra ou escola cinematográfica, como nos explica Martin a respeito da liberdade narrativa no cinema moderno:

Essa dupla impressão de liberdade deve-se antes de tudo, repetimos, à recusa das estruturas dramáticas e da decupagem-montagem habituais, cujo resultado, quando não o objetivo, é fazer o espectador cair na armadilha de um mecanismo que facilita sua tarefa perceptiva, mas favorece sua preguiça intelectual. Num caso e no outro, o cineasta e a câmera tornam-se de novos objetivos: o cineasta não pratica mais a decupagem-montagem que levava a uma narrativa unilinear e unívoca, nem os movimentos de câmera que dirigiam a atenção do espectador, e a câmera, por sua vez não se limita mais a nos dar do acontecimento o ponto de vista de uma testemunha privilegiada. (2003, p. 244).

A narrativa em formação

A imagem no cinema é feita através de uma película, de um suporte físico (acetato ou celuloide) e fotossensível, semelhante ao da imagem fotográfica. A essência de sua narrativa reside na formação dessa imagem, na criação e na composição de seus planos, cenas e sequências. Os planos são todas as tomadas estabelecidas por enquadramentos e cortes específicos que possuem uma unidade de tempo predefinido e uma ação contínua sem interrupção. Sempre que a câmera interrompe sua atividade para captar outro plano, haverá um corte, determinando, assim, que um plano está sempre compreendido entre dois cortes.¹⁸ As cenas são determinadas por um conjunto de planos dentro de uma ação específica (RODRIGUES, 2005, p. 26), e as sequências constituem-se em uma série de cenas que acontecem em um mesmo ambiente (local) e perfazem uma unidade de ação completa.

Como cada plano é determinado por um recorte específico ao enquadrar uma imagem, são os enquadramentos que definem a composição da imagem e a totalidade do que vemos na tela.¹⁹ Os enquadramentos sempre estão conjugados com o posi-

18 É importante saber que uma mudança de plano representa um corte no tempo real da filmagem, que a câmera que registrou o plano anterior não se deslocou abruptamente para o outro ponto do cenário, mas que ocorreu uma montagem entre dois planos a fim de transmitir uma continuidade lógica para a sequência da obra.

19 Os enquadramentos não seguem uma regra rígida de delimitação, e há, inclusive, nomenclaturas diferentes para uma mesma escala: o Grande Plano Geral situa uma ação global em espaços amplos; o Plano Geral é uma aproximação do Grande Plano Geral e introduz o espectador a um cenário específico; o Plano Conjunto é a concentração da câmera nas personagens, enquadrando o corpo em sua totalidade, dos pés até à cabeça; o Plano Americano focaliza as personagens a partir dos joelhos, compreendendo-as até acima da cabeça, este plano surgiu nos westerns americanos e tinha como função mostrar as armas colocadas na cintura das personagens; no Plano Médio praticamente elimina-se a noção de fundo, é onde o corpo da personagem é visto da cintura (tronco) até a cabeça; o Plano Próximo nos mostra a personagem do peito até a cabeça e proporciona ao espectador uma melhor relação

cionamento das câmeras,²⁰ porque esses estabelecem os ângulos das tomadas, e a junção enquadramento/posicionamento de câmera é que vai determinar a ação-base de uma narrativa cinematográfica. Na década de 20 do século passado, foi criada a regra dos 30°²¹ para os posicionamentos de câmeras fixas, estabelecendo que qualquer mudança de eixo na posição que a câmera assumisse para enquadrar o mesmo tema, num novo plano e em seus planos posteriores, esses não deveriam ser inferiores a 30° de cada posição anterior. Se o eixo permanecesse o mesmo, com somente a câmera se movimentando em cima dele,²² o descum-

com a figura enquadrada; o *Close-Up* foi muito utilizado no cinema primitivo para simular a representação de uma lupa, para se aproximar dos detalhes de um objeto. Outros cineastas do cinema mudo o utilizaram para engrandecer o objeto focado, transformando insetos em monstros. (AUMONT, 1995, p. 141-143). O *close-up* é o enquadramento do rosto a partir do pescoço, acima dos ombros e o preenchimento quase total da tela; no *Super-Close-Up*, o rosto da personagem está mais próximo e preenchendo a totalidade da tela, cortando-o nas extremidades do queixo e da testa, proporcionando grande força expressiva; o Plano Detalhe existe quando apenas um objeto fica em cena e preenche todo o espaço da tela, são tomadas de uma fivela de cinto, do botão de um terno, de um relógio, de um anel, de uma bolsa, etc.; o Plano Sequência ocorre quando a câmera muda de um enquadramento ao outro e grava toda a cena sem que haja um corte, uma passagem de cena ou interrupção entre eles.

20 Dividimos os posicionamentos de câmeras em fixos e móveis. Nos fixos temos as câmeras Alta (*Plongée*) e Baixa (*Contre-Plongée*) utilizadas para dramatizar a ação, para engrandecer ou diminuir a personagem, para intimidar o espectador, definir uma relação entre o bem e o mal, entre classes sociais; a câmera Normal é o posicionamento que se fixa na altura do olhar da personagem, é menos dramático e pode servir também para caracterizar um olhar subjetivo de outras personagens em diálogos; as posições da Direita e da Esquerda podem ser utilizadas para transmitir a ideia de proximidade da personagem que está no primeiro plano da imagem com relação aos demais personagens ou objetos, em perspectiva e com a profundidade de campo. Também pode servir para mostrar uma relação de continuidade entre a entrada e a saída de alguém da cena, tendo os espaços vazios como participantes da narrativa; o Campo e o Contracampo servem, geralmente, para a troca de enfoques em diálogos, para assumir a visão da personagem após uma panorâmica ou para colocar a personagem como referência dentro da cena, focando-a de costas; o *Zoom*, mesmo que a imagem esteja em movimento, pode ser considerado fixo, porque a câmera não se movimenta, foi criado a partir do surgimento de uma lente com o mesmo nome que permite uma alternância na distância focal ao se manipular os anéis que compõem a sua objetiva, podendo ser manual ou automático, reduzindo-se de um enquadramento maior para um menor ou em efeito contrário, sugerindo a noção de afastamento do objeto ao se ampliar o enquadramento; a câmera Subjetiva assume a visão da personagem para poder representar uma expressão lírica, um momento poético ao contemplar uma paisagem ou uma despedida. Pode ser usada em diálogos ao mostrar a oposição das personagens em cada fala, neste caso ela terá uma justaposição com o campo e o contracampo. O importante é saber que o posicionamento subjetivo sempre estará contido dentro de outro posicionamento, tal como o normal, o contracampo, etc. “Muito cedo, portanto, a câmera deixou de ser apenas a testemunha passiva, o registro objetivo dos acontecimentos, para tornar-se ativa e atriz.” (MARTIN, 2003, p. 32).

21 Uma regra muito utilizada no cinema clássico e é claro que, se tal regra se aplica ao cinema clássico, para uma realização com características modernas, ela pode perfeitamente ser “desrespeitada”, como vimos no início deste texto.

22 Neste caso, já estamos nos referindo aos posicionamentos de câmeras móveis, dos quais temos a Panorâmica, um movimento rotacional de 360° ou 180° em torno de um equipamento com eixo fixo, o tripé, podendo ser horizontal, vertical e no sentido oblíquo. Há, também, a panorâmica chamada “Chicote”, que é um movimento horizontal feito com agilidade. Em determinados casos, o eixo fixo da panorâmica também pode ser o corpo do cinegrafista; “*Alguns anos mais tarde, em La Chute de la Maison Usher (A Queda da Casa de Usher, 1924), a câmera de Jean Epstein parece se arrastar, por entre folhas mortas, ao sabor do vento furioso (52’ e 47’).*” (MARTIN, 2003, p. 31-32). Como se pode perceber, o *Travelling* é um movimento de câmera surgido nos primórdios do cinema e pode ser feito, basicamente, quando a câmera é colocada em um suporte (um carrinho em cima de um trilho em posição reta ou curvilínea) ou em um veículo que se move à frente, para trás ou em qualquer outra direção. Existe também o *travelling* ótico que dá uma ilusão de movimento. Nesse caso, a câmera e o suporte ficam fixos, e a movimentação

primento dessa regra não causaria grande estranheza ao espectador, como bem observa Burch:

Notou-se, efetivamente, que alterações de ângulo inferiores a 30° (a menos que se trate de uma “mudança de plano no eixo”) provocam no espectador o que se convencionou chamar de “salto”, uma espécie de desconforto devido à pouca expressão e nitidez da mudança ocorrida: o novo plano não tem autonomia suficiente, principalmente porque as distâncias focais são próximas. Pode-se ainda afirmar que esse desconforto provém da gratuidade plástica de tal “mudança de plano” e, principalmente, da frustração do olhar, que pede deslocamentos sensíveis dos contornos de um tema, quando houver deslocamento, ou ainda, que as tensões dele resultantes sejam visíveis e nítidas. (2006, p. 59).

Mas é claro que a imaginação do diretor-geral, do diretor de fotografia ou até mesmo do cinegrafista podem determinar outros suportes e variações para os posicionamentos das câmeras, de acordo com a imaginação de cada realizador e em busca do aca-so cinematográfico, como fizeram D. W. Griffith ao colocar a câmera em um balão para uma tomada do filme “Intolerância” (1916) ou Abel Gance ao jogar e espatifar algumas câmeras portáteis para transmitir a ideia de um olhar subjetivo das bolas de neve arremessadas no filme “Napoleão” (1927) (MARTIN, 2003, p. 31-32), sugerindo aí novos suportes para o *Travelling*. Dentre algumas possibilidades, também existe a câmera na mão que, sendo muito utilizada pelo cinema moderno e compartilhada por cineastas como Glauber Rocha, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard e outros, possibilita maior gestualidade às cenas. Atualmente, Fernando Meirelles faz uso desse recurso, porém, nem sempre seu resultado é convincente ou apropriado.

Há ainda o *Zoom* (conjugado com uma câmera alta) utilizado no filme “O pagador de promessas”.²³ No desenlace desse filme, ocorre uma grande briga quando a polícia,

é feita através da união de uma panorâmica com o *Zoom*. A câmera na mão também pode ser entendida como uma variação do *Travelling*, sua maior virtude é ser tátil (“grudar” nas pessoas e nos objetos filmados) e coreografar com a ação das personagens. A câmera na mão fica posicionada no ombro do *cameramen* e surgiu a partir dos anos 50 do século XX, quando os equipamentos tornaram-se mais compactos e com maior mobilidade; no *Dolly*, a câmera fica instalada em um carrinho com rodas de borracha (sem trilhos em baixo) e focaliza a ação em movimentos alternados; na *Grua* a câmera fica instalada em uma espécie de guindaste ou plataforma com um assento fixo onde ficam o cinegrafista e o operador de câmera. Esse objeto funciona horizontal ou verticalmente como se fosse uma panorâmica extensiva porque, na verdade, a câmera continua posicionada em um eixo fixo, o que se movimenta é o “braço” onde ela está apoiada, efetuando um movimento denominado trajetória e que, geralmente, pode ser conjugado ao grande plano geral na abertura de uma obra, no momento em que situará o espectador sobre o universo onde esse irá adentrar; com o *Steadycam*, o operador utiliza uma “armadura” ou colete, um equipamento que possui mecanismos hidráulicos para dar estabilidade à imagem e não permite que a câmera sofra oscilações quando manuseada em terrenos irregulares. Seu uso é comum em filmagem de caminhada, corrida ou outro movimento que exige uma maior proximidade com a ação, quando se faz necessário “grudar” nas personagens.

23 “O pagador de promessas”, o único longa-metragem brasileiro a ser premiado com a Palma de Ouro de melhor filme em Cannes, narra a saga de Zé do Burro (Leonardo Vilar) e sua esposa Rosa (Glória Menezes) rumo à igreja de Santa Bárbara, na cidade de Salvador, Bahia, com a intenção de pagar uma promessa feita à Santa. Com uma belíssima fotografia de Chick Fowle, principalmente nos primeiros minutos do filme, Zé do Burro carrega

influenciada por Bonitão, chega para prender Zé do Burro. Zé puxa sua peixeira da cintura, os capoeiristas o ajudam na luta, ouve-se um tiro de revólver, todos abrem uma roda em volta da cruz, e Zé cai morto ao lado dela. Os capoeiristas colocam o corpo de Zé do Burro na cruz (tal qual a crucificação de Cristo), levantam-no, sobem as escadarias e forçam a entrada na igreja seguidos pela multidão. Nesse momento, a câmera que está posicionada no alto (*Plongée*) se afasta lentamente em um *Zoom-Out* abrindo o quadro até se chegar a um grande plano geral e mostra Rosa sozinha nas escadas, pegando seus pertences e subindo lentamente os degraus em direção à igreja de Santa Bárbara.

Outro exemplo é a câmera subjetiva que aparece no filme “Quando fala o coração”,²⁴ 1945, de Alfred Hitchcock, em dois momentos distintos. No primeiro a Dra. Constance, apaixonada pelo suposto Dr. Edwards, sobe lentamente os degraus da escada que a leva em direção ao quarto dele. A câmera assume sua visão, e, por alguns segundos, subimos essa escada junto com ela, até nos certificarmos de que o Dr. Edwards ainda está acordado ao vermos uma luz que escapa por debaixo de sua porta (20’ e 40’’). No segundo momento, a câmera assume a visão do Dr. Edwards, já considerado um fugitivo pela polícia, quando esse bebe um copo de leite “batizado” com sonífero – carinhosamente preparado por seu esperto anfitrião – e despenca em um sono profundo (1h e 11’).

Definidas as bases das tomadas cinematográficas, devemos entender que uma obra é composta pelas montagens desses planos, cenas e sequências, efetuando recortes do tempo; que o cinema explora não somente a imagem em movimento, mas principalmente o tempo dessa imagem ou o que poderíamos chamar *imagem-tempo*. Esse tempo não é o tempo de exibição de um filme. É o seu tempo narrativo: o passado, o presente e o futuro que compõem qualquer narrativa cinematográfica

sua grande cruz de madeira percorrendo terras diversas, desde a saída de seu sítio no sertão nordestino até a sua chegada à cidade grande, sofrendo debaixo de sol e de chuva, caminhando dia e noite em direção ao seu objetivo, mal sabendo esse quais os martírios que ainda sofreria ao chegar aos pés da igreja. O enredo do filme praticamente se passa em um dia, no dia de Santa Bárbara. Entretanto, o grande problema de Zé do Burro é que sua promessa foi feita a Iansã no terreiro de umbanda de Maria de Iansã e não na igreja católica. Aí está o grande conflito do filme.

24 Em “Quando fala o coração”, a Dra. Constance (Ingrid Bergman) e o Dr. Edwards (Gregory Peck) são psiquiatras em uma clínica de repouso. Dr. Edwards, recém-chegado, assume o cargo de chefe da área. Há, porém, um mistério em torno dessa personagem, e quem se apresenta ao cargo é um suspeito de assassinato, provável paciente do verdadeiro Dr. Edwards e possível responsável por sua morte. No entanto, o próprio recém-chegado não sabe ao certo o que aconteceu e acredita mesmo ser o médico. O tema central é a respeito de um homem desmemoriado e suas verdadeiras histórias e identidades, trazendo ao filme estudos sobre os sonhos feitos por Freud para solucionar esse mistério. Para outro psicanalista do filme, outrora professor da Dra. Constance, os sonhos fazem parte de um quebra-cabeça onde as peças não se encaixam, somente nos relatos destes a um especialista reside seu entendimento, quando as peças podem mostrar aquilo que se quer racionalmente esconder, cabendo ao analista encaixar essas peças e decifrar o significado transmitido por elas através dos sonhos.

condensada por meio de elipses,²⁵ com o intuito de serem excluídas passagens fracas ou inúteis à ação de uma obra. É a constituição rítmica de uma estória, o conteúdo dinâmico dentro das diegeses fílmicas que será capaz de nos mostrar acontecimentos que passam em dias, semanas ou anos suprimidos em horas, conforme nos explica Aumont.

A montagem, a sequencialização, fabrica um tempo perfeitamente artificial sintético, que relaciona blocos de tempo não contíguos na realidade. Esse tempo sintético (que a foto não produz com tanta facilidade, tão “naturalmente”) foi sem nenhuma dúvida um dos traços que mais levou o cinema em direção à narratividade, em direção à ficção. (1995, p. 169-170).

No cinema, cada segundo de sua projeção é composto por uma série de 24 fotogramas (a película fotossensível) sequenciados e, às vezes, duplicados ou triplicados a fim de evitar a cintilação.²⁶ É a montagem desses fotogramas, dessas imagens fixas e a sua pro-

25 Encontramos quatro exemplos bem-interessantes de elipses nos filmes “O pagador de promessas” (Anselmo Duarte, 1962), “Um lugar chamado Notthing Hill” (Roger Mitchell, 1999), “2001: uma odisséia no espaço” (Stanley Kubrick, 1968) e “Butch Cassidy e Sundance Kid” (George Roy Hill, 1969). No filme “O pagador de promessas”, a elipse é espacial, ou seja, o tempo se mantém o mesmo, e o que muda é o espaço da narrativa, a mudança de um espaço externo para um espaço interno. No início da referida sequência, o Padre Olavo, interpretado por Dionízio Azevedo, aparece rezando o Pai-Nosso no alto da torre da igreja de Santa Bárbara e, no instante seguinte, o mesmo Pai-Nosso tem a sua continuidade na oração de uma congregação de padres reunidos em função do problema de Zé do Burro, conferenciando se deveriam ou não aceitar sua entrada com a cruz na igreja (55’ e 10’’). Em uma determinada sequência de “Um lugar chamado Notthing Hill”, a elipse é temporal, mantendo-se o espaço e mudando-se o tempo. William Thacker (Hugh Grant) está frustrado pelo amor não correspondido de Anna Scott, a personagem de Julia Roberts. Então, caminha pensativo pela rua do bairro onde mora, o próprio Notthing Hill. A câmera o acompanha nesse passeio em um *travelling* lateral, e o que vemos no decorrer de alguns segundos é praticamente a passagem de um ano pontuada pelos figurinos que Grant e outras personagens vestem, como também pela iluminação e pelos elementos do cenário que pontuam em certos detalhes (sol, vento ou neve caindo) a passagem de cada estação do referido ano, sem, contudo, que Grant interrompa seus passos (1h, 27’ e 58’’). Já no início de “2001: uma odisséia no espaço”, o espectador é levado a viajar num instante, em uma famosa elipse temporal/espacial, da era pré-histórica passada no planeta Terra ao espaço sideral no futuro da humanidade, somente acompanhando o bailar de um osso jogado pelos ares por um primata. Em “Butch Cassidy e Sundance Kid”, temos também uma elipse temporal/espacial feita somente com imagens fixas, numa série de fotografias em preto-e-branco que narra a viagem de um triângulo amoroso (1h, 6’ e 27’’). De um plano-detalhe da roda traseira de uma bicicleta arremessada ao chão e que aos poucos assume tonalidade sépia, somos levados à viagem tão sonhada por Butch rumo à Bolívia. Fusões de imagens estáticas nos remetem ao início do século XX, com trens, bondes, charretes e seus cavalos, pessoas, paisagens e até um barco a vapor situam nossas personagens no cotidiano da época, mostrando em frações de segundos uma viagem feita em semanas, se não forem meses, iniciando-se com a saída do trio do *Wyoming*, oeste dos Estados Unidos da América, em direção ao leste norte-americano. *New York* e *Coney Island* são algumas das cidades pelas quais o triângulo se diverte até que embarcam num vapor rumo à América do Sul. O destino final é Bolívia e, assim que chegam de trem a uma estação semideserta, as cenas voltam a ter movimento e cores, nos dizendo que os viajantes chegaram ao seu destino.

26 “A cintilação se passa como se o sistema visual ‘tivesse dificuldade’ em seguir as variações de uma luz periódica, quando a frequência delas é superior a alguns ciclos por segundo, mas permanece baixa. Produz-se então uma sensação de ofuscamento, que se chama cintilação. Quando a frequência das aparições da luz aumenta, esse efeito desaparece, além de uma frequência dita *frequência crítica* (cujo valor depende da intensidade luminosa), e percebe-se então uma luz contínua.” (AUMONT, 1995, p. 35, grifos do autor).

jeção em uma velocidade constante de 24 quadros por segundo que causa no espectador a ilusão de movimento e de imagem contínua, que, na verdade, não o é. No cinema, a tensão e o ritmo são determinados pela superposição²⁷ das imagens e é assim que nasce a sensação de movimento. (MOURÃO apud MANZANO, 2003, p. 14).

Esse movimento cria uma ilusão de continuidade que se apodera de uma das características inatas ao nosso sistema ótico. Se olharmos fixamente para uma imagem e, depois, fecharmos nossos olhos, tal imagem ainda nos permanecerá “visível”, e essa é a noção de persistência retiniana utilizada para transmitir o movimento no cinema em película, a ideia de que um fotograma anterior fixa-se em nossa retina por um tempo a mais (décimos de segundo) além de sua projeção, se “encontrando” com o fotograma seguinte e assim por diante, transmitindo a ideia de continuidade na ação. Era dessa forma que o cineasta russo Sergei Eisenstein também via tal efeito:

Aqui o efeito vem não da simples seqüência de tiras de filme, mas de sua real simultaneidade, que resulta da impressão derivada de uma tira mentalmente sobreposta à tira seguinte. A técnica de “dupla exposição” apenas materializou este fenômeno básico da percepção cinematográfica. Este fenômeno existe nos mais altos níveis da estrutura cinematográfica, assim como no limiar da ilusão cinematográfica, porque a “persistência de visão” de um fotograma sobre o fotograma seguinte da tira do filme é que cria a ilusão de movimento cinematográfico. (MANZANO, 2003, p. 96-97, grifos do autor).

Outro aliado nesse mascaramento é a faixa preta existente entre um fotograma e outro. Ela inibe uma projeção de luz contínua nas salas escuras de exibição e contribui para manter a fixação da imagem anterior em nossas retinas até que surja outro fotograma na seqüência. O importante é sabermos que o olho humano não tem a

27 Outro fator preponderante nessa superposição entre os planos é o que chamamos “passagens de cena”, basicamente divididas em três categorias: o corte, a fusão e o escurecimento ou clareamento. O corte é o mais simples de todos. Trata-se somente de um corte seco no fim de um plano e a junção desse com o início de outro plano sem qualquer efeito de montagem ou edição, é a passagem mais elementar de uma narrativa. A fusão caracteriza-se pelo ato de mesclar um plano ao outro, sobrepondo o fim do anterior com o início do próximo, é uma “*superimpressão momentânea que concretiza uma relação plástica*”. (BURCH, 2006, p. 63). No filme “O labirinto do fauno” (GUILHERMO DEL TORO, 2006), bem como em outra obra do mesmo cineasta (“HELLBOY”, 2004), algumas fusões entre os planos são feitas como se fossem um plano-sequência, a fim de se dar agilidade à montagem. Um dos exemplos é a seqüência em que o militar se barbeia e, na fusão entre esses planos, a câmera sai da posição estática em que está ao mostrá-lo no espelho e se movimenta lateralmente dentro do cenário, saindo por detrás do espelho e passando ao lado de uma coluna, talvez como alguém posicionado sorrateiramente a vigiar seus atos numa câmera subjetiva, um personagem imaginário (24’ e 33’’). Aí os cortes são estrategicamente colocados nos pontos escuros dos planos e fundidos com outros planos e outras posições de câmeras como se a cena fosse feita num único *Travelling*, onde os momentos em que ocorrem esses cortes, de certa maneira imperceptíveis, acontecem quando a câmera passa por trás de algum objeto e escurece a imagem por completo, o que facilita as fusões entre eles e proporciona esta ideia de plano único. Por último, o escurecimento ou clareamento de um plano é utilizado para fechar as cenas poeticamente ou também para transmitir a noção de passagem do tempo.

capacidade de perceber a separação entre os fotogramas quando esses são projetados na velocidade adequada.

Considerações finais

Dessa forma, concluímos que o fundamental para o espectador de uma narrativa cinematográfica é entender que a estória contada e a sucessão de suas imagens suprimem o tempo real através de suas cenas e sequências. Que a proposta básica de um filme, sobretudo dos que possuem uma narrativa clássica, é passar o seu recado em um determinado período de tempo, com linearidade, continuidade e agilidade que permitam a compreensão total de seu enredo, mesmo com todas as compressões feitas em seu tempo fílmico quando da montagem de suas cenas e sequências, como bem observa Aumont:

Toda a montagem clássica, resultante do que se chama às vezes estética da *transparência*, supõe que o espectador seja capaz de “recolar os pedaços” do filme, isto é, de restabelecer mentalmente as relações diegéticas, logo, temporais, entre blocos sucessivos. Isso só pode ser feito por meio de um saber, ainda que mínimo, sobre a montagem, ou melhor, sobre a mudança de plano de um filme. (1995, p. 169, grifo do autor).

Entendemos que a linha narrativa de um filme baseia-se na construção do olhar de alguém sobre algo, e que o repertório cultural, imagético e cinematográfico do realizador é um fator determinante no caminho em que uma obra irá seguir. Que, além de uma construção narrativa baseada na montagem de um enredo em que o tema é definido, um filme se constrói de detalhes, com a escolha de um enquadramento, de um movimento de câmera ou das qualidades de uma iluminação, que servirá a um propósito claro e que terá por finalidade engrandecer a imagem de acordo com o efeito desejado.

Referências

- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Trad. de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1995. (Coleção Ofício de Arte e Forma).
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Trad. de Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. *Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2003.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: DP&A; Faperj, 2005.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. *Manual de roteiro, ou manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV*. São Paulo: Conrad, 2004.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZANI, Ricardo. *Dialogismo: o carnaval, o popular e o baixo corporal em Luis Buñuel*. 2008. Tese (Doutorado qualificada) – Unicamp, Campinas, 2008.

_____. Imbricações e diálogos: as influências fílmicas de Luis Buñuel. *Fragments de Cultura – Cinema e História*, Goiânia: Ifiteg/SGC/UCG, ns. 9/10, v. 16, p. 733-749, set./out. 2006.

_____. *Intertextualidades em “Um cão andaluz”*: pinturas em fotogramas. 2001. Dissertação (Mestrado) – Unicamp, Campinas, 2001.