

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

**“ROSTO CINEMATOGRAFICO:
APROXIMAÇÕES DO SOFRIMENTO
NA CONTEMPORANEIDADE”**

IVANA ALMEIDA DA SILVA

PORTO ALEGRE, AGOSTO DE 2014.

IVANA ALMEIDA DA SILVA

**“ROSTO CINEMATOGRAFICO:
APROXIMAÇÕES DO SOFRIMENTO
NA CONTEMPORANEIDADE”**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade dos Meios de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PPGCOM- FAMECOS- PUCRS).

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase

PORTO ALEGRE, AGOSTO DE 2014.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S586r Silva, Ivana Almeida da
Rosto cinematográfico: aproximações do sofrimento na contemporaneidade/ Ivana Almeida da Silva. – Porto Alegre, 2014.
221 f.

Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Meios de Comunicação Social, PUCRS.

Orientação: Prof. Dr. Carlos Gerbase.

1. Comunicação Social. 2. Cinema – Aspectos sociais. 3. Cinema – Aspectos psicológicos. 4. Cinema - Técnica. 4. Filmes – Crítica e interpretação. 5. Contemporaneidade. I. Gerbase, Carlos. II. Título.

CDD 791.43

Aline M. Debastiani
Bibliotecária - CRB 10/2199

IVANA ALMEIDA DA SILVA

**“ROSTO CINEMATográfico:
APROXIMAÇÕES DO SOFRIMENTO
NA CONTEMPORANEIDADE”**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade dos Meios de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. (PPGCOM- FAMECOS- PUCRS).

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase.

Aprovada em ____ de _____ de _____.

Para tia Leny, com minha amorosa gratidão.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Vanda Almeida da Silva, por estar sempre a meu lado e por me levar por caminhos que me tornam uma pessoa melhor.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Gerbase, pelo conhecimento compartilhado de forma generosa e, especialmente, pelos gestos calmos e compreensivos que me conduziram até aqui.

Ao PPGCOM da Famecos- PUCRS, por me oportunizar a realização de meu curso de doutorado na instituição, especialmente profa. Dra. Doris Fagundes Haussen e Prof. Dr. Juremir Machado da Silva.

À UCS- Universidade de Caxias do Sul, que sempre procurou entender e apoiar minhas ausências nesse período e, especialmente, à sua Biblioteca Central, pela atenção e dedicação de seus funcionários.

Aos meus alunos, sempre atentos e compreensivos nessa caminhada



(Faces- 1968)

“ El primer plano altera el drama gracias a la impresión de proximidad. El dolor se halla al alcance de la mano. Si extendiendo el brazo, te toco, intimidad, Cuento las pestañas de ese sufrimiento. Podría sentir el sabor de sus lágrimas. Nunca un rostro se acercó tanto al mío. Ese rostro me acosa a un suspiro de distancia, y yo soy quien lo acecha frente a frente. Ni siquiera es cierto que haya aire entre nosotros, porque yo lo devoro. Ese rostro está en mí como un sacramento. Máxima agudeza visual.”

Jean Epstein. 1921

RESUMO

A presente tese tem como objetivo principal estudar o rosto e sua relação com o cinema na busca da construção de sentidos. Com o uso da técnica do close- ou primeiro plano, essa relação é perpassada por questões que envolvem procedimentos e códigos particulares no âmbito da linguagem cinematográfica, bem com a problemática do sofrimento na contemporaneidade. No desenvolvimento do tema proposto, consideramos importante a elaboração de uma estrutura que permitisse o elucidamento do que consideramos o “rosto cinematográfico”, que se configura enquanto fenômeno fundamental que motiva este estudo: o rosto, em uma conjunção que se constrói dentro daquilo que entendemos como cinema. Para isso, organizamos a tese trazendo inicialmente a abordagem do conceito de rosto, sua presença na contemporaneidade e sua relação com o sofrimento. Buscamos desenvolver também relações entre imagens do rosto e seus enquadramentos, além de tratar do conceito de fisiognomonia. Posteriormente, partimos para o esclarecimento do conceito de close e sua relação com o rosto, sua história e suas técnicas. Desenvolvemos também relações do rosto com o cinema na contemporaneidade, tendo como norte a discussão do sofrimento. Ao final, tornou-se relevante apresentar uma análise fímica de duas obras selecionadas: “ O Escafandro e a Borboleta” (EUA/ França- 2007) e “ Cisne Negro” (EUA, 2010) que permitiram uma aproximação maior e mais prática com nossa discussão inicial. Ao final, nosso estudo configura-se como uma contribuição na discussão sobre as imagens cinematográficas contemporâneas, que a partir de suas formas e usos revelam a instabilidade, a mutabilidade e a globalidade dos fenômenos que integram o período em que vivemos.

Palavras- chave: close, rosto cinematográfico, sofrimento, contemporaneidade, análise fímica.

RESUMEN

Esta tesis tiene como objetivo estudiar el rostro y su relación con el cine en la búsqueda de construcción de significados. Con el uso de la técnica del primer plano, está impregnada de cuestiones relacionadas con procedimientos y códigos particulares dentro de la linguagem cinematográfica, así como el problema del sufrimiento en el mundo contemporáneo. En el desarrollo del tema, consideramos importante diseñar una estructura que permitiera el elucidamiento de lo que consideramos el "rostro cinematográfico", que establece como un fenómeno fundamental que motiva este estudio: el rostro, en un desarrollo que se acumula en el interior de lo que entendemos por cine. Para ello, organizamos la tesis inicialmente con la aproximación al concepto del rostro, su presencia en el contemporáneo y su relación con el sufrimiento. También tratamos de desarrollar las relaciones entre las imágenes del rostro, y sus marcos, además de tratar el concepto de fisonomía. Posteriormente, nos dispusimos a aclarar el concepto y su estrecha relación con el rostro, su historia y las técnicas. También desarrollamos las relaciones con el cine hoy en día, teniendo como Norte para discutir el sufrimiento. Al final, se convirtió en importante punto presentar un análisis de dos obras seleccionadas: "La escafandra y la mariposa" (EE.UU. / Francia-2007) y "Cisne Negro" (EE.UU., 2010) que permitió una más estrecha y práctica relación con nuestra discusión inicial. Por último, nuestro estudio se ha configurado como una contribución a la discusión sobre las imágenes cinematográficas contemporáneas, que a partir de sus formas revelan la inestabilidad, la mutabilidad y la totalidad de los fenómenos que constituyen el período em que vivimos.

Palabras clave: primero plano, rostro cinematográfico, sufrimiento, análisis del cine contemporáneo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cena do documentário Saving Face (2004).....	40
Figura 2- Sem a moldura, novos limites e sentidos.....	49
Figura 3-- Rainha Amidala em Star Wars Episódio I- A Ameaça Fantasma: inspiração no teatro kabuki.....	52
Figura 4-- Yvette Guilbert: fotografia e caricatura.....	53
Figura 5- Lembrança dos finados 1: retrato fayum.....	55
Figura 6- Lembrança dos finados 2: fotografia post mortem.....	56
Figura 7- Ecce Homo (Andrea Mantegna- 1431- 1506).....	59
Figura 8- Rembrandt: autorretrato aos 63 anos.....	62
Figura 9- Guerrillero Heroico: ponto de referência e controle.....	66
Figura 10- O pictorialismo em William Mortensen.....	67
Figura 11- Retrato múltiplo.....	69
Figura 12-. Figura 12- Paciente de Charcot: <i>Iconographie photographique de la Salpêtrière</i>	70
Figura 13- O Corcunda de Notre- Dame (1939).....	72
Figura 14-Giovan Batista Della Porta (<i>De humana physiognomonia</i> , 1586).....	75
Figura 15- Estudos de Lavater.....	77
Figura 16-William Moore em City of Shadows.....	80
Figura 17- Cartão de Identificação: Sistema Bertillon.....	81
Figura 18- Sylvia Sidney- 1: o “rosto com formato de coração” de Hollywood.....	88
Figura 19- Sylvia Sidney: entre a fotogenia e a fisiognomonia.....	88
Figura 20- Western Spaghetti: O bom, o mau e o feio (1966).....	89
Figura 21- A Lente de Leitura da Vovó (1900).....	91
Figura 22- O Grande Roubo do Trem (1903).....	92
Figura 23- Lilian Gish em Lírio Partido (1919).....	94
Figura 24- O experimento de Kulechov.....	96
Figura 25- O poder da montagem: rosto e sofrimento na obra: O Encouraçado Potemkin (1925).....	99

Figura 26- Coeur Fidèle: Close e Impressionismo.....	101
Figura 27- Rostificação: cena do filme A Rua (1923).....	104
Figura 28- Cinema e visões do Cubismo em Persona (1966).....	105
Figura 29- Saída dos operários da estação Lumière (1895): exemplo de “vista”.....	108
Figura 30- História de um crime (1901): exemplo de “quadro”.....	110
Figura 31- Plano, ponto de vista e sentido no filme Os Amantes do Círculo Polar (1998).....	111
Figura 32- Cenas do filme: A Paixão de Joana D'Arc (1928).....	115
Figura 33- Close up extremo no filme Blade Runner (1986).....	117
Figura 34- Close up no filme Close up (1990).....	118
Figura 35- Close up médio no filme Shirin (2008).....	119
Figura 36- Cena do filme: O Homem que Ri (1928).....	125
Figura 37- O dragão devorando os companheiros de Cadmo (1588).....	128
Figura 38- Cenas do filme Lebanon (2009).....	129
Figura 39- Cena do filme A Paixão de Cristo (2004).....	132
Figura 40- Poster do filme: O Escafandro e a Borboleta.....	135
Figura 41 - Cenas da abertura do filme: “O escafandro e a borboleta”.....	145
Figura 42- Descontinuidade e irregularidade: o uso de fractais no filme: O escafandro e a borboleta.....	147
Figura 43- O uso da câmera subjetiva: o espectador participa do sofrimento de Bauby	149
Figura 44- O “quase rosto”.....	152
Figura 45- Entre detalhe e fragmento.....	156
Figura 46- Rostos, arquivos de memória e realidade.....	158
Figura 47- Close e distopia do passado-1.....	161
Figura 48- Close e distopia do passado-2.....	162
Figura 49- Close e distopia do passado- 3.....	163
Figura 50- Poster do filme Cisne Negro.....	164
Figura 51- Câmera acompanha os passos de Nina.....	177
Figura 52- Cisne Negro: ballet e a visão diferenciada do cinema.....	178
Figura 53- Nina e Lily: marcas pelo corpo e diferentes sentidos.....	179

Figura 54- Closes e Nina: instabilidade e metamorfose.....	181
Figura 55- Cena da banheira:repetição.....	183
Figura 56- Repetição: ritmo e uso de espelhos.....	184
Figura 57- Nina: entre a luz e a escuridão 1.....	186
Figura 58- Nina: entre a luz e a escuridão2.....	188
Figura 59- O uso da máscara.....	189
Figura 60- Cisne Negro: jogo que envolve escuridão, luz e modificações do olhar do espectador sobre a personagem.....	191
Figura 61- Claro e escuro na arte barroca (Salomé com a cabeça de João Batista- Caravaggio, 1609).....	192
Figura 62- Nina no palco 1.....	194
Figura 63- Nina no palco 2.....	195

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	15
2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	25
2.1 ANÁLISE FÍLMICA	30
3. A PROPÓSITO DE ROSTOS	35
3.1 ROSTO, SOFRIMENTO E CONTEMPORANEIDADE	36
3.2 ROSTO E ESPAÇO OCUPADO: EM BUSCA DE SENTIDOS	47
3.3 ROSTO: “ESPELHO” DA ALMA?	72
4. O ROSTO CINEMATOGRÁFICO	83
4.1 A CONSTRUÇÃO DO ROSTO CINEMATOGRÁFICO	84
4.2 ROSTO E CLOSE NO CINEMA: PREÂMBULO	90
4.3 ROSTO E A TÉCNICA DO CLOSE: AS POSSIBILIDADES	108
4.4 ROSTO E SOFRIMENTO NO CINEMA	121
5. ANÁLISE FÍLMICA: APROXIMAÇÕES DO SOFRIMENTO NA CONTEMPORANEIDADE	134
5.1 O ESCAFANDRO E A BORBOLETA	135
5. 1.1 Sinopse	136
5. 1.2 Contextualização	143
5. 1.3 Situações e análises	149
5.2 CISNE NEGRO	164
5. 2.1 Sinopse	165
5. 2.2 Contextualização	175
5. 2.3 Situações e análises	185

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	198
REFERÊNCIAS	207
ANEXO	219



(O Espírito da Colmeia -1973)

1.INTRODUÇÃO

1- INTRODUÇÃO

[...] Era o rosto de Dorian Gray que ali estava! O horror, fosse qual fosse, ainda não estragara aquela maravilhosa beleza. Ainda havia ouro nos cabelos ralos, carmim na boca sensual. Os olhos aguados conservavam um pouco da beleza de seu azul, os traços delicados das narinas finamente cinzeladas e as linhas do pescoço bem modelado ainda não haviam de todo desaparecido. Sim, era Dorian Gray (WILDE, 2011, p. 165- 166).

A obra- prima de Oscar Wilde, publicada inicialmente em 1890: O Retrato de Dorian Gray, atesta que a literatura, assim como o desenho, a pintura e a fotografia, trabalhavam, cada um à sua maneira, com técnicas que exploravam a aproximação dos fenômenos. Como coloca Briselance ; Morin (2010), as artes não esperaram pelo cinema para utilizarem o que aqui denominaremos close, ou primeiro plano¹.

O primeiro plano é o enquadramento que transforma o público em voyeuristas. É também o plano próximo, o enquadramento dos beijos loucos, e da introspecção da personagem. O grande plano elimina o cenário por trás da personagem, que fica então suspenso, como se estivesse dentro de uma bolha que o isolasse do mundo (BRISELANCE; MORIN, 2010, p. 302).

A aproximação dos objetos filmados já tinha dado seus primeiros passos diante do espectador na projeção do filme realizado pelos irmãos Lumière e seus colaboradores em 1895: A Chegada do Trem à Estação de Ciotat. A locomotiva que avançava na grande tela inicialmente causou o estranhamento, levando os espectadores a emoções das mais variadas. Essa imagem preconizou que o cinema também buscava, além do movimento das imagens, uma grande

1 As duas palavras fazem referência à mesma técnica de ordem cinematográfica, que apresenta suas especificidades em termos de aproximação com o fenômeno filmado. Podemos falar em close up extremo, close up e close médio, segundo Mercado (2011), como veremos adiante. Utilizaremos as expressões close ou primeiro plano, ao longo do texto, para tratar da técnica cinematográfica que permite grande aproximação com aquilo que é filmado.

aproximação com os objetos filmados na construção de sua linguagem.

O desenvolvimento da técnica do close envolveu códigos que foram construídos numa relação estabelecida entre espaço e tempo na narrativa cinematográfica, propondo, desse modo, uma nova gramática da ordem do visual. Isso impôs uma modificação no modo de percepção e de interpretação de uma “verdade” até então entendida como corpo, e que causou perturbação no sistema de percepção humano, acostumado à contemplação de imagens estáticas² e de um corpo uno. Para Canevacci (2001), o processo de assimilação das imagens de caráter cinematográfico foi por vezes até violento:

“ Um dos meus amigos moscovitas contou-me o caso de sua nova empregada que chegou à cidade, pela primeira vez, de um *kolkos* siberiano. Era uma moça inteligente, tinha freqüentado a escola com proveito, mas, por uma série de estranhas circunstâncias, nunca havia visto um filme. Seus patrões a mandaram ao cinema, onde estava sendo exibida uma comédia popular qualquer. Voltou para casa muito pálida, carrancuda; 'Gostou?' lhe perguntaram. Estava ainda tomada de emoção e por alguns minutos não soube dizer nada. ' Horrível', disse ela afinal, indignada. 'Não consigo entender por que, aqui em Moscou, permitem que exibam tais monstruosidades'. ' Mas o que foi que você viu?' retrucaram os patrões ?' Vi, respondeu a moça, ' homens em pedaços: a cabeça, os pés as mãos, um pedaço aqui, um pedaço acolá, em lugares diferentes” (BALÀZ *apud* CANEVACCI, 2001, p. 134)

O surgimento do primeiro plano fez com que, mais uma vez, a sociedade se colocasse diante de uma nova técnica que influenciaria sua forma de ver o mundo e seus modos de apropriação do mesmo, especialmente quando tratamos da problemática do corpo. A fotografia já havia iniciado esse processo, especialmente com o retrato, e o campo das artes, ao “desconstruir” a forma com o cubismo, iria também modificar os modos de apreensão do mundo por parte do indivíduo.

2 Aqui entendemos imagem segundo Aumont (2004), enquanto objeto produzido para situar-se em um meio.

Surge, segundo Canevacci (2001), as “cabeças cortadas” dos primeiros planos, que inovam a linguagem visual até então conhecida, e temos imagens do rosto, na grande tela do cinema que funcionariam como um “grande concentrado” do corpo inteiro.

Ao ganhar espaço nas narrativas cinematográficas, o rosto recebe contornos que envolvem uma estrutura de ordem mais ampla, fazendo referência a uma instituição cinemática que envolve um complexo multidimensional. Há, portanto, um fazer *pós- filmico* (distribuição, exibição, espaço social e político do filme), um fazer *pré- filmico* (a infraestrutura econômica, o sistema dos estúdios, a tecnologia e um fazer *afilmico* (o ritual social de ir ao cinema, a arquitetura da sala de projeção, o preço dos ingressos) (METZ, 1971). O cinematográfico, portanto, é mais vasto do que seria o filmico, que envolve uma ambição de ordem semiológica, pertencendo ao discurso significativo (a mensagem) que seria o filme, como objeto de linguagem. Como fato de um discurso, constituído de configurações que só aparecem nos filmes, o filmico designa uma especificidade que exclui o que se denomina o cinema, aqui entendido como um fenômeno complexo, da ordem do industrial, do tecnológico, do econômico, do sociológico. Essa reflexão nos permite situar um fenômeno fundamental que motiva este estudo: o rosto, uma vez que é objeto importante na configuração daquilo que entendemos como cinema.

Os adjetivos “cinematográfico” e “filmico”, tal como acabam de ser definidos, mantêm com os substantivos correspondentes, relações não paralelas. Um fato filmico é filmico por sua proveniência, é um fato que foi descoberto num filme; um fato cinematográfico é cinematográfico por seu destino: é um fato que o analista pretende transpor para um ou outro dos códigos que são próprios do cinema. Assim, um fato filmico tem o filme atrás de si, um fato cinematográfico tem o cinema diante de si (METZ, 1971, p. 55).

Se pensarmos aqui no enquadramento e aproximação do rosto, o cinema transpôs essa unidade particular para um código de caráter cinematográfico, que a partir de suas mensagens, que são os filmes, permitem a construção das mais variadas narrativas. Desse modo, denominaremos como rosto cinematográfico aquele que se configura a partir da técnica do close, na busca da construção de uma linguagem cinematográfica.

Em certa altura, esse rosto de caráter cinematográfico passa a ganhar espaço nas telas cinematográficas, tornando as narrativas mais expressivas. O close, ao ser explorado nas suas possibilidades para expressão das emoções, contribuiu para a construção de um tipo de interpretação, por parte do ator, cada vez mais fragmentada. Ela se divide em várias unidades de sentido- a cena, que deve expressar uma homogeneidade. O rosto no cinema passa então, aos poucos, a ser um meio importante para a transmissão de sentidos, um espaço para ser compreendido, a partir das necessidades dos relatos construídos, e também de uma obrigação de caráter semiótico (AUMONT, 1998).

Diante da profusão de imagens que o cinema hoje nos proporciona, numa superabundância de narrativas que somos chamados a prestar atenção, não podemos deixar de destacar o sofrimento humano que por vezes é exposto, e que envolve a doença, o preconceito e a guerra, entre vários outros fatores. Susan Sontag (2003) coloca que ficamos “plantados” diante de telas como a televisão e os computadores, e desse modo temos acesso, de forma sucinta, por meio de imagens e notícias, às desgraças do mundo. Para a autora, há um engano quando tratamos das imagens que envolvem o drama do outro. Parece, inicialmente, haver uma quantidade maior desse tipo de informação do que havia antes. O que

acontece é que atualmente as notícias abrangem o mundo inteiro, existindo desse modo possibilidades de informação que antes não existiam.

Na busca de perceber o lado escuro de determinados fenômenos, conforme coloca Agamben (2009), torna-se importante manter os olhos fixos na busca das expressões de uma “fratura” que compõe o nosso tempo. Nesse contexto temos o cinema, que com suas histórias nos convidam a prestar atenção a certos detalhes do sofrimento humano. Talvez mudássemos de canal se o noticiário tratasse da infâmia da guerra, da desgraça da doença, ou da calamidade do outro lado do mundo, mas com o cinema não parece ser tão difícil encarar esses assuntos. Ele nos convida a examinar, à sua maneira, esses “quadros da dor”.

Acreditamos que as imagens técnicas do rosto, captadas com o uso do close, necessitam ser constantemente interpretadas enquanto imagens simbólicas. O intérprete empresta sua face que circulará em um “quadro”, construído a partir dessa técnica, que se definirá tanto pelo que contém quanto pelo que exclui. Num movimento centrífugo temos um olhar também para longe do centro, para além das bordas do quadro, para um não- visto (AUMONT, 2004), que necessita ser discutido.

Pretendemos, desse modo, ir em busca do jogo que se constrói pela conjugação de imagens do sofrimento produzidas no cinema da contemporaneidade, que resultarão num horizonte interpretativo importante, um sistema de representação que trabalha sua técnica com base em um fazer coletivo. O cinema hoje busca novas formas diante de um tempo aparentemente confuso, fragmentado e indecifrável, que segundo Calabrese (1987), envolve a totalidade das

manifestações de caráter estético de nosso tempo.

Assim, formulamos nosso problema de pesquisa, levantando a seguinte questão: **De que forma a técnica do close no cinema, especialmente no caso da apresentação do rosto, contribui para a construção de significados em torno do sofrimento na contemporaneidade?**

Tendo como norte a problemática apresentada anteriormente, partimos para a apresentação de nossos objetivos de pesquisa, que ficam assim delineados:

Objetivo geral:

a) Estudar o rosto e sua relação com o cinema na busca da construção de sentidos, que com o uso do close é perpassado por questões que envolvem a técnica e a linguagem cinematográfica, bem como a problemática da contemporaneidade.

Objetivos Específicos:

a) Estudar o rosto enquanto fenômeno imagético de ordem social e técnica, que permite a vivência de estados, como o sofrimento, na busca da construção de um panorama que permita entender a complexidade das relações que se estabelecem entre objeto, no caso o rosto, espaço ocupado, e sociedade.

b) Conceituar o close enquanto técnica cinematográfica e entender o processo de configuração de um tipo de rosto que chamaremos de “cinematográfico”, a partir de sua história.

c) Estabelecer relações entre rosto fílmico, cinema e sofrimento na contemporaneidade.

d) Discutir o uso do close do rosto em narrativas cinematográficas contemporâneas, na busca de um entendimento de sua contribuição para a criação de sentidos em torno do sofrimento.

A fim de organizar e tornar pertinente o desenvolvimento da problemática aqui proposta, a tese a ser apresentada estrutura-se com base em quatro capítulos, que partem da apresentação da metodologia a ser empregada para o desenvolvimento do estudo (cap. 2), na qual destacamos a importância da análise fílmica para o entendimento das imagens selecionadas.

Depois disso, apresentamos nosso estudo sobre o rosto, espaços ocupados e sofrimento (cap. 3), que tem como base uma reflexão sobre relações que se estabelecem a partir de uma iconologia do rosto. Julgamos importante, também, lançar um olhar sobre o conceito de fisiognomonia e suas formas de entendimento da face, uma vez que a construção de uma imagética em torno do rosto envolveu interpretações e representações que contribuíram para a elaboração de imagens das mais variadas. Elas reforçaram a ideia dos “tipos” e dos estigmas, tornando-se, de certa forma, “retratos do sofrimento”.

Nesse capítulo contamos especialmente com David Le Breton nas discussões sobre o corpo, e também Umberto Eco. Quando tratamos do sofrimento tomamos como referência estudos de Arthur Schopenhauer e Susan Sontag. Nossa

visão do espírito do tempo no qual vivemos tem como base Giorgio Agamben e Omar Calabrese. Esse último tratando da problemática da idade neobarroca, conceito que pensa o contemporâneo como um “ar do tempo” (CALABRESE, 1987, p. 10), e que percebe que há algo mais profundo que as formas apresentadas, que buscam uma valorização no âmbito da cultura.

O capítulo sobre o rosto cinematográfico (cap. 4) busca um entendimento do processo que envolveu sua criação, que teve como base o close. Assim, desenvolvemos o conceito de close e apresentamos suas variações e possibilidades. Também julgamos relevante apresentar uma reflexão em torno do surgimento do close no cinema. Tomamos como base nesse capítulo os estudos de Jacques Aumont no que tange ao rosto no cinema, além das contribuições de Gilles Deleuze para a abordagem do conceito de “rostidade”. Joseph Mascelli, Emanuel Siety e Gustavo Mercado contribuem na abordagem das questões de ordem técnica do close, na seção seguinte.

Depois, partimos para a apresentação de uma breve reflexão em torno do rosto e sua relação com o cinema, especialmente quando relacionado à abordagem do sofrimento. Um maior entendimento das relações existentes entre nosso objeto, o rosto em close, e sua circulação em narrativas que tratam do sofrimento se fez necessária, para que posteriormente fosse possível a discussão apresentada na análise. Situamos, desse modo, nosso objeto dentro de um tema específico- a dor do outro, estabelecendo relações com a contemporaneidade.

Ao final (cap. 5), nossa tese tem por base a exposição de nossa análise fílmica, que apresenta as obras cinematográficas: O Escafandro e a Borboleta (2007), e Cisne Negro (2010), dois filmes contemporâneos nos quais buscamos

estabelecer relações com os objetivos traçados para este estudo e, especialmente, a problemática que ancora o olhar da pesquisa.

Nesse momento tivemos como base, especialmente, os estudos de Laurent Jullier e Michel Marie sobre imagem e análise fílmica. Optamos por apresentar e analisar fotogramas isolados e sequências dos filmes em questão, buscando nas discussões propostas, referências no âmbito de uma semiologia do cinema, um viés que permitiu a organização de nosso olhar diante das imagens selecionadas.

Ao final apresentamos nossas considerações finais, que não pretendem esgotar a discussão sobre o tema proposto, mas contribuir para uma reflexão que olha para um lado “escuro”, o sofrimento humano, o uso da técnica no cinema e as representações de uma parte do corpo humano que nunca vemos, mas sempre percebemos ao lançar nosso olhar sobre o outro: o rosto.

Nos dias de hoje, especialmente, as imagens ocupam os mais variados formatos, espaços e sentidos e que atingem um espectador que apresenta uma recepção de caráter descontínuo, que valoriza a velocidade, o fragmento e a não linearidade do que é apresentado. O rosto cinematográfico, neste caso, deve ser discutido enquanto construção imagética que contribui para a construção de sentidos, especialmente ao tratar de algo que não podemos escapar e que faz parte da vida: o sofrimento.



(A Caixa de Pandora- 1929)

2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

2- PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS:

A construção de uma pesquisa científica exige uma delimitação do caminho a ser percorrido. A intuição e espontaneidade do pesquisador são atributos importantes nesse processo, mas não determinam de forma clara o que deve ser feito. Baseado em procedimentos do método e dos recursos da técnica, as especificidades da pesquisa e do pesquisador devem entrar em jogo, ou, seja, o que é próprio da pesquisa e do pesquisador devem ser considerados (ROSÁRIO in MALDONADO et al., 2006).

Em nosso caso, estudos de caráter exploratório, ainda na fase de elaboração do projeto de pesquisa do doutorado, apontaram a ausência de obras específicas que tratassem da problemática do rosto e sua relação com o cinema. O que encontramos normalmente carecia de confiabilidade na área da pesquisa, uma vez que as informações obtidas advinham de matérias encontradas, normalmente, em blogs. Encontramos inicialmente apenas o livro de Jacques Aumont: EL Rostro en El Cine (1998) como referência direta ao assunto que nos interessava.

Nesta altura intuímos que nos aproximávamos de um tema fecundo em termos de estudo. Inicialmente pensar o rosto no cinema, buscando uma aproximação com a técnica do close- ou primeiro plano, poderia render, talvez, uma boa proposta de estudo. Mas na caminhada para a construção de uma problemática de pesquisa mais consistente e que tornasse viável uma tese, fazia-se necessário um foco maior.

A grande dificuldade encontrada foram as várias possibilidades de abordagens possíveis, a partir do material que começou a ser “garimpado” sobre o

assunto em artigos encontrados em livros, na descoberta de autores que traziam em algum momento de seus estudos a discussão do close do rosto, nos trabalhos realizados nas disciplinas da pós, enfim, um leque de possibilidades pareceu possível.

Sabíamos já na altura que as escolhas fazem um pesquisador. Não tínhamos também a intenção de correr riscos ao deixar preferências de ordem pessoal “contaminarem” a construção de uma fecunda problemática de estudo. Gostar desse ou daquele filme, diretor ou gênero não trariam lastro suficiente para a tomada de decisões na altura. Deveria entrar em jogo aí a atitude autocorretiva de todo pesquisador, o que envolve ajustes ao olhar, sobre o tema inicial, aliado à paciência, e também sensibilidade social.

A forte presença na mídia em geral de imagens do padecimento e do drama de outros na contemporaneidade nos fizeram perceber que estamos diante de uma série de imagens que nos emocionam e nos tocam em certa medida, dentro de sistemas específicos em termos de comunicação. A televisão possui uma configuração própria para tratar desse tipo de tema. Também o jornal, o rádio, enfim, todos os espaços de comunicação dispõem da possibilidade de tratamento do tema, dentro de suas perspectivas técnicas e sociais.

O cinema surge nesse contexto, que a partir de uma linguagem própria permite a contemplação, especialmente, do rosto do outro, em narrativas que se desenvolvem nas mais várias possibilidades. Quando trazemos à tona a questão do gênero, parece impossível imaginar uma história que não traga, em algum momento, o conflito, a angústia, ou medo, por exemplo, e que nos encaminha para um estado de sofrimento.

Ao delinear nossa problemática em torno do tema, que resgatamos aqui: **De que forma a técnica do close no cinema, especialmente no caso da apresentação do rosto, contribui para a construção de significados em torno do sofrimento na contemporaneidade?**, montamos nossos objetivos, apresentados anteriormente, e partimos para uma clarificação maior de nosso “fazer” na caminhada da pesquisa proposta.

Ao entender o close como uma unidade microdramática, que envolve gestos íntimos dos rostos das pessoas e coisas, ele pode ser entendido como uma rica fonte de significados, nos aproximando, em parte, da posição de Baláz, considerado o “poeta do primeiro plano”, em seus elogios à técnica (ANDREW, 2002). Mas nossa proposta aqui não é fazer um elogio de caráter tecnicista, mas sim entender o espaço do close como um território de elaboração de sentidos na contemporaneidade, uma zona de representação da sociedade. Isso em tempos nos quais o rosto se publiciza e perde seu caráter individualizante em uma exposição que concorre com outros objetos comunicacionais, e que pretende as conexões mais improváveis entre os fenômenos.

Ao valorizar a interpretação e capacidade de reflexão na busca de uma lógica que permita desenvolver nosso estudo, propomos um processo centrado no sujeito/ pesquisador, com traços de subjetividade e presença marcante deste na interpretação do objeto de pesquisa elaborado, características de um estudo de viés qualitativo.

Nossa tese tem por base, inicialmente, após a fase exploratória inicial, o método bibliográfico. Partimos em busca da identificação, localização e obtenção de obras pertinentes ao assunto proposto, material esse que serviu de base para a

construção do texto final aqui apresentado. Em nosso caso, a intersecção de áreas se mostrou presente e necessário nessa busca. O cruzamento de eixos que se tornaram mais claros na elaboração de nossos objetivos, fez com que circulássemos em obras com foco em áreas distintas, mas interrelacionadas, como sociologia, estética e filosofia. Isso foi realizado sem perder o norte nas produções que traziam a discussão de caráter cinematográfico necessária, especialmente naquilo que tratava do uso estudo do primeiro plano.

2.1 ANÁLISE FÍLMICA

Torna-se importante demarcar, neste momento, de que forma iremos tentar responder ao nosso problema de pesquisa. Uma vez que trabalhamos com a preocupação do uso do rosto que se configura a partir da técnica do close na contemporaneidade buscamos, inicialmente, organizar nosso olhar em torno da questão.

Tratar do sofrimento em um primeiro momento parece difícil, mas é ao mesmo instigante, uma vez que faz parte da vida de todo ser humano, em todas as épocas e lugares, independente de sua condição social. É um território amplo, rico, que pode permitir tanto uma abordagem de caráter emocional, como sociológico/filosófico.

Desse modo, partimos em busca de um norte neste quesito, e nos deparamos com a discussão de Erving Goffman (1988), em torno dos estigmas na sociedade, em sua obra: *Notas sobre Manipulação da Identidade Deteriorada*. Nessa leitura, verificamos que o estigma é um grande causador de sofrimento para indivíduos e grupos.

Ao definir o estigma como uma “marca” que identifica o indivíduo, é importante destacar que um estigma exclui, isola e permite a criação dos mais variados estereótipos. Os gregos no Mundo Antigo já faziam uso do termo estigma para se referirem a uma pessoa “virtualmente poluída”. O estigma na sociedade grega indicava sinais corporais que evidenciavam algo de extraordinário ou mau em relação a seu portador. Esses sinais poderiam ser feitos com fogo ou cortes no corpo e sinalizavam que o indivíduo era um criminoso, um escravo ou um traidor.

Na Era Cristã esse termo evolui, e também passa a ser entendido como graça divina (GOFFMAN, 1988).

Nos dias de hoje, o termo estigma faz referência a algo profundamente depreciativo, e que nem sempre traz uma evidência de ordem corporal. Mas mesmo assim, de alguma forma, o estigma se manifesta. A visibilidade é um fator crucial para a apresentação de um estigma na sociedade. É através da visão que o estigma se torna evidente com maior frequência.

Goffman (1988) destaca três tipos de estigmas diferentes. Inicialmente, destaca que temos as “abominações do corpo”, que envolvem as várias deformidades físicas, especialmente do rosto. Num segundo momento, destaca que temos estigmas causados por culpas de caráter individual, que envolvem uma “vontade fraca”, as crenças falsas e rígidas, e a desonestidade. Nesse caso, os indivíduos ficam conhecidos em relatos com referências ao distúrbio mental, à prisão, ao vício, ao alcoolismo e tentativas de suicídio, além de comportamento político radical. Como última forma de estigma Goffman (1988) levanta os estigmas tribais, de raça e de religião, transmitidos especialmente a partir da linhagem, e que no caso contaminaria todos os membros de uma família.

Com este cenário, consideramos que seria oportuno buscar a abordagem de indivíduos marcados, de alguma forma, pelo estigma, focando nosso olhar, dentro do amplo espectro que trata o sofrimento, nesse grupo. Assim, partimos para o momento seguinte, que seria escolher de que forma isso seria discutido dentro do âmbito do cinema.

Sentimos a necessidade de situar nosso olhar sobre o debate da contemporaneidade, e as discussões que tratavam de nosso tempo com termos

como pós- moderno, pós- modernidade ou capitalismo tardio, entre outros, não permitiam buscar as relações de sentido que queríamos estabelecer. Surgiu então a possibilidade de discussão do barroco na contemporaneidade, que apresenta-se, em nosso caso, antes de tudo, como uma possibilidade de caráter metodológico.

Calabrese (1987) discute este “ espírito do tempo” no qual vivemos, que se constroi, especialmente, com referências e fontes variadas, e que permite a configuração de determinados cenários. Aí se destaca o caráter fragmentário, por vezes obscuro, com referências ao passado, um espaço onde a originalidade já não seria um valor. Antes de tudo, o que importa é a aparência e as possibilidades de consumo. Os espectadores já não consomem passivamente os objetos culturais, mas partem para um tipo de consumo de caráter produtivo.

No momento em que nos situamos, em termos teóricos, em um tipo de abordagem que permitiu nossa visão do mundo atual, seguimos com a necessidade tratar do material fílmico, no caso aqui entendido como filme, a fim de estabelecer relações que permitissem desvelar nosso problema. Nossa intenção, ao olhar filmes, não era partir para uma análise de caráter técnico apenas, caindo na mera descrição de imagens.

A discussão das questões referentes à significação exigiam uma visão que contemplasse a técnica, mas não só ela, buscando entender o filme como uma linguagem que é composta de signos particulares, metáforas e aspectos que superam o entendimento de caráter icônico, e partindo para a visão que busca os índices e os símbolos.

Escolhemos para nossa análise então dois filmes que, acreditamos, trouxeram sua contribuição para nossa discussão. As duas obras selecionadas

foram: O Escafandro e a Borboleta (2007) e Cisne Negro (2010). Essas são histórias que tratam, de alguma forma, com a questão dos estigmatizados, mesmo que de maneira indireta. Os personagens centrais, no caso Bauby e Nina, respectivamente, sofrem em função de determinadas marcas, ou estigmas, que os colocam, de certa forma, à margem de seus grupos de pertença.

Nina, em Cisne Negro (2010) carrega seu estigma relacionado a uma paixão desenfreada pela dança, que em certa altura permite que contemplemos sua entrada em universo de alucinação e medo, e onde as marcas de caráter corporal, que envolvem uma automutilação, precisam ser escondidas. Já Bauby, no filme O Escafandro e a Borboleta, depois do derrame que lhe deixa totalmente imobilizado, sente que sua vida já não será como antes, repleta do glamour como editor de uma revista de moda. Agora, sua morada é um hospital, ao lado de doentes e idosos, enfim, ao lado de um grupo que fica, muitas vezes, à margem da sociedade.

Para melhor organização de nosso olhar em torno das obras analisadas, dividimos a elaboração de nossa reflexão, nessa altura, em três momentos: iniciamos com a apresentação de uma *sinopse* detalhada, que permite uma visão da obra de forma mais profunda, partimos para uma *contextualização*, que se inicia de um aprofundamento sobre a obra produzida, sua direção e particularidades. Aqui, já buscamos relações entre close, rosto e sentidos. Ao final, apresentamos as *análises* propriamente ditas, nas quais focamos em nosso objeto de estudo, o rosto em close no cinema.

Tentamos, nas considerações finais, fazer um elo entre nossos três pontos de ação: a técnica do close (no caso aplicada ao rosto), sofrimento e

contemporaneidade, buscando referências em um barroco contemporâneo, na tentativa de elucidação de nossa problemática, em uma abordagem que percebe a importância de um olhar mais acurado para as relações entre corpo, técnica e sofrimento.



Persona (1966)

3.A PROPÓSITO DE ROSTOS

3.1 ROSTO E SOFRIMENTO NA CONTEMPORANEIDADE

Nas sociedades de caráter individualista, o corpo é um elemento que marca os limites de uma pessoa, e é neste espaço que acaba e começa a presença do indivíduo. O corpo, nesse caso, é elemento de diferenciação, torna-se uma categoria que permite pensar culturalmente a diferença dentro de um grupo, um campo de cruzamento de todas as instâncias da cultura e um ponto que traduz de imediato um fato do imaginário social (LE BRETON, 2010).

Em sociedades tradicionais, de dominante comunitária, o corpo dificilmente é objeto de divisão, de fragmentação. Nesses casos, o estatuto da pessoa está dependente de um coletivo, no qual cada um existe a partir de uma comunidade e não temos a busca de distinções dentro de um grupo. Nas representações coletivas o corpo é misturado ao cosmos, à natureza e ao outro.

Às partes do corpo, aos seus órgãos, e também suas partes, são atribuídas representações e valores diferentes de uma sociedade para outra. Para Le Breton (2010), em nossas sociedades os pés, por exemplo, são órgãos situados embaixo do corpo e encarnam a escala mais baixa de valor. São “lugar de contato”, tocam a terra e são o limite do homem e do seu enraizamento no mundo.

Desde o fim dos anos 1960 percebemos o imaginário do corpo ampliando-se e circulando em práticas e discursos diversos. O corpo é o tema de preferência do discurso social da contemporaneidade, um território a ser explorado e lugar à espreita de sensações. O corpo é inseparável de sua carne, ele encarna o ser-no-mundo do homem: “O corpo é a morada do homem, o seu rosto” (LE BRETON, 2011, p. 240).

O rosto surge, dentre todas as partes do corpo humano, como aquela onde se condensam os valores mais elevados do indivíduo. No rosto traríamos a transparência de nossos sentimentos, os traços de nossa identidade, sendo o espaço no qual se estabelece o reconhecimento do outro, a atração, e também os relacionamentos.

A palavra rosto vem do latim *visus*, particípio passado substantivo de *videre*: “o que é visto”, e também pode referir-se às expressões “face”, ou “cara”, no cotidiano. O rosto, juntamente com as mãos, põe à vista a pele nua, em formas e variações infinitas, numa multiplicidade de combinações que trazem sentido ao homem, pois todo indivíduo possui um rosto, e este rosto não é o mesmo.

A partir da relação de elementos que irradiam os traços da individualidade de um ser, como os olhos, o nariz e a boca, o rosto pode ser entendido como um centro expressivo significativo.

Enquanto imagem visual, o rosto apresenta um discurso particular, e sua problemática envolve, inicialmente, a ativação de nossa percepção. Não poderíamos perceber ou reconhecer nosso semelhante se não selecionássemos um essencial dentro dessa configuração de ordem visual chamada rosto. Desse modo, por sua visibilidade, o rosto constitui a principal fonte de informações em um processo comunicativo, ao lado da fala, segundo alguns estudiosos (KNAPP; HALL, 1999). Com grande potencial expressivo, o rosto seria o primeiro canal de comunicação de nossos estados emocionais.

Na busca de uma abordagem sociológica da expressão dos sentimentos, e distanciando-se da visão que percebe a emoção como um dado íntimo ou natural, temos em Marcel Mauss, em 1921, uma discussão social e cultural dos

sentimentos. Para esse estudioso, os fenômenos conhecidos como raiva, medo e alegria, não seriam apenas fatos fisiológicos, ou psicológicos, mas fenômenos de caráter social. A manifestação da emoção, desse modo, estaria ligada a códigos estabelecidos, na qual não poderíamos nos desviar (LE BRETON, 2010). Inscritos no rosto, os sentimentos vivenciados funcionam como uma mediação significativa, na qual normas coletivas implícitas entram em jogo para seu entendimento.

Para Lévinas (2008) a apresentação do rosto nos põe em relação com o ser e seu existir. A humanidade se abre a partir da visão de um rosto, “o rosto do Outro”, que na sua nudez apresenta também suas dores e dificuldades:

Penso antes que o acesso ao rosto é, num primeiro momento, ético. Quando se vê um nariz, os olhos, uma testa, um queixo e se podem descrever, é que nos voltamos para outrem como para um objecto. A melhor maneira de encontrar outrem é nem sequer atentar na cor dos olhos! Quando se observa a cor dos olhos, não se está em relação social com outrem. A relação com o rosto pode, sem dúvida, ser dominada pela percepção, mas o que é especificamente rosto é o que não se reduz a ele. Em primeiro lugar, há a própria verticalidade do rosto, a sua exposição íntegra, sem defesa. A pele do rosto é a que permanece mais nua, mais despida. A mais nua, se bem que de uma nudez decente. A mais despida também: há no rosto uma pobreza essencial; a prova disso é que se procura mascarar tal pobreza assumindo atitudes, disfarçando (LÉVINAS, 1982, p. 77- 78).

Uma marca, uma lesão ou cicatriz neste espaço de expressão, na sociedade, é visto como sinal de privação de identidade. O rosto seria, ao lado do sexo, o lugar mais valorizado e mais solidário da morada do “eu”. Existe grande comprometimento pessoal quando um rosto é, de certa forma, atingido.

Quando tratamos do rosto e sua violação, podemos ter a criação de preconceitos em torno do indivíduo atacado neste espaço. A violência com ácido, por exemplo, é uma forma de tortura particularmente ultrajante. Nela temos a figura de um torturador, que joga ácido no rosto de sua vítima, deixando marcas

dolorosas, terríveis, e duradouras. Podemos dizer que atualmente esse tipo de ataque é uma violência direcionada, especialmente, à mulher. É uma violência que envolve questões de gênero, e que ocorre com frequência em países onde as mulheres são mais marginalizadas, como Paquistão, Índia, Camboja e Bangladesh.

O que chama a atenção na ASF³, em Islamabad, no Paquistão, é a banalidade dos motivos que levam à desfiguração de um rosto feminino. Propostas sexuais ou de casamento rejeitadas, a suspeita de que a vítima tenha cometido alguma conduta imoral, ou homens que se sentem incomodados por suas esposas são alguns exemplos. Segundo a ASF⁴, o agressor não quer matar sua vítima, mas busca na verdade exercer controle sobre ela. Ele pretende “apagar uma identidade”, distorcendo sua imagem a partir da desfiguração do rosto. O melhor documentário curta- metragem no Oscar de 2012 foi o filme Saving Face (EUA- Paquistão) (fig. 1), que trata especialmente do drama das mulheres paquistanesas atingidas por ácido, e o trabalho de um médico que luta pela recuperação de seus rostos.

3 Acid Survivors Foundation: disponível em < <http://acidsurvivorspakistan.org/>>. Acesso em abril de 2014.

4 Idem.

Figura 1- Cena do documentário Saving Face (2012).



Fonte: disponível em DVD.

As mulheres atingidas por ácido normalmente são vítimas de isolamento e rejeição onde vivem, e segundo a fundação, poucas culturas são tolerantes quanto à desfiguração de um rosto. Segundo a ASF⁵, o gesto não causa apenas uma desfiguração de caráter corporal, mas também existe um efeito catastrófico sobre a vítima. Isso comprova que um sistema de valores divide o corpo humano, de acordo com as sociedades. No caso do rosto, a possibilidade de apreensão de uma identidade neste espaço se sustenta pelo sentimento de que o indivíduo aí se apresenta de forma completa.

Vítimas condenadas ao padecimento, essas mulheres sofrem uma forma de injustiça, sentida como uma invasão da esfera corporal. Schopenhauer (2005) coloca que esse sofrimento é causado pela negação do corpo, por um indivíduo estranho, a partir de uma dor imediata e de caráter manifesto. A injustiça cometida ao violar um rosto se expõe ao subjugar-se o outro como indivíduo, em forçar uma

certa forma de escravidão, em atacá-lo em sua propriedade alheia, no caso o rosto.

Goffman (1988) destaca que na sociedade o indivíduo muitas vezes carrega uma “marca”, que se estabelece nas relações sociais, o *estigma*. Esse sinal é construído em um processo, pois trazemos certas pré-concepções que se tornam expectativas normativas, exigências, uma caracterização “efetiva”, que constrói uma identidade de ordem virtual, em contrapartida a uma identidade social real. Teríamos nessa relação um atributo, que tornaria a pessoa diferente dos outros. O rosto desfigurado pelo ataque com ácido é um exemplo. A partir dessa marca, o grupo considerado “normal” categoriza uma pessoa como duvidosa, sem caráter, perigosa ou fraca. Nessa situação existe dificuldade para aceitação plena do indivíduo, pois exigências de caráter social não permitem reflexões particulares sobre esse atributo particular que causaria o estigma.

Temos então um rosto que a partir de sua configuração pode se situar diante de nós, enquanto representação. Schopenhauer (2005) coloca que a significação do mundo está diante de nós, enquanto representação. Essa representação se estabelece no momento em que o indivíduo, um sujeito do conhecimento, é intermediado por um corpo, cujas dificuldades são o ponto de partida da sua intuição do mundo.

Quando tratamos de representação, torna-se importante destacar dois elementos fundamentais. Por um lado temos um sujeito, condição universal, que existe para o homem. De outro temos o objeto, o que é conhecido, e que está submetido às formas, a priori, do tempo e do espaço. Sujeito e objeto são, portanto, inseparáveis quando discutimos representação (SCHOPENHAUER, 2005).

Nosso corpo ou parte dele é um objeto, entre os vários outros objetos do mundo. A partir da Vontade⁶, manifesta-se a significação nos objetos. Ela demonstra uma engrenagem interior de nosso ser, de nosso agir e de nossos movimentos. Para Schopenhauer (2005), todo o ato verdadeiro de nossa Vontade é simultâneo e envolve o inevitável movimento do corpo. Os movimentos de nosso corpo envolveriam a visibilidade de atos isolados da Vontade.

Para Schopenhauer (2005) nenhuma satisfação é duradoura, mas antes de tudo um esforço em direção a um novo empreendimento. Esse esforço estaria travado em toda parte, de diferentes maneiras, sendo aqui entendido como o estado de sofrimento. O autor, em sua filosofia de caráter pessimista, coloca que não existe nenhuma medida e fim para esse estado. O homem é um ser de necessidades absolutas, na verdade uma concretização de milhares de necessidades que conduzem ao sofrer.

À medida que os nossos prazeres aumentam, tornam-nos cada vez mais insensíveis, e um hábito não é já um prazer. Em realidade, quando o fenômeno da Vontade se torna cada vez mais perfeito, o sofrimento se torna cada vez mais manifesto. O homem no qual o gênio vive seria aquele que mais sofreria.

Isso envolve refletir que muitas vezes fechamos os olhos para o conhecimento de uma dada realidade, que traz em sua aura a falta, a experiência negativa, a dor e a infelicidade. No que concerne à nossa existência enquanto indivíduos, cada história de vida seria uma história que envolve o sofrimento, aqui entendido como uma série de “pequenos e grandes acidentes” cotidianos.

⁶ “ Para compreender toda a significação dessa vontade, que é a nossa realidade metafísica, não é necessário buscá-la em um ato qualquer de vontade determinado por um fim, mas sim naquilo que resta quando se separa, de um lado, o querer e, de outro, todos os conteúdos, representações e motivações que são sua roupagem, sua forma de fenômeno” (SIMMEL, 2011, p. 40).

Ocultamos nosso sofrimento tanto quanto possível, pois estamos cientes que os outros raramente sentiriam empatia pelo nosso estado.

A fim de nos livrar desse estado que também faz parte de uma identidade, consideramos mais fácil observar o sofrimento alheio. Assim, nesse caso, estamos conscientes do outro a partir de representações, portanto de uma maneira mediada. Isso nos leva a pensar em nossa posição diante dos infortúnios alheios, a partir de espaços comunicacionais como televisão, rádio e jornal. Segundo a teoria schopenhauriana, nos parece mais fácil observar o outro a sofrer, pois dessa forma nos esquecemos por momentos de nossas dores particulares. Ao mesmo tempo, nos sentimos também aliviados em nosso íntimo, de nos encontrarmos diante daquele drama apenas como observadores.

Enquanto observadores, vivenciamos em nossa época um fenômeno que pode ser denominado de “efeito pornô” (CALABRESE, 1987). Uma característica da pornografia seria colocar em evidência um detalhe escandaloso. Para Calabrese (1987), o efeito pornô não faz referência apenas a sexo, mas também a outros procedimentos de detalhes que se apresentem como escandalosos ou sobre o qual recaiam ações de violência.

Temos hoje um espectador francamente habituado a saltar de um programa ao outro, relacionando-os instantaneamente, deduzindo seu conteúdo a partir de poucas cenas, e assim recria seus palimpsestos pessoais. Nesse processo, elimina-se as diferenças entre as diversas imagens percebidas, em uma superação nos limiares da percepção, que modifica uma visão de mundo, num período de total simultaneidade de qualquer objeto cultural (CALABRESE, 1987, p. 68).

Visões do rosto, especialmente aquelas que trazem as marcas do sofrimento alheio, nesse contexto, são percebidas a partir das recepções descontínuas, por parte de espectadores acostumados a consumirem de uma forma complexa as chamadas produções culturais. Agora eles interrompem, recortam, fragmentam o fluxo comunicativo, não cabendo mais esse papel apenas a quem produz o objeto a ser contemplado.

Temos aí um tipo de “consumo produtivo”, em que a forma de consumo não se realiza de maneira passiva. No próprio ato de consumo de um objeto cultural, produz-se uma interpretação que muda a própria natureza desse objeto.

De acordo com Lothman (CALABRESE, 1987, p. 61), podemos considerar a cultura como uma organização de sistemas culturais, mas seria também possível entendê-la como uma organização de caráter espacial. Esse fato aplica-se ao tempo no qual vivemos, em que os fenômenos da cultura permitem conexões das mais inusitadas entre objetos que nascem, a princípio, afastados.

É possível então demarcar uma mentalidade que se distingue de outros períodos, a partir daquilo que inicialmente parece confuso, enigmático, indecifrável e fragmentário. Calabrese (1987) trata de um tipo de gosto predominante na época em que vivemos, e que dá o nome de “neobarroco”. Esse “ar do tempo” irá se espalhar a muitos fenômenos culturais nos dias de hoje, envolvendo variados campos do saber, tornando-os dessa forma “parentes” uns dos outros, e fazendo-os diferir de outros fenômenos de cultura de um passado mais ou menos recente (CALABRESE, 1987, p. 10).

Assistimos, nesse cenário, à perda da integridade, da globalidade e da sistematicidade ordenada. Em seu lugar surge a instabilidade, a

polidimensionalidade e a mutabilidade. Existe uma forma subjacente que permite comparações e parentescos, em um princípio de organização abstrato e que envolve um sistema interno de relações. Esse sistema já não buscaria *unidade*, mas uma *unicidade*, que permite pensar lógicas internas enquanto estruturas dinâmicas.

Essa configuração também faz com que se coloque em jogo as forças do imaginal, que trata de imagens, imaginários, imaginação e aparência (MAFFESOLI, 1996), e que entram em ação quando tratamos do que entendemos aqui como o “barroco contemporâneo”, ou “neobarroco”.

Temos diante de nós então, menos do que um “barroco” como um conjunto artístico delimitado mas, antes de tudo, um barroco de caráter atual, e que se trata de uma sensibilidade de caráter geral. Dessa forma, conforme coloca Maffesoli (1996), o termo barroco surge como uma alavanca para tratar de nosso tempo, a partir de uma abordagem que tenta identificar uma “estética do social” (CALABRESE, 1987). Essa estética traz suas particularidades, numa relação que se estabelece entre fatos de caráter sensível e seus efeitos, ou seja, os objetos produzidos nesta instância.

Nesse contexto, torna-se relevante o estabelecimento de critérios nas análises que nos permitem definir as características dessa época. Calabrese (1987) levanta então a necessidade de uma interdefinição de conceitos operativos, que permitirão o controle dos objetos a serem contemplados. A ordem é “provocar” os fenômenos, que não falam por si só e pelas suas evidências. Torna-se relevante construí-los enquanto objetos teóricos, que nascem com diferenças entre si, numa descoberta de relações impensadas e de redes inimaginadas.

Nessa instância os critérios precisam ser levantados com base nas mais diversas áreas, entre objetos muito díspares entre si. Assim, Calabrese (1987) tenta organizar objetos de caráter cultural, na busca de formas profundas que permitam relações de parentesco, que servirão de base para a compreensão da contemporaneidade.

Esse tempo então não é definido a partir de uma história da cultura, que buscaria no barroco uma repetição, mas antes de tudo entendido como uma qualidade formal de objetos que exprimem uma atitude generalizada da sociedade. O barroco, nesse contexto, é entendido a partir de categorizações que excitam a organização de sistemas, que os desestabilizam em algumas partes, e que os submetem a turbulências e flutuações. Enfim, uma forma de sensibilidade que permite refletir sobre as imagens contemporâneas, especialmente no cinema, quando associadas ao sofrimento.

3.2 ROSTO E ESPAÇO OCUPADO: EM BUSCA DE SENTIDOS

A habilidade de produzir um número infinito de expressões fez a sociedade criar, em torno do rosto, um espaço de conhecimento do outro e, conseqüentemente, de si mesmo. Assim, poderíamos também explicar, em parte, uma primazia do rosto em relação a outras partes do corpo humano. Isso remonta a centenas, talvez milhares de anos, em várias culturas, especialmente no que tange à busca de sua apresentação e simbolização.

O que podemos definir como representação do rosto envolve uma história de certa forma complexa, que circula entre dois pólos: um que trata de um visível, ou seja uma parte de nosso corpo que não vemos nunca (o rosto), e outro, que busca sua interioridade, o seu invisível, ou ultravisível, a partir de uma analogia expressiva, segundo Aumont (1998).

Essa origem da representação do rosto compreende também uma abordagem de ordem funcional e analítica, que assegure a identificação do representado. Se reconhece no rosto uma identidade, que é também sintética e global, aspirando o despertar de emoções e estados. Desse modo, nenhum lugar de representação tem sido mais sensível às variações históricas do que o rosto (AUMONT, 1998).

O estudo da imagem é complexo, e está presente na reflexão filosófica desde a Antiguidade, com Platão e Aristóteles. Ela é um instrumento de comunicação que remete a uma memória – consciente ou não. O que torna-se importante aqui, inicialmente, é perceber que a mesma (imaginária ou concreta) depende da produção de um sujeito, e de alguém que a reconheça.

A imagem do rosto, entendida aqui como um objeto elaborado pela mão do homem, é produzida para situar-se em um meio, que se tornará determinante para sua visão e configuração de significados. Elaborada em um determinado espaço perceptual, imagens do rosto procuram transmitir, de forma simbolizada, discursos com referência ao mundo real. Desse modo, entendemos que as imagens do rosto foram produzidas para serem “lidas” pelo indivíduo e sociedade, correndo o risco, por vezes, de nem sempre serem compreendidas e aceitas.

A relação do observador diante das imagens, entre outros fatores, está diretamente relacionada com um ponto importante quando tratamos da representação do rosto: seu enquadramento. Esse enquadramento estabelece uma relação entre um olho fictício, que pode ser do pintor, da máquina fotográfica, ou da câmera, no caso do cinema, e um conjunto organizado de objetos em determinado cenário.

O enquadramento determinará o ponto de vista da imagem, a forma como ela será em um primeiro momento percebida, num jogo que envolve a organização dos objetos representados em determinado espaço, os ângulos de visão e uso da luz. A delimitação da borda e da moldura da imagem também é crucial para a construção da relação imagem- observador, pois de certa forma são elementos limitadores de um espaço ocupado, cada um trazendo às imagens que circundam um sentido, um significado.

A fotografia, por exemplo, soube explorar desde os seus primórdios as possibilidades das bordas e molduras. No caso dos daguerreótipos, as molduras em muitos casos se assemelhavam às molduras produzidas para acompanhar, especialmente, a pintura. Isso deve a um período em que a fotografia buscava

uma aproximação com essa arte, na busca da construção de uma identidade para o novo tipo de imagem possibilitado com as técnicas fotográficas. Na figura a seguir (fig. 2), podemos perceber a mudança de sentido que a imagem recebeu no momento em que foi retirada a moldura original de um daguerreótipo. A saída da fronteira inicial na imagem do menino revelou um fora de campo altamente significativo, e um novo retrato se fez.

Figura 2- Sem a moldura, novos limites e sentidos.



Fonte: imagem disponível em Daguerreotype Studio II. Disponível em <<http://www.pinterest.com/greenspringman/daguerrotype-studio-ii/>> Acesso em junho de 2014.

A representação do outro, a partir seu rosto, se dá especialmente com o retrato, uma imagem que revela o indivíduo nas mais diversas situações. É uma forma de revelação do corpo que pode ser encontrada em uma grande variedade

de formas e com as mais variadas funções. O retrato, desse modo, em sua história, buscou expressão na pintura, na escultura, no desenho, na fotografia, e até em moedas e medalhas (WEST, 2004).

Mas nem todo o objeto que traz uma imagem do indivíduo pode ser considerado um retrato. O retrato necessita de uma melhor classificação, no caso diferenciada, que considere não apenas a semelhança física com o representado. É um discurso que destaca o corpo ou parte dele- no caso o rosto, na busca de um *continuum* entre alma e matéria. Assim, deve subsistir uma complexidade que envolva as características de uma vida interior e seus valores, que de certa forma tornem latente o lugar do sujeito na sociedade, assim como sua moral.

O retrato envolve um processo que compreende um artista, um representado e o uso de determinada técnica. Permite a abordagem de uma faceta, um aspecto do retratado, numa situação específica, na busca de uma visão que envolva exterioridade e interioridade naquilo que é assistido. Ele deve buscar a *ária*, a sombra, ou seja, aquilo que nos recorda determinada face. Em termos aristotélicos, a *ária* seria aquilo que se denomina *substância*, onde todas as alterações realizadas pelo artista seriam meros “acidentes” e não transcederiam o indivíduo em uma essência, em termos de representação.

No retrato a mão do artista pode, por vezes, propor um efeito de mascaramento, e uma fachada “engole” o rosto, ou seja, captamos uma aparência, a exterioridade apenas, antes do verdadeiro rosto. Nesse caso podemos estabelecer uma relação com a máscara enquanto artefato que cobre o rosto ou parte dele, e que acompanha o homem desde a antiguidade, com finalidades múltiplas. Inicialmente, sugere a ideia de representação ou transformação. Com a

máscara temos uma duplicação do rosto, pois seu uso pressupõe a existência do outro que não se expõe. Ela nos força a ver determinada pessoa em outro papel ou estado. Surge como um mecanismo de atuação, que permite a vivência de diferentes situações, nas mais diversas sociedades.

A máscara era muito usada no início do teatro e era confeccionada para representar deuses e deusas. Ela funcionava com uma “outra” encarnação dos mesmos, sendo guardadas no próprio local da representação, o teatro, para não levarem para o mundo exterior sua “alteridade” (MANGUEL, 2006). No tradicional teatro japonês denominado *kabuki*, a maquiagem funciona como uma máscara que irá caracterizar os personagens. As cores e formas são simbólicas, destacando a interpretação do ator, uma vez que no teatro *kabuki* ele é a estrela, sendo a narrativa um veículo para destacar seu talento.

O cinema soube explorar as possibilidades da máscara, especialmente a do tipo *kabuki*. No filme *Star Wars- Episódio I- A Ameaça- Fantasma*, temos a personagem Rainha Padmé Amidala (fig. 3), com a maquiagem e outros elementos, como figurino, característicos do *kabuki*, tornando o rosto da atriz Natalie Portman um objeto de certa forma contraditório. Ao trazer para dentro de uma narrativa de caráter futurista a ideia de imitação de um estilo único e peculiar, temos o pastiche. Padmé Amidala nos apresenta uma máscara de forte caráter linguístico, em que produtores culturais contemporâneos se voltam para o passado numa forma de imitação, que fala a partir de máscaras estocadas em um museu imaginário, em uma cultura que agora adquire um caráter global (JAMESON, 1996).

Figura 3- Rainha Amidala em Star Wars Episódio I- A Ameaça Fantasma: inspiração no teatro *kabuki*.



Fonte: disponível em dvd.

Dentro do contexto da máscara, podemos trazer à discussão também a caricatura: nela temos um “efeito de mascaramento”, que consiste em uma forte impressão, com base na distorção e no uso simplificado dos traços, que impede a visão das camadas mais profundas desse tipo de imagem. Nossa percepção não é programada para a apreensão do que é simples, isso se destaca e se fixa em nossa mente (GOMBRICH, 2002). Com a estilização das formas na caricatura, a imagem do rosto, é simplificada, e isso traz problemas quando precisamos observar diferenças pequenas, mas importantes, para distinguir um indivíduo de outro, em sociedade.

A caricatura apresenta uma ligação estreita com o Expressionismo, uma vez que o artista, na simplificação das formas do rosto do representado, buscará a expressão de impressões que desvendem o caráter íntimo daquele que se deixa retratar. O artista Henry- Toulouse Lautrec destacou-se na produção desse tipo de

imagem, a caricatura. Ao circular pelos cabarés de Paris, retratou a vida boêmia desses locais, e na figura de Yvette Guilbert⁷, artista da época, explorou ao máximo essa forma de arte e comunicação (fig. 4).

Figura 4- Yvette Guilbert: fotografia e caricatura.



Fonte: Disponível em:

(esq.) <<http://www.melozzo.org/melozzo/Home-JMV/WomenSCOpe/Yvette-Guilbert-Disease-du-Siecle>> Acesso em maio de 2014.

(dir.)<http://www.dutempsdeserisesauxfeuillesmortes.net/fiches_bio/guilbert_yvette/guilbert_yvette.htm> Acesso em maio de 2014.

A arte do retrato também está relacionada com passagem do tempo e mudanças de ânimo. Homens e mulheres envelhecem, mas os retratos permanecem. A sociedade percebeu, com o passar do tempo, também uma

7 Yvette Guilbert foi uma atriz e cantora de destaque na Paris do início do século XX. A voz nada convencional e a figura alta e magra poderiam ser obstáculos nas suas apresentações nos cafés- concerto de Montmartre, mas ela soube explorar estes pontos, transformando- os em atributos. Toulouse- Lautrec, Jules Chéret, Ferdinand Bac e Théophile-Alexandre Steinlen foram artistas da época que capturaram as sinuosas linhas da artista, em vários meios. Disponível em: < <http://www.nga.gov>>. Acesso em maio de 2014.

possibilidade de referência, no retrato, a um modelo humano ausente. Sua presença, real e verdadeira, poderia ser sentida na imagem produzida (AZARA, 2002).

A figura do finado, a partir de seu rosto, foi tema de representações, seja a partir de máscaras funerárias na Grécia, ou do retrato *Fayum* (fig. 5), no Egito romano. No caso do *fayum*, buscava-se um caráter realista e era pintado sobre madeira, em múmias (AZARA, 2002). O rosto do representado trazia grande naturalismo e riqueza de detalhes, na busca da maior aproximação possível do falecido em vida. Esse tipo de retrato funcionava como um eco do indivíduo. Indicava, pela riqueza de seus detalhes, um pouco de seu estilo de vida, seja na escolha de vestimentas, no uso de adornos, ou na forma de arrumar de apresentar os cabelos.

A fotografia em homenagem aos mortos, ou fotografia *post mortem* (fig. 6), também foi praticada, especialmente no período vitoriano. O registro do finado na fotografia *post mortem*, assim como o *fayum*, também buscava uma proximidade com o falecido, indo de encontro a referências que lembrassem a pessoa em vida.

A fotografia *post mortem* tornou-se um espaço para a contemplação de rostos agora já sem vida, que com a técnica da fotografia adquirem contornos ainda mais nítidos e próximos do real. O *fayum*, retrato realizado a partir de pintura, também mostrava o falecido como se estivesse em vida, com sua fisionomia e estilo, na busca de uma idealização de caráter imagético que não permitia o grau de realismo da fotografia. São contrastes, em termos de representação, que refletem as possibilidades técnicas de cada época, nos levando a entender que uma imagem é modelada por estruturas profundas e sutis.

Figura 5- Lembrança dos finados 1: retrato *fayum*.



Fonte: imagem disponível em Mummy Portraits
< <http://www.pinterest.com/gettymuseum/mummy-portraits/>> Acesso em abril de 2014.

Figura 6- Lembrança dos finados 2: fotografia *post mortem*.



Fonte: imagem disponível em
<<<http://www.paulfreckler.com/pictureDetails.cfm?pagetype=library&typeID=1&ID=3768>> Acesso em dezembro de 2013.

Mas o retrato não foi conhecido nem praticado em todos os tempos ou em todos os lugares. Isso não impediu que esta forma de registro do outro se tornasse um dos gêneros artísticos mais difundidos ou procurados para aquele que estivesse em busca da representação de alguém querido, ou quisesse tratar da representação da sua própria imagem.

Os retratos escultóricos- os bustos, no caso aqui helenísticos, reproduziam

com grande riqueza de detalhes os traços humanos, acentuando inclusive as características físicas do representado. Entre os romanos esse tipo de retrato, especialmente a partir da realização do busto de governantes, era o que carregava mais valor na área da estatuária. O foco de interesse para os romanos, em termos de representação escultórica, era a cabeça, com destaque para as expressões fisionômicas. A descrição da fisionomia, nesses casos, deveria ser fiel, sendo essas imagens do rosto ligadas a um poder ali representado, e também como uma homenagem aos mortos.

Com o passar do tempo os retratos romanos passaram a se mostrar como uma “máscara trágica”, especialmente quando o império passa a ser povoado por um vasto número de deuses: aqui o rosto anuncia-se como uma espécie de espelho das misérias humanas. Mais tarde, quando se acentua a instabilidade política no império e as religiões oficiais mostram-se incapazes de dar conta das aflições da população, os rostos representados se mostram dessa vez mais patéticos (AZARA, 2002).

No cristianismo, a espiritualização do carnal alcançou níveis de representação muito altos e variados. Vitrais, música, incenso, estatuária e pinturas serão caminhos para a manifestação do divino, e permitirão associações inusitadas. Nesse contexto podemos citar como exemplo o caso de Constantino, o imperador que converteu o Império Romano ao cristianismo. Ele multiplicou sua própria imagem nos mais diversos espaços, como esculturas e mosaicos, mas isso não foi suficiente. Constantino em certa altura mandou cunhar moedas que traziam de um lado o filho de Deus, e de outro seu “segundo filho bem amado, o imperador” (AZARA, 2002, p. 37).

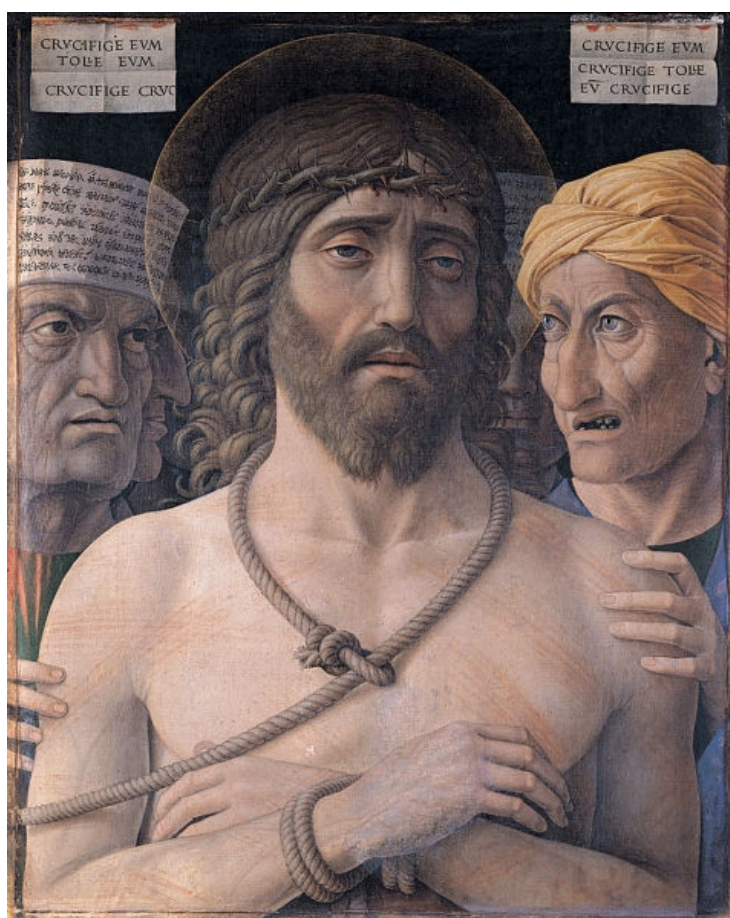
Representações antigas de Cristo não traziam seu rosto. No início perseguidos por Roma, os primeiros fiéis buscavam elementos que figurassem e atestassem a manifestação de Deus no tempo, validando, dessa forma, as simbologias e imagens utilizadas (ELIADE, 1991). Metáforas como o cordeiro e o pastor eram comuns, assim como o peixe, e foram usadas na entrada das catacumbas. O cordeiro representava o sacrifício da carne, a partir do derramamento de sangue, e já era sinalizado no texto do Antigo Testamento. O peixe, objeto de milagres e alimento importante do povo judeu, faz alusão à figura do pescador e do ato da pesca, ou seja, da integração dos homens ao Reino de Deus. Durante um bom tempo, sua representação aconteceu de uma forma idealizada. A falta de registros bíblicos que dessem conta de um retrato mais detalhado daquele que lança as sementes de uma nova doutrina, com o passar dos anos iria adquirir contornos dos mais variados.

O ponto crítico nas narrativas que envolvem Cristo é aquele em que abandona-se uma singularidade subjetiva e divina, na esfera as representações, e busca-se o homem. A Paixão, o Calvário e a ideia da morte necessitavam de uma aparência externa e corpórea, imediata, para que o indivíduo atingisse sua própria verdade. As simbolizações do homem religioso deveriam auxiliar na sustentação de sua fé.

Mas a idéia de aceitação de uma “feiúra” para Cristo não foi rápida. A representação do Messias, deformado pelo sofrimento, foi vista como escandalosa, e a arte paleocristã limitou-se à construção de uma idealização a partir das imagens. A crucificação não era um tema iconográfico aceitável e o símbolo da cruz, de certa forma abstrato, cumpria bem a função. É numa Idade Média “ mais

madura” que se reconhece como Cristo o homem massacrado na cruz. Eco (2007) fala de uma “erótica da dor” para referir-se na insistência no rosto e no corpo divino martirizado pelo sofrimento, principalmente a partir do Renascimento (fig. 7) e do Barroco.

Figura 7- Ecce Homo (Andrea Mantegna- 1431- 1506).



Fonte: imagem disponível em < <http://musee-jacquemart-andre.com/en/collections/ecce-homo>> Acesso em dezembro de 2013.

Temos, com o surgimento do espelho, um objeto que potencializa determinado órgão, que aumenta seu raio de ação. Permitiu uma percepção visual que o olho não poderia muitas vezes alcançar (ECO, 1989), com a cristalização do indivíduo ocidental. O espelho surge como um objeto que restitui a imagem fiel do

rosto humano. De acordo com as tecnologias de cada época, o reflexo do rosto será captado de maneiras diversas. Na Idade Média possuir um espelho era um signo de status (LE BRETON, 2003). Nesse período, os espelhos eram confeccionados em pequenas dimensões e necessitavam ser protegidos da oxidação. Os espelhos eram produzidos, então, nos mais diversos materiais: cobre, bronze, estanho, aço e prata.

A área da psicanálise toma o espelho como metáfora e passa a estabelecer relações com o rosto, como no caso de Donald Winnicott, que irá colocar que o primeiro espelho da criança é o rosto da mãe, além da abordagem do conceito de narcisismo, tratada especialmente por Freud. O mito grego de Narciso reforça a ideia de que a água deve ter sido a fonte de inspiração para a criação dos espelhos. Narciso morre à beira de um lago que lhe serve como reflexo para a contemplação de sua própria face.

A frontalidade do próprio rosto, a visão do detalhe, das marcas do tempo, de ângulos diferenciados do próprio corpo, permitirá uma duplicação do corpo, sendo o indivíduo tomado por uma contínua tentação de considerar-se um outro a partir de uma imagem especular⁸, fazendo com que essa experiência torne-se absolutamente singular, no limiar entre percepção e significação. Os espelhos tornam-se então canais, *mediuns* materiais que permitirão a passagem de informação, entendida aqui como os sinais da presença de alguém (ECO, 1989).

A partir do século XVI, conforme West (2004), autorretratos começam a surgir, especialmente na pintura. Com o autorretrato, o rosto passa a falar uma

8 Para Umberto Eco a imagem especular não é uma duplicata do objeto: “[...] é uma duplicada do campo estimulante, ao qual se poderia ter acesso caso se olhasse o objeto ao invés da sua imagem refletida (ECO, 1989, p. 20).

linguagem não verbal, e de certa forma íntima e peculiar. A partir da imagem silenciosa da própria face, a percepção de si vai refletir uma ordem social que busca a individuação em retratos, onde admite-se nessa imagética, de certa forma, a construção de um juízo de valor. O artista se torna seu próprio intérprete no caso do autorretrato, na busca de um testemunho em que ele exercita a busca de si, num movimento de autocrítica e de crítica ao mundo. Agora ele é seu próprio juiz.

O surgimento dos espelhos planos foi um fator de ordem técnica que muito colaborou para a popularização desse tipo de imagem, uma retratística que tem como protagonista um personagem que é também pessoa, que traz “sinais” de sua própria situação no mundo, e que essa não deve, neste período, sufocar a sensibilidade e o sentimento.

Desse modo, a técnica dos espelhos planos permitiu que os artistas, entre os séculos XV e XVI, na Europa, contribuíssem de forma significativa no aumento de representações imagéticas que envolvessem, de certa forma, um aumento da auto- consciência sobre as identidades do período, reflexo de uma ruptura com estruturas de ordem medieval (WEST, 2004).

Nesse contexto, Rembrandt Van Rijn irá se destacar como o pintor de autorretratos profundos (fig. 8). Não busca a teatralidade dos movimentos, a largueza dos gestos, o amplo desdobramento cenográfico, mas o resolver-se do uno, do eu, que é um dilema que estará presente na retratística do século XVII (ARGAN, 2004).

Figura 8- Rembrandt: autorretrato aos 63 anos.



Fonte: Imagem disponível em
< <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-self-portrait-at-the-age-of-63>> Acesso em junho de 2014.

Rembrandt era o pintor de solitários, e mesmo quando pintava um grupo isolava, no interior de sua experiência vivida, cada figura representada. A imagem do ser humano, para o pintor não poderia deixar de representar essa longa relação que envolve uma destruição lenta e progressiva feita pela vida (ARGAN 2004). Quando pinta o filho Tito, marca o mesmo com rugas de uma velhice precoce: suas figuras são antigas, envolvem penumbra, dispersão e indeterminação. A solidão do homem entre os homens é um tema dominante em sua obra, e nosso sofrimento

está no atrito com o outro, na consumição da vida cotidiana (ARGAN, 2004).

Assim, Rembrandt procura manifestar as emoções internas da forma intensa possível, num estudo das expressões fisionômicas que envolve uma abordagem sutil, que não está mais ligada aos movimentos e gestos. Parte em busca de alterações involuntárias, contrações mínimas, reações imprevisíveis e descontroladas. Os sinais muitas vezes quase imperceptíveis, com o uso da luz, trarão a imagem da humanidade que estará espelhada na face de cada homem.

O caráter fisionômico individualiza, sim, a personagem, mas como uma unidade na série ilimitada, e não como um exemplar *ne varietur*, a personagem é “típica” porque em sua singularidade ou acidentalidade, é um caso entre mil: ela pode ser, indiferentemente, santa e bruxa, vítima e carrasco, Cristo e Judas, porque todo homem é simultaneamente santo e bruxo, vítima e carrasco, Cristo e Judas. E a determinação do caráter fisionômico depende sempre da condição da luz, daquele lampejo que rompe das trevas, e não da descrição objetiva dos traços: aquele rosto poderia ser perfeitamente outro rosto, sua tipicidade designa apenas a sua extração casual entre os infinitos possíveis e, também, sua estrita necessidade naquela condição de tempo e lugar (ARGAN, 2004, p. 499).

Com o uso do *chiaroscuro*⁹, um jogo sutil ocorre por conta da luz, num movimento que não é mais da figura, mas da vibração da luz sobre ela. O indivíduo, neste contexto, não é pensado como um agente. Ele agora é submetido ao instante, num movimento que não nasce de uma decisão pessoal. Com essa atitude Rembrandt se recusa a subtrair os fatos humanos do fluxo do tempo, trazendo uma nova visão, uma nova forma de expressão do *eu* que se encaminha para uma visão moderna do indivíduo, que se expressa em imagens.

No retrato, enquanto imagem construída no tempo, temos o registro de um modelo como objeto novo e único. Torna-se meio de expressão de grupos sociais

9 Palavra italiana que significa luz e sombra. Origina-se por volta do século XVI e define os objetos sem usar linhas de contorno. O contraste se dá entre as cores do objeto e do fundo.

que se permitem figurar, e pode ser percebido como palco significativo e constante de manifestações do rosto dentro de um determinado espaço criado para tal. A aura em torno do rosto, a partir do retrato, parece tomar mais força. Mesmo com a popularização do retrato pictórico, até o século XIX foi considerado um gênero menor no universo da pintura, indigno de alguns mestres e praticado por motivos muitas vezes extra- artísticos. O artista estava a serviço de um rei, da Igreja, de um mecenas, e sua tarefa consistia em multiplicar imagens de governantes e de famílias ligadas à nobreza, a fim de perpetuar o poder e a memória.

Com a evolução das técnicas a visão do rosto evolui: no caso dos retratos temos na fotografia o último refúgio do valor de culto, segundo Benjamin (1996), sendo sua “última trincheira” o rosto humano, e o retrato o principal tema das primeiras fotografias.

O valor de culto que o rosto adquire, das mais variadas formas, com o tempo, é superado pelo valor de exposição: exercitam-se novas percepções a partir de novas tecnologias, conferindo um novo sentido àquilo que antes era acessível de forma mais restrita, e observado de forma controlada.

No final do século XIX, são popularizados os retratos fotográficos. Multiplicam-se os estúdios de fotografia, e as pessoas parecem dispostas a pagar um profissional ligado à técnica capaz de registrar, com talento, sua imagem pessoal. No retrato fotográfico, produto de um período moderno, inicia-se a volatilização das identidades. Os rápidos registros garantem às imagens do rosto um novo tipo de transcendência, que de certa forma congela valores de ordem individual, que emergem quando o retrato é observado.

Castelnuovo (2006) destaca dois pontos que poderiam ser ressaltados a

fim de explicar o sucesso dos retratos depois de um certo tempo. Inicialmente, a aproximação com o modelo a ser retratado, a semelhança, a aura de familiaridade, ou seja: o poder de criar imagens semelhantes de determinado rosto deu ao retrato, com o passar do tempo, seu reconhecimento e valor. Além disso, teríamos um outro fator: os retratos criariam um “senso de pertencimento”, conferindo uma identidade social àquele que expõe determinadas imagens.

Isso vale especialmente para os retratos de personagens famosos ou de pessoas que possuem um especial significado para aqueles que os observam. Como exemplo podemos pensar nas imagens do rosto de um presidente ou de um pontífice expostas em lugares públicos ou mesmo em certas residências: elas se tornam de certo modo pontos de referência tranquilizadores para certas pessoas que as observam.

A fotografia *Guerrillero Heroico*, tirada em 5 de março de 1960 por Alberto Korda durante um manifesto em função do atentado ao *La Coubre*¹⁰, que fez oitenta e um mortos e duzentos feridos, é considerado o retrato mais reproduzido do século XX. Che Guevara, então com 31 anos, aparece num palanque determinado por uma cenografia que trabalha sua postura, solicitando um certo tipo de adesão, de diálogo (PÉNINOU *in* JOLY, 1999).

Com o passar dos anos, a figura de Guevara adquiriu vários sentidos, mas a ideia de guerreiro idealista foi a que aparentemente se firmou. A foto de Korda pode ser colocada como uma fala de projeção planetária, a partir de um rosto reproduzido nos mais diferentes espaços. Torna-se uma imagem- reflexo, que o

10 Um cargueiro francês da Companhia Geral Transatlântica, que transportava uma segunda carga de munições que os cubanos haviam conseguido comprar na Bélgica, mais de um ano após a tomada de poder pelos revolucionários, em Cuba .

imaginário dota de um poder fantasma a partir da magia do sócia. Assim, dá fisionomia não apenas a nossos desejos e aspirações, mas também angústias e temores (MORIN, 1997).

Guerrillero Heroico, apesar da pouca repercussão na época de sua realização, adquire com o passar do tempo grande importância para o povo cubano. Esse passa a adaptá-la das mais diversas formas, mas sempre utilizando a mesma com fins propagandísticos. A partir de um mito construído em torno da imagem de Che, a ideologia socialista reforçou e propagou seu ideal nos eventos, nas ruas, nas casas. Podemos concluir que *Guerrillero Heroico* surge como um ponto de referência tranquilizador diante da maioria dos cubanos. Permite a representação da perpetuação de um ideal, contribuindo para a manutenção de uma ordem, tornando-se de certa forma, também, um ponto de controle (fig. 9).

Figura 9- *Guerrillero Heroico*: ponto de referência e controle.



Fonte: disponível em
< <http://izanpetterle.typepad.com/photoexpedition/2009/09/livro-cuba-de-che---50-anos-depois-da-revolu%C3%A7%C3%A3o.html> > Acesso em dezembro de 2013.

O debate em torno da fotografia vai ser influenciado pelo movimento pictorialista, que por volta de 1890 mobiliza fotógrafos que desejavam produzir fotografias muito próximas da arte da pintura, do desenho e da gravura. O retrato, apesar da evolução das técnicas, permaneceu neste limbo por um tempo, sendo tratado por alguns fotógrafos como produções ligadas ao âmbito das belas artes.

Mais tarde, na década de 1930, William Mortensen, por exemplo, destaca-se como um fotógrafo que possui o pictorialismo como estilo (fig. 10). Tentava dar às suas imagens o efeito de pintura, trazendo também uma aura de grotesco. Seu trabalho recebeu críticas de outros fotógrafos, especialmente aqueles ligados à uma proposta realista.

Figura 10- O pictorialismo em William Mortensen.



Fonte: disponível em
<http://www.joseflebovicgallery.com/Catalogue/CL_159_2012/Pages/pg14.html>. Acesso em janeiro de 2014.

Mas no contexto de discussões e experimentos em torno das possibilidades da fotografia, damos destaque ao fotógrafo sueco Oscar Rejlander, com sua obra: “ Os Dois Caminhos da Vida”, que é criada a partir de trinta e dois negativos distintos. Essa imagem de Rejlander causou polêmica ao trazer a nudez feminina, e também pela sua ambição, em termos de composição, de referir-se ao universo da arte. Ele venderá cópias dessa imagem, produzidas individualmente e com pequenas diferenças entre elas. Dessa maneira, Rejlander lança a moda da produção de imagens de múltiplas fontes, inspirando o movimento pictorialista, citado anteriormente.

Mesmo após Rejlander abandonar a técnica, ela continua a ser usada, como um registro de arte ou piada de caráter visual (TIETZMANN, 2010, p.48- 51) Neste contexto temos a popularização dos retratos múltiplos que permitiam efeitos com base em montagens e sobreimpressões, que depois influenciaria o cinema. A temática das “cabeças” (fig. 11) na produção desse tipo de imagem também se fará presente, revelando a fotografia como um espaço também de diversão.

Figura 11- Retrato múltiplo.



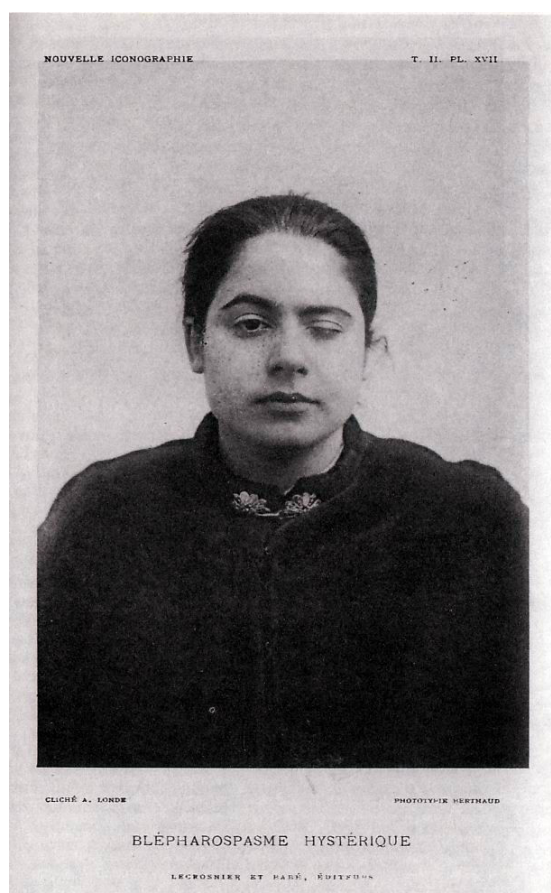
Fonte: disponível em

< [http://metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7B36d81705-241d-4934-ab02-fd7c8dbbb3e5%7D&oid=302010&pg=9&rpp=20&pos=177&ft=*>](http://metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7B36d81705-241d-4934-ab02-fd7c8dbbb3e5%7D&oid=302010&pg=9&rpp=20&pos=177&ft=*) Acesso em janeiro de 2014.

A face da loucura, o “rosto demente”, também foi tema de imagens, quando circulamos no âmbito das possibilidades da reprodutibilidade técnica. O médico Jean- Martin Charcot, no final do século XIX, no Hospital Psiquiátrico Salpêtrière em Paris, registrou a histeria, especialmente entre mulheres. Charcot realizou um estudo com base em imagens fotográficas (fig. 12), rico e variado, a partir de

procedimentos de ordem clínica e experimental. Isso permitiu um aprofundamento dos estudos sobre a histeria e a utilização da fotografia, em uma área até então nova para essa forma de expressão, a científica (DIDI- HUBERMAN, 2004). Assim o rosto, a partir dos retratos das pacientes de Salpêtrière, passa a ser prova para a pesquisa científica, mas também imagem técnica que contribui para a construção do imaginário em torno da loucura na sociedade do século XX.

**Figura 12- Paciente de Charcot:
*Iconographie photographique de la Salpêtrière.***



Fonte: imagem disponível em Didi- Huberman (2004, p. 174).

Para Foucault (1987) a ideia de loucura é construída na história quando mendigos, velhos e demais excluídos da sociedade passam a ocupar o mesmo

espaço, os antigos leprosários. A “grande internação”, que ocorre por volta do século XVII e XVIII tinha como objetivo manter a sociedade afastada daqueles que eram indesejáveis. A reclusão torna-se a alternativa, a partir de uma hospitalização sem fins médicos.

Falha da natureza, castigo ou exacerbação da vontade foram algumas formas de referência aos “corpos desprezados” ao longo do tempo (LE BRETON, 2011) Nesse contexto, o rosto concentra uma síntese, em termos de discurso. É imagem técnica que fala de um desvio humano. O “rosto desprezado” passa a ser também um retrato de sofrimento humano.

3.3 ROSTO: “ ESPELHO DA ALMA”?

A obra de Victor Hugo, O Corcunda de Notre Dame, datada de 1831, conta a história de Quasímodo, um sineiro de traços disformes e com uma terrível corcunda, características suficientes para que as pessoas o julguem como mau em função de suas deformidades. Essa história, que foi contada pelo cinema algumas vezes (fig. 13), trata no fundo da grande dificuldade que temos em aceitar aquilo que foge aos padrões vigentes, especialmente no que tange ao corpo. Sua descrição o coloca como um monstro, o que na verdade não procedia, pois Quasímodo tinha um bom coração.

Figura 13- O Corcunda de Notre- Dame (1939).



Fonte: disponível em dvd.

Mas seria mesmo o rosto “o espelho da alma”? Essa interrogação traz em seu cerne uma convicção de caráter não científico que envolve aquilo que

chamamos de “fisiognomônica natural”. Essa ideia parte do conceito de fisiognomonia¹¹ uma pseudociência que associava os traços do rosto e também o formato de outras partes do corpo a características e disposições morais (ECO, 1989).

A fisiognomonia deixou suas marcas já em obras de Aristóteles, onde o filósofo coloca que grandes extremidades seriam sinais da coragem do leão, pois um homem corajoso teria, com certeza, os pés grandes. Desse modo, Aristóteles, estabelece uma relação de sinais vindos de um corpo exterior e que fariam referência a um caráter interno, o que seria a base para a reflexão em torno das interpretação de sinais advindos de uma exterioridade.

Essa ponderação se faz pertinente, uma vez que os resquícios dessa forma de interpretar o rosto, ainda nos dias de hoje, mesmo que de maneira informal, leva à construção de um território ao mesmo tempo simbólico, e que permite a formulação de juízos. Assim, em nosso dia a dia, muitas vezes ficamos tentados a julgar um indivíduo a partir dos traços que carrega em seu rosto, com base em uma intuição que reproduz essas antigas tendências. Isso ocorre especialmente quando associamos, com base em uma fisiognomonia de ordem natural, feio e mau, ou bonito e mau, fato que estaria inicialmente ligado a uma propensão de caráter católico.

No mundo cristão, especialmente na Idade Média, existiu uma forte associação do ser maligno associado por exemplo, à imagem da mulher. O sabá era entendido como uma reunião diabólica em que as mulheres- aquelas consideradas bruxas, realizavam orgias, e que em certa altura mantinham relações

11 Também podemos nos referir à fisiognomonomia, fisiognomônica, fisiognômica ou fisiognomia, com o mesmo sentido. (ECO, 1989)

sexuais com o Diabo na forma de um bode. Mas na verdade aquelas consideradas bruxas encontravam-se, na sociedade da época, normalmente em três situações: algumas eram velhas curandeiras, que conheciam ervas medicinais, outras eram pobres golpistas que viviam de uma credence popular, e por último tínhamos aquelas que eram os casos clínicos, pois estavam convencidas de que realmente mantinham relações sexuais com o demônio. Cardano irá colocar que as bruxas seriam apenas mulheres supersticiosas:

São mulherezinhas de mísera condição, que sobrevivem nos vales alimentando-se de castanhas e ervas. Se não tomassem um pouco de leite, de fato, não sobreviveriam. Por isso são macilentas [...] e mostram no olhar um temperamento bilioso e melancólico. São taciturnas, alheias, e pouco se diferenciam daqueles que são possuídos pelo demônio (CARDANO *apud* ECO, 2007, p. 208).

O que interessa destacar nesse caso é que as vítimas da fogueira foram acusadas de feitiçaria muitas vezes porque eram feias. Nos sabás elas se transformariam em criaturas atraentes, mas marcadas por certa ambiguidade que revelaria sua feiúra interior. Condenadas às fogueiras por serem consideradas bruxas, foram acusadas de feitiçaria também aquelas em que existia uma associação com a velhice. A mulher “velha” aqui é o oposto ao ideal de beleza ligado à juventude, beleza e pureza. Ela torna-se símbolo de decadência física e moral

Mas de uma fisiognomonia natural chegaremos a uma fisiognomonia de caráter científico, que busca relações mais sutis na interpretação dos sinais do rosto.

A Renascença será o terreno onde a fisiognomonia terá como norte, especialmente, a interpretação de signos naturais. Com Paracelsus, médico e alquimista suíço, o homem, juntamente com Deus, é um princípio vital ou força

chamado *archaeus*, e de certa forma um emissor desses signos. Haveria códigos nas linhas do corpo humano, na superfície das plantas, na terra, no fogo, na água e nos astros.

Esses signos naturais eram chamados de “assinaturas” e podiam ser descobertos no mundo, na natureza. No caso do rosto, os signos eram estudados pela fisiognomonia, entendida dentro da Doutrina das Assinaturas. Segundo Nöth: “Conforme a Doutrina das Assinaturas, os signos do mundo mantêm entre si uma relação de iconicidade porque existem semelhanças, analogias, afinidades ou correspondências escondidas que os ligam numa relação pansemiótica (1995, p 41.)

Com Giovan Battista Della Porta temos, em 1586 a obra *De humana physiognomonia*. Sua visão do divino releva-se ao abordar a submissão do espírito aos impulsos do corpo, que seria corrompido pelas paixões da alma. Seu trabalho deixou registros que relacionam o rosto humano com a face de animais (fig. 14), e assim temos interessantes imagens de homem- leão, de homem- ovelha ou de homem- asno, entre outros. Demonstra desse modo que a potência divina manifestava sua sabedoria reguladora também nos traços físicos (ECO, 2007).

Figura 14- Giovan Battista Della Porta (*De humana physiognomonia*, 1586).



Fonte: ECO (2007, p. 258).

A partir daí vários tratados sobre fisiognomonia são realizados: fala-se nas

dentaduras dos homens crueis (os dentes, nesse caso, seriam salientes), nos olhos dos homens traidores, mentirosos, e até em narizes achatados, que indicariam luxúria. Antes do trabalho de Della Porta temos os estudos de Barthélemy Coclès, em 1553, tratando de uma fisiognomonia inusitada, relacionada a cabelos e barbas: cabelos delicados indicariam um sujeito tímido e fraco para Coclès, e temos até a barba típica daquele que seria brutal e dominador, entre outras abordagens.

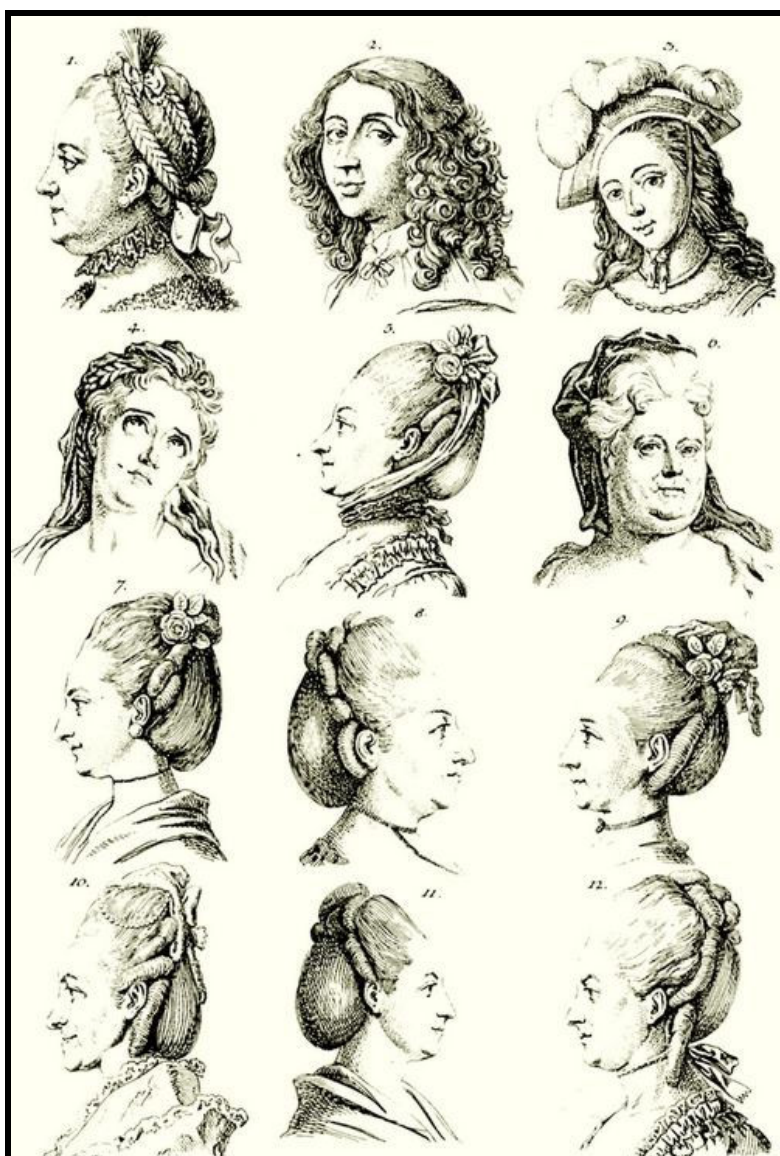
Outro ramo da fisiognomonia que no passado foi cultivada por certos adeptos foi a metoposcopia, que teve boa repercussão na Renascença e que mais tarde ficou conhecida como “fisiognomonia astrológica”. Jerônimo Cardan elaborou um tratado sobre este assunto intitulado *A Metoposcopia*. Este tipo estudo tinha por base as linhas da fronte, examinando seu número, cor, posição e forma. O hábito de pensar sempre em um determinado assunto produziria uma ruga, que seria reflexo de um centro cerebral que age. Desse modo, por dedução, se tirariam prognósticos relacionados ao futuro.

Com Johann Kaspar Lavater teremos uma popularização da fisiognomonia. Uma “sabedoria organizadora” será proposta então em sua obra¹² publicada em quatro volumes, entre 1774 e 1778. Para este estudioso, o divino se manifestaria em traços do rosto, na cabeça e nas mãos. Acreditava que o vício trazia a feiúra ao indivíduo, enquanto a virtude o embelezaria. Unindo o sentimento religioso a tendências iluminísticas, traduz essa visão a partir da observação do mundo natural, relacionando homens e animais, o rosto e seus traços, o espírito, e membros de uma mesma comunidade (ECO 1989). O estudo de Lavater (fig. 15),

12 *Physiognomische Fragmente zur Beforderung der Menschenkenntnis un Menschenliebe*, com a colaboração de Goethe e Herder (ECO, 1989).

organizado em quatro volumes e ricamente ilustrado, pode ser considerado a mais extensa e determinada tentativa de explicar, a partir de uma sistematização detalhada, a relação do caráter humano aplicado à aparência física.

Figura 15: Estudos de Lavater.



Fonte: disponível em:

<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Chodowiecki,+Daniel+Nikolaus%3A+Illustration+zu+Lavaters+%C2%BBPhysiognomischen+Fragmenten%C2%AB+%5B7%5D> Acesso em junho de 2014

Pelo exame das protuberâncias e irregularidades do crânio teremos o

surgimento da frenologia, com Franz Joseph Gall, que a seu modo antecipa a pesquisa na área de localizações cerebrais. Para Gall, na superfície do cérebro temos a representação de todas as faculdades morais, instintos e sentimentos do indivíduo. O crânio redondo com olhos salientes e distantes um do outro indicavam qualidades mnemônicas, segundo Eco (2007). Hegel, na obra *Fenomenologia do Espírito* observa:

A frenologia natural não pensa apenas que um homem perspicaz deve ter uma protuberância do tamanho de um punho atrás das orelhas, mas também que a esposa infiel deve ter, não exatamente em si mesma, mas em seu legítimo consorte, protuberâncias frontais (HEGEL *apud* ECO, 1989)

O tom sarcástico de Hegel demonstra que suas ideias negavam a prevalência da atividade cerebral sobre a atividade espiritual. Para Hegel, o espírito é força ativa que determina o cérebro no qual habita. A posição de Hegel, que num primeiro momento pode ser percebida como ácida e unilateral, tenta levar em conta o agir do indivíduo, e as variações de sua história. Um tratado sobre o crânio e sobre a fisiognomonia – sua crítica se estendeu também a Lavater, preocupava-se com traços externos que poderiam marcar negativamente indivíduos e povos.

A observação do detalhe, do fragmento, das mínimas diferenças, na busca de leis que expliquem um rosto convertido em face, cria a partir da arte do retrato uma cobertura de superfícies que seriam os rostos. Tratamos aqui então de um aspecto peculiar do rosto: o território de superfície, que para Didi-Huberman (2007) é entendido como face, ou o ar singular de um rosto. Num jogo que envolve estratos particulares, de certa profundidade conceptual, chegamos então à construção do tipo: um estado facilmente codificável e registrável de significação, e que com a arte, especialmente da fotografia, partia em busca de uma filiação a partir do exercício vigilante das formas e manifestações do rosto (DIDI-

HUBERMAN, 2007).

O século XIX terá como destaque a abordagem de Cesare Lombroso, com a obra: O Homem Delinquente, que tentava associar que os traços da mente criminosa estavam associados a anomalias somáticas (ECO, 2007). Seus argumentos pretendiam ter caráter científico, associando estigmas físicos a estigmas morais.

Uma exposição chamada *City of Shadows*¹³, em Sidney, na Austrália, apresenta uma extraordinária coleção de fotografias da polícia forense, realizadas entre 1912 e 1948. Peter Doyle, curador da exposição, descreve a mesma como “um registro íntimo, cru e assombrosamente belo das pessoas misteriosas e locais escuros que Sidney perdeu”¹⁴.

A imagem a seguir (fig. 16) faz parte de uma série de 2. 500 imagens registradas por fotógrafos do Departamento de Polícia de Nova Gales do Sul, entre 1910 e 1930, realizadas especialmente na Estação Central de Polícia.

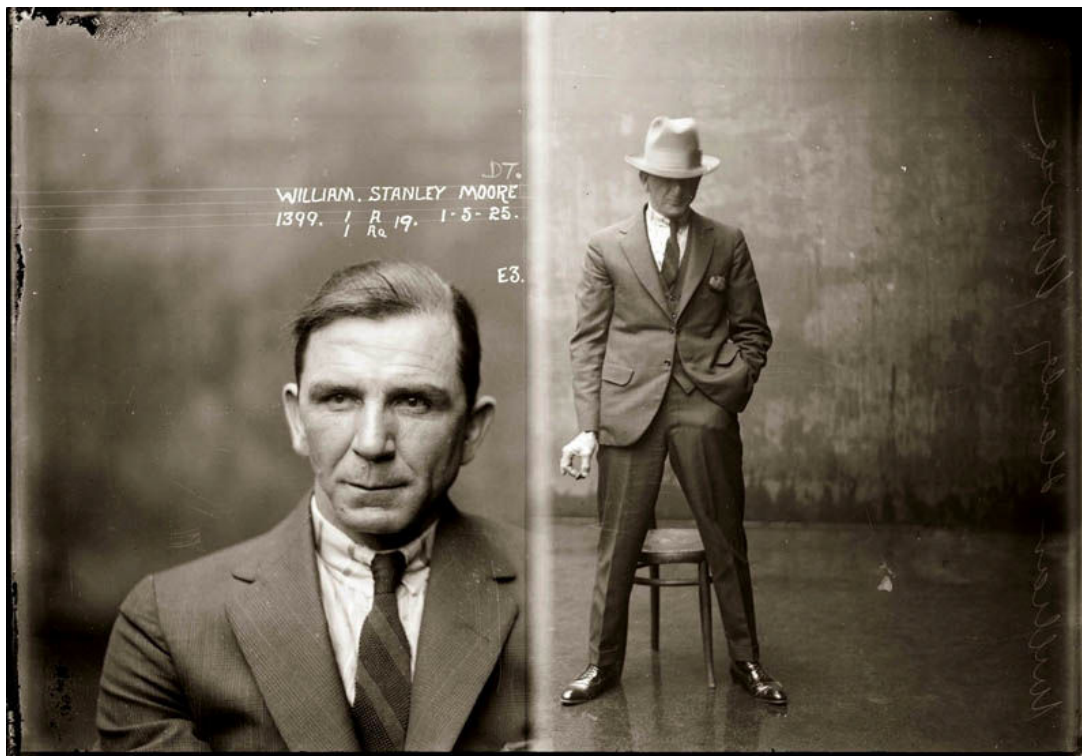
Segundo Peter Doyle¹⁵, as pessoas nas fotografias tinham sido retiradas das ruas há pouco, antes do registro, e desse modo ainda estavam fortemente ligadas aos dramas que cercavam suas prisões. Ainda segundo ele, os representados parecem, pelas imagens, ter permitido tal tipo de imagem. Isso se dá pela posição que tomam perante a câmera, alguns “ convidando” ao registro, e compondo-se como gostariam.

¹³ Cidade das Sombras. (traduzido livremente pela aluna).

¹⁴ Disponível em < <http://sydneylivingmuseums.com.au/exhibitions/city-shadows> < acesso em abril de 2014>. (Traduzido livremente pela aluna).

¹⁵ Idem.

Figura 16- William Moore em City of Shadows



Fonte: disponível em < <http://sydneylivingmuseums.com.au/exhibitions/city-shadows>>
Acesso em julho de 2014.

Temos então uma identidade fotográfica que surge construída a partir de uma forte mistura que envolveria disposição, história pessoal, hábitos e idiossincrasias aprendidas, além de um estilo pessoal escolhido, como corte de cabelo, roupas e acessórios, aliado às características físicas do fotografado.

A polícia buscava, por volta de 1882, um dispositivo que permitisse sem erro a identificação de criminosos, e que afastasse a possibilidade de um tipo registro que baseasse apenas no instável jogo de feições. O sistema criado pelo estatístico da polícia francesa Alphonse Bertillon (fig. 17) era baseado na medição, descrição e fotografia do suspeito. Desse modo, pouco depois de sua invenção, a fotografia passa a ser um instrumento de controle da instância policial que vê nela

uma possibilidade de organização de informações e vigilância (CHARNEY; SCHARTZ, 2001).

Figura 17- Cartão de Identificação: Sistema Bertillon

No.				Box No.						
Height	Im 69.0	Head length.	19.6	L. Foot.	27.3	Col. L. eye,	Age, - born in 18			
Eng. H'ght	5'6 1/2"	Head width.	16.0	L. Mid. F.	12.0	Circle,	Apparent Age 35			
Outs. A.	Im 80.0	Cheek width.	15.0	L. Lit. F.	9.8	Wp Mar	Nativity, Va			
Trunk,	86.5	R. Ear.	6.0	L. Fore A.	48.5		Trade, Laborer			
Remarks Incident to Measurements.										
Forehead.	Incln,	Rice	Profile.	Ridge,	Med	Ears,	Small	Beard,	Black	
	Hght,	Med		Base,	Med	Root,	Med	Hair,	Black	
Nose.	Width,	Med	Nose.	DIMENSIONS.			Teeth,	Med	Complexion,	Med
	Pecul,			Length,	Projection,	Breadth.	Med	front	Med	Weight,
				Pecul,		Chin,	Med	Build,	Med	
Measured at Atlanta, Georgia. March 19 th 1902										
By M. W. W. Cloughry										

Fonte: disponível em < <http://research.archives.gov/description/643801> >
Acesso em junho de 2014.

Com imagens, especialmente a fotografia, a sociedade aprende a criar “verdades” em forma de imagens, a partir de um sistema de procedimentos mais ou menos ordenados para sua produção, regulação, distribuição e circulação, como se fossem declarações do mundo (TAGG, 2005). Produto do uso de determinadas técnicas, motivadas e seletivas, podem levar à criação de “tipos”. Assim temos o delinquente, a prostituta, o ladrão, o louco, entre outros rótulos, que caracterizam na

verdade indivíduos que fogem à regra, seja pela forma como esse corpo se apresenta, no caso de anomalias, ou pelo comportamento de caráter desviante.

Temos um emissor, que apodera-se de um conflito existente entre o homem e seu entorno, e o transforma em problema. Desse problema surge a apresentação de uma nova unidade, com uma nova forma, permitindo a construção de uma identidade que reflete apenas parte de uma existência. Temos um outro existente, de tipo especial, plasmado em uma matéria que ordena e que acaba por querer definir um caráter, uma moral (TAGG, 2005). Instala-se, neste campo das representações, uma gramática, uma ética do ver (SONTAG, 2004).

Ser educado por imagens técnicas não é a mesma coisa que ser educado por imagens de ordem artesanal. O dispositivo utilizado constrói uma maneira própria de apresentar o outro, e que se organiza, em grande parte, pelas posições tomadas em sociedade diante do que parece diferente.



(Rainha Cristina- 1933)

4. O ROSTO CINEMATOGRAFICO

4. 1 A CONSTRUÇÃO DO ROSTO CINEMATOGRAFICO

Na tentativa de entendimento de um rosto que se estabelece a partir da técnica cinematográfica, torna-se relevante inicialmente demarcar, em termos conceituais, o que consideramos um rosto cinematográfico. Conforme coloca Metz (1971) essa reflexão parte de uma terminologia proposta por Gilbert Cohen- Séat, que estabelece uma relação entre um fazer de caráter cinematográfico e um fazer de caráter fílmico. O fazer cinematográfico, para Metz (1971) nasce como referência a uma instituição de caráter mais amplo, que envolve um pré- fílmico, como a infraestrutura econômica, o sistema de estúdios e a tecnologia; o pós-fílmico que inclui a distribuição, a exibição e impactos do filme sobre o espectador; e o afílmico, que envolve o ritual de ir ao cinema e a estrutura das salas de projeção. Desse modo, a terminologia “cinematográfico” abrange um contexto mais amplo que o fílmico, pois trata o filme enquanto especificidade de um objeto de estudo de caráter semiótico.

Nossa intenção aqui é fixar uma expressão que contemple nossa investigação, um tipo de rosto que pretendemos entender, e que se configura a partir do desenvolvimento das técnicas do cinema. Acreditamos que o filme está inserido dentro de uma estrutura maior, que engloba fatores que fogem, inicialmente, às especificidades de uma obra particular. O fílmico é aqui entendido, então, como parte do cinematográfico. Ao tratarmos do rosto no cinema, especialmente entendido a partir do uso da técnica do close, como um fenômeno que se configura como fílmico apenas, corremos o risco de uma visão reducionista e de caráter tecnicista, ao final da proposta.

O rosto no cinema necessita de uma técnica- no caso o close, que organize sua expressão enquanto discurso significante, dentro de uma história que se quer contar. Seu entendimento, entretanto, insere-se num contexto maior que depende, pela nossa perspectiva, de definir suas formas de manifestação, estabelecendo correlações com outras expressões imagéticas do rosto, e também com sua contextualização num tempo. Ele está presente numa determinada época, para um determinado tipo de indivíduo, em funcionamento dentro de determinada sociedade, e isso não pode ser esquecido em nossa discussão.

Barthes (2001), em sua obra *Mitologias*, trata da questão da construção do mito na sociedade moderna, percebido como um sistema de comunicação que carrega uma mensagem, um modo, uma forma que não se insere dentro da ideia limitada de considerá-lo um mero objeto. Ao lançarmos um olhar específico sobre o rosto que se configura a partir do cinema mudo, temos uma forma de fala que aos poucos vai tomando contornos particulares, e que não irá se definir apenas pelo objeto de sua mensagem- um rosto apenas, mas pela forma que será proferido.

Tomemos como exemplo o rosto de Greta Garbo, que foi uma atriz de grande sucesso, especialmente no período do cinema mudo. Diante desse rosto temos inicialmente um rosto fílmico que se instaura a partir das formas que se apresenta nos filmes, entendidos como um suporte que pode servir a uma fala mítica. Esse rosto aos poucos se expande em uma aura, para dentro de narrativas fílmicas e além, funcionando então como uma linguagem- objeto. Sendo uma forma de linguagem, permite a construção de uma mitologia em torno de Garbo, servindo como base fundamental para a composição de uma fala de caráter planetário: “ Garbo, a mulher inatingível”, como ficou conhecida.

O mito de Garbo, como atesta Barthes (2001), é construído também, e especialmente, a partir de seu rosto nos filmes. O mito de Garbo é, portanto, uma metalinguagem que necessita, a partir de seu rosto fílmico, de elementos como presença, proximidade, enfim, um modo espacial. Seu conceito, como ele bem descreve, é “nebuloso”, uma condensação mais ao menos fluida de um saber (BARTHES, 2001), sendo sua presença nas telas, de ordem memorativa. O mundo das aparências é o único lugar vivível (MAFFESOLI, 2005) para este tipo de fenômeno.

“Trata-se, sem dúvida alguma, de um admirável rosto- objeto, na *Rainha Cristina*, filme que tornou a passar nestes últimos anos em Paris, a pintura de Garbo tem a espessura nevosa de uma máscara; não é um rosto pintado, mas sim um rosto engessado, defendido pela superfície da cor e não por suas linhas; em toda esta neve, simultaneamente frágil e compacta, só os olhos, negros como a polpa bizarra, mas de modo algum expressivos, aparecem como duas feridas um pouco trêmulas” (BARTHES, 2001, p. 47-48).

Dando ênfase à sua performance em rainha Cristina (1933), ele trata deste rosto específico, um rosto- objeto, que no caso aqui entendemos como um rosto fílmico, particular. Mas para entender o mito de Garbo no cinema, precisamos de outros elementos que o tornem um rosto cinematográfico, que e é sua trajetória nos filmes, na mídia, sua aura de mistério, que preservou até o final da vida, e que contribuíram para a construção de seu rosto agora mítico, que passa pelo fílmico, mas que é, acima de tudo, cinematográfico.

Mas a construção de um rosto de caráter cinematográfico compreende, também, uma qualidade que será supervalorizada, a fotogenia, que implica na expressão de uma imagem que mantém contato com o real, mas lhe traz novos contornos. Suscetibilidades reveladas, especialmente, a partir do uso do close. Revela-se, desse modo, uma beleza, um ar especial a coisas que não teriam

inicialmente essa característica. Com a fotogenia, cristaliza-se aos poucos a ideia de estrela, a partir de heróis e heroínas que são representados.

Se retomarmos a figura de Garbo, temos um semblante que irá erguer-se entre a virgem e a mulher fatal, “profundamente pura”, encarnando a “beleza do sofrimento”, que envolve, segundo Baláz, “o sofrimento da solidão” (MORIN, 1980, p. 21). Mas a fotogenia permite também a expressão de outros tipos, e teremos também o herói da aventura, o herói do humor, a mulher fatal, entre outros arquétipos que vão surgindo ao longo da trajetória do cinema. Nesse contexto, além do talento, o que vai ser muito significativo na construção de um astro, especialmente no início do cinema, será a juventude, os traços, o olhar...

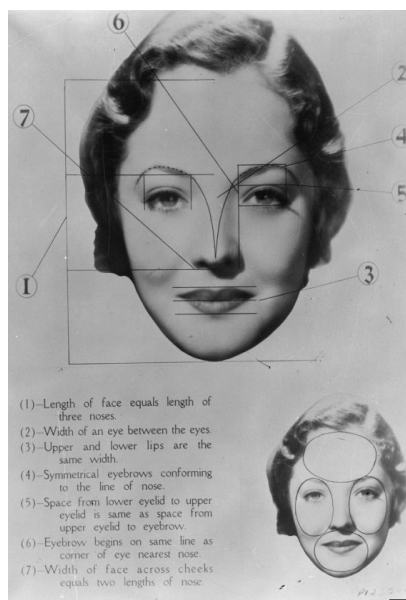
Isso alude, de certa forma, a uma estética de caráter fisiognômico, que se impõe desde o início dessa forma de expressão, pois é a partir também dos traços de um rosto, especialmente em close, com sua forma e sua revelação, que teremos a confirmação do caráter mítico-real das primeiras estrelas de cinema. Nas duas imagens a seguir (fig. 18 e fig. 19) temos o caso da atriz Sylvia Sydney, que terá seu sucesso marcado, também, pelo seu tipo de rosto, considerado em meados de 1930 o “rosto perfeito”, sendo inclusive utilizado em manuais de maquiagem. Ficou conhecida como: “A mulher com o rosto em forma de coração”, e também “Os olhos mais tristes de Hollywood”.

Figura 18 : Sylvia Sidney- 1:
o “rosto com formato de coração” de Hollywood.



Fonte: disponível em
< <http://www.listal.com/viewimage/1767010h>> Acesso em junho de 2014.

Figura: 19 - Sylvia Sidney- 2: entre a fotogenia e a fisiognomonia.



Fonte: disponível em
< <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2435686/Sylvia-Sidney-What-ideal-face-looked-like-1934.html> > Acesso em junho de 2014

Desse modo, os tipos no cinema vão sendo construídos, numa relação que se estabelece a partir de espaços ocupados, no caso a tela, e certas regras implícitas que irão conduzir as projeções- identificações do espectador. No caso do *western spaghetti*, por exemplo, o enquadramento dos rostos dos atores levava a uma fácil identificação dos tipos. No filme *O Bom, o Mau e o Feio* (1966) (fig. 20), o diretor Sergio Leone trabalhou com uma proposta que tinha como base a fisiognomonía na escolha dos atores, e que é reforçada pela atuação dos mesmos, e especialmente, pelo uso do close. Temos aí rostos que contribuem para a construção de um rosto filmico que expressa o *western spaghetti*, e também seu tempo, e que é explorado hoje por outros diretores de sucesso, como Quentin Tarantino, por exemplo. No *western spaghetti* o close inicialmente configura-se enquanto motivação psicológica, e depois passa a aparecer como motivação estilística (JULLIER; MARIE, 2009).

Figura 20- Fotogramas do filme: O bom, o mau e o feio (1966).



Fonte: disponível em dvd.

4.2 ROSTO E CLOSE NO CINEMA: PREÂMBULO

Os primeiros dez ou quinze anos do cinema- o cinema primitivo, tiveram como característica um estilo de interpretação caracterizado por gestos ampliados e codificados. A busca pela emotividade e não ambiguidade eram procedentes da arte da pantomima¹⁶. Aos poucos, a naturalização dos gestos vai sendo incorporada na atuação dos artistas. A evolução da técnica cinematográfica, aliada ao espírito desbravador dos primeiros cineastas, permitiu o recorte do rosto, a partir do close, ou primeiro plano, que é antes de tudo emocional:

[...] el plano psicológico, el primerísimo plano, como lo llamamos, es el pensamiento mismo del personaje proyectado sobre la pantalla. Es su alma, su emoción, sus deseos. El primer plano, en realidad, es la nota impresionista, la influencia pasajera de las cosas que nos rodean¹⁷ [...] (DULAC *apud* AUMONT, 1992, p. 99).

Briselance; Morian (2010) destacam que um enquadramento demasiadamente aproximado de uma personagem, cortando partes de seu corpo, como o rosto, trazia uma certa obscenidade à imagem produzida, nos primórdios do cinema. Esse tratamento dado ao corpo pela arte cinematográfica era considerado uma “monstruosidade”, em um cinema que então iniciava. A aproximação era permitida quando o objetivo era mostrar uma cena que tivesse um certo tom de comicidade. Aqui Le Breton (2010) contribui com nossa reflexão,

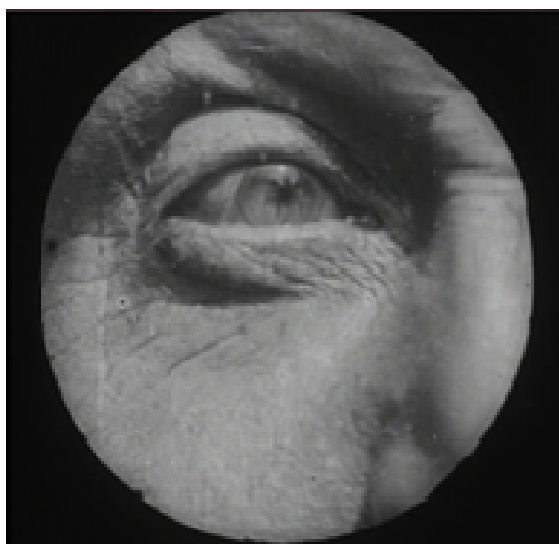
16 A pantomima é um tipo de arte cênica, em que a ator trabalha na maior parte do tempo com gestos, fazendo o menor uso possível das palavras. Deve expressar uma tensão muscular adequada, e os gestos devem ser exagerados. Desse modo o ator cria, na mente do público, mensagens objetivas que devem ser interpretadas claramente pelo público a partir dos movimentos do seu corpo.

17 “[...] A nível psicológico, o extremo close-up, como o chamamos, é o pensamento do personagem projetado na tela. É sua alma, sua emoção, seus desejos. O primeiro plano é uma marca impressionista . A influência passageira das coisas que nos rodeiam [...]” (Traduzido livremente pela aluna).

colocando que, para muitas sociedades, a identificação do corpo como um fragmento de certa forma autônomo, é uma condição estranha.

Será pela comédia que os primeiros realizadores do cinema irão quebrar as regras de uma sociedade repressiva e carregada de tabus. Com George Albert Smith em: *A Lente de Leitura da Vovó*, de 1900 (fig. 21), teremos o que podemos chamar de primeiro close, na verdade cinco: especialmente um plano detalhe de um olho, que se move em todas as direções.

Figura 21 - A Lente de Leitura da Vovó (1900).

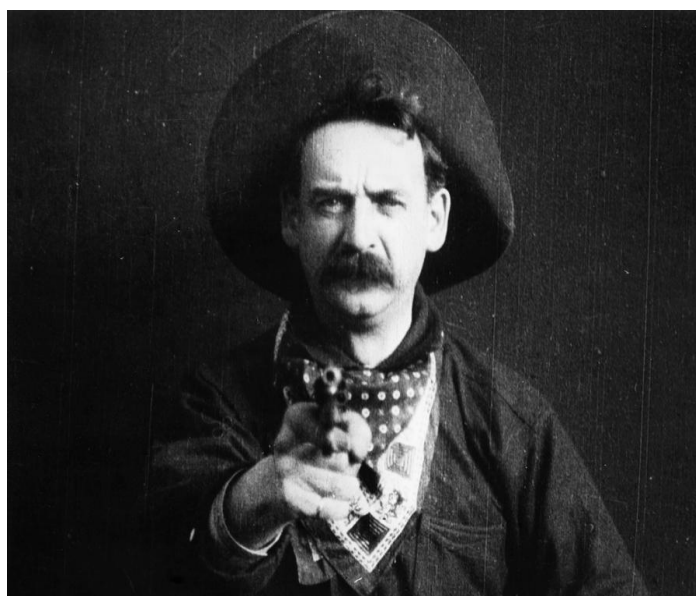


Fonte: imagem disponível em:
<<http://www.criticalcommons.org/Members/kfortmueller/clips/grandmas-reading-glasses-1900> > Acesso em maio de 2014.

Já em 1903 teremos a projeção do filme *O Grande Roubo do Trem* (fig. 22), de Edwin Porter, que também dará um tratamento diferenciado ao corpo até então conhecido pela pintura e pela fotografia. A imagem em movimento do ator, aliada a um tipo de enquadramento que reforçava uma aproximação com o espectador, fazia com que o gesto de atirar em direção à plateia se tornasse muito intenso e próximo do real, efeito que não era obtido com outras formas de arte. As

reações, na altura, foram das mais variadas, indo do susto às risadas. Com esta proposta, o cinema propicia ao espectador um enfrentamento diferenciado diante das imagens, na busca da construção de uma linguagem própria, na qual o detalhe e o pormenor daquilo que é apresentado passa, aos poucos, a ter valor nas narrativas.

Figura 22 - O Grande Roubo do Trem (1903).



Fonte: disponível em
<<http://www.criticalcommons.org/Members/kfortmueller/clips/the-great-train-robbery-1903>.> Acesso em maio de 2014.

Por volta de 1907 o cinema organiza-se de forma industrial. Os filmes passam a ser mais longos, atingindo cerca de 15 minutos. Com a intenção de tornar a narração mais clara ao espectador, o enquadramento desenvolve-se, segundo Mascarello (2008).

Apesar da tradição do retrato ter iniciado um processo de deslocamento, em termos perceptivos, do olhar do público diante das imagens, no início dos anos 1910 os planos aproximados do rosto eram percebidos como feios e “estúpidos”.

Mais do que uma preocupação em termos estéticos, que permitiu à técnica uma ampliação do rosto em determinada cena, ou sua apresentação em partes, os julgamentos do que se fez com uma determinada parte do corpo na tela de cinema tem relação com sua coerência e unidade dentro de um sistema de significação (AUMONT,1992).

O uso do close do rosto de forma dramática, em narrativas mais elaboradas, será creditado a David Wark Griffith. Para Ponce (1994), ele será o responsável por uma gramática e uma sintaxe do cinema que se desenvolvia no início do século XX.

En el terreno de la técnica narrativa, de la invención visual, Griffith está introduciendo una auténtica revolución expresiva, con los desplazamientos del punto de vista de la cámara en el interior de una escena, para guiar el ojo y la atención del espectador, con el uso dramático del primero plano, las acciones paralelas y, en suma, los saltos en el espacio y el tiempo a través del montage [...] ¹⁸
(GUBERN *apud* PONCE, 1994).

A obra de Griffith é extremamente relevante para o cinema mundial, especialmente nos filmes O Nascimento de uma Nação (1915) e Intolerância (1916). O drama cinematográfico trabalhado por Griffith, a partir do uso dos ângulos, efeitos de iluminação e técnicas de montagem, criaram um estilo visual marcante. No filme Lírio Partido (1919) (fig. 23), por exemplo, temos a visualização de um dos rostos mais emblemáticos do cinema do período, e que é explorado de forma peculiar pelo cinema de Griffith. Lírio Partido traz uma história simples, se comparada com outras produções do diretor, mas apresenta forte carga

18 “ No campo da técnica narrativa, da invenção visual, Griffith está introduzindo uma verdadeira revolução expressiva, com a mudança dos pontos de vista da câmera no interior de uma cena, para guiar o olho e atenção do espectador, com o uso dramático do primeiro plano, das ações paralelas e, em suma, os saltos no tempo e no espaço através de montagem [...]” (Traduzido livremente pela aluna).

dramática. Envolve a trama de uma garota com um pai violento, que se apaixona por um chinês.

Figura 23 - Cena do filme Lírio Partido (1919).



Fonte: disponível em dvd

Lilian Gish, como Lucy, surge na tela com um gesto que marcará esse filme na história do cinema. Ao sofrer com a violência do pai, simula o sorriso empurrando os cantos da boca com os dedos. Griffith explora o close de Lilian Gish, reforçando a carga dramática da história. Lilian Gish é uma estrela no cinema da década de 1910, que teve seu rosto valorizado pela nova técnica, num movimento que envolveu a construção de uma fotogenia específica, na qual o close teve papel fundamental.

O rosto mudo foi destaque nos anos 1920, assumindo as mais diversas formas, Poderíamos dizer que os conceitos do rosto mudo nasceram na Europa (AUMONT, 1992), e a partir dali espalharam-se pelo mundo, inclusive Hollywood.

Segundo Aumont (2012) se existe um cineasta cujo nome está associado

ao ensino na área cinematográfica, é Lev Kulechov. A realização das célebres experiências que levariam à descoberta do *Efeito Kulechov* (fig. 24), foi até mesmo mais conhecida do que sua intensa atividade como diretor. Para este cineasta, a experiência diz respeito ao próprio cinematógrafo, à sua expressividade, e seu caráter artístico. Ele acreditava em uma “cinematograficidade”, entendendo que o cinema se define pelo seu efeito.

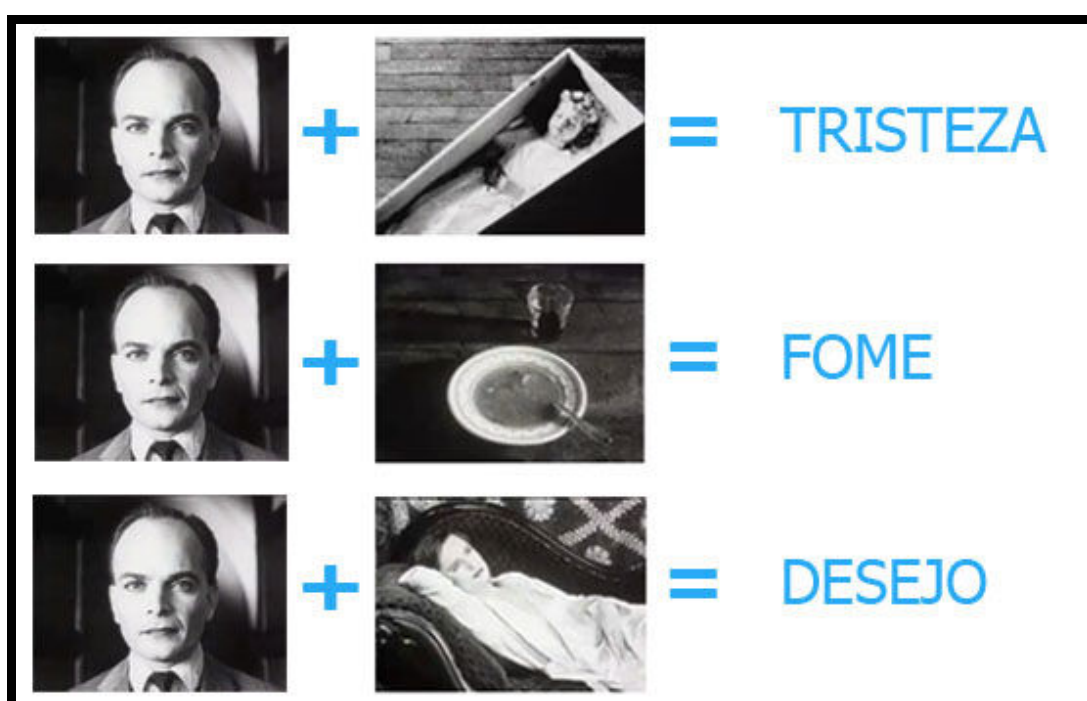
O experimento realizado por Kulechov na década de 1920, em que o primeiro plano do ator Mosjoukine, com expressão neutra, era alternado com planos de uma criança em um caixão, um prato de sopa e uma mulher, nos faz entender melhor o papel do rosto e sua relação com a evolução das imagens cinematográficas.

A face de Mosjoukine, utilizada para a construção desta pequena narrativa, não foi dirigido. Ele aparecia com a expressão neutra. A justaposição das cenas criou, de certa forma, reações afetivas de ordem artificial para as imagens apresentadas. Essa composição fazia com que os espectadores acreditassem que a expressão do artista tinha mudado. O que ocorre na verdade é que a justaposição do rosto do ator a outras imagens "contaminou" sua interpretação. O público acreditou que a face do ator representava a tristeza ao ver a criança no caixão, a fome quando relacionada ao prato de sopa, e o desejo em justaposição à mulher.

Com esse jogo de imagens, tendo o rosto como foco, o *Efeito Kulechov*, como é conhecido hoje, nos faz acreditar que o espectador se envolve com o poder de sugestão que a montagem pode exercer na narrativa fílmica. No caso do experimento de Kulechov, a inserção do rosto em determinados momentos foi o fio

condutor que permitiu a construção de uma pequena história aos olhos do espectador. A face de Moujoskine, ao lado das imagens selecionadas por Kulechov, permitiu uma combinação de caráter sígnico, e combinações permitiram a construção de um eixo sintagmático significativo, que trouxe à tona um pequeno universo ficcional.

Figura 24 : O experimento de Kulechov.



Fonte: disponível em
<http://g1.globo.com/platb/files/297/2011/08/ARTE_KULESHOV1.jpg> Acesso em novembro de 2013.

Um campo que Kulechov discute, com base na sua experimentação, e também com base em suas leituras, trata da questão do ator. Tem como referência seu conhecimento, pessoal e profundo, do método de Delsarte¹⁹ e da

¹⁹ François Delsarte, mestre de atores, cantores, oradores elaborou uma teoria estética expressiva, complexa e minuciosa, fundada no princípio da correspondência que via no corpo e no movimento uma revelação da alma e de seus processos interiores. Seus estudos buscavam uma relação entre linguagem gestual humana e seus significados emocionais. Cria bases para a representação no teatro, e sua influência passa ao

representação pela mímica. Com base na premissa de considerar que qualquer emoção corresponde a um movimento do corpo e, de modo contrário, cada movimento do corpo representa uma emoção, e apenas uma, Kulechov elabora um sistema teórico e didático. Busca, assim construir sua definição de cinema, com base na montagem e no ator. Pensa que a montagem é um elemento fundamental da arte do cinema, assim como Eisenstein e Vertov, mas se propõe a construir uma teoria do “ator como montagem” (AUMONT, 2012, p. 167).

Para Kulechov, um enquadramento deveria produzir uma ideia, e apenas uma, e que ocupasse toda a superfície da tela, pois na sua visão, um quadro deveria utilizar toda a superfície, buscando uma construção limpa, clara e compreensível, antes de mais nada. O trabalho com os atores envolveria uma semiótica dos movimentos, uma decomposição em elementos simples, em seguida memorizados e encadeados. Desse modo, toda a teoria de Kulechov é determinada por um desejo central de reconciliar uma natureza de caráter indicial, da imagem fotográfica, e sua legibilidade. É preciso, nesse caso, simplificar o tempo todo, inclusive na busca de um motivo que se preste à representação.

A partir do final da Primeira Guerra Mundial (1918) até o final da Grande Depressão (1929), o cinema pôde expressar, enquanto arte muda (PONCE, 1994), uma série de experiências que ajudaram a criar as bases da estética audiovisual do cinema da atualidade. O cinema mudo, a partir de uma certa liberdade em termos de criação, trazia em seu bojo também a possibilidade de audácia por parte de seus diretores, que vemos especialmente no surgimento das vanguardas cinematográficas.

Eisenstein, um dos expoentes da vanguarda russa, logo percebeu que o cinema não se tratava de uma “ferramenta da verdade” mas, antes de tudo, era uma “ferramenta de sentido”, uma máquina semiótica muito bem aperfeiçoada, cabendo à sociedade cuidar para que esta ferramenta fosse bem utilizada (ANDREW, 2002).

Com esta visão, Eisenstein cria um sistema teórico rico e sólido, propondo a abordagem de um conceito importante para a construção das narrativas de caráter cinematográfico, a montagem intelectual. Ele entendia o filme como um sistema orgânico, no qual as representações particulares, quando ordenadas de forma apropriada, produziram o tema que as criou (ANDREW, 2002). Nesse caso, o que tornava a imagem cinematográfica peculiar em relação às outras formas de arte era a montagem, concordando aqui com Kulechov, que acreditava que a organização das imagens a partir de uma justaposição teria a capacidade de gerar significados.

A partir de suas reflexões, é possível considerar uma imagem de autor para a construção de um quadro ou plano. A imagem composta, a partir de sua teoria da montagem, aplica-se a imagens carregadas de sentido intencional. A montagem é descrita como uma atividade de ordem temporal, e desse modo Eisenstein propõe uma metodologia baseada em cinco tipos de montagem: a métrica, a rítmica, a tonal, a harmônica e a intelectual.

Sob este prisma, o que torna essa abordagem relevante em nossa discussão é sua possibilidade de levar em conta uma grande quantidade de dados sensoriais e conceituais, para que um filme atinja o máximo de efeito. Eisenstein considera, ao final, um tipo de montagem que valoriza os estímulos emocionais,

mas também trata de desenvolver dados que revelam a racionalização da estrutura construída, como duração, tonalidade, detalhes cromáticos e harmônicos (AUMONT, 2012).

Para Eisenstein, o choque entre os planos é fundamental, e deste modo não pensa nas imagens isoladas. Para o cineasta, o choque deve construir uma síntese criada de forma individual, na mente do espectador. Seus estudos com base na obra de Griffith e Kulechov permitiram o aprimoramento de suas ideias sobre o poder da montagem.

Na sua obra de 1925, *O Encouraçado Potemkin* (fig. 25), vemos o poder da montagem, com o uso do close no rosto sofrido do povo. Um jogo de contrastes, que envolve o uso da técnica a favor de uma abordagem de caráter altamente emocional.

Figura 25 - O poder da montagem: rosto e sofrimento na obra *O Encouraçado Potemkin* (1925)



Fonte: disponível em dvd.

Em um contexto histórico de crise da indústria cinematográfica europeia, com os Estados Unidos avançando enquanto fornecedor de filmes do mercado cinematográfico, surge uma nova forma de “fazer cinema”, de caráter

revolucionário, baseado no gosto pelo estetismo ou pela originalidade” (LEPROHON *apud* MARTINS, 2008).

Essa vanguarda cinematográfica, o Impressionismo, possuía como forte característica o apelo visual, trabalhando com proezas técnico estilísticas, a partir de sobreimpressões, deformações ópticas e planos subjetivos, mesmo caindo, por vezes, em abusos ou idealismos nas produções.

Para Aumont (2008), nos anos 1920 existiam dois cinemas “sem palavras”: aquele autenticamente mudo, que faltava a palavra e “exigia” uma técnica de reprodução sonora, e um cinema que buscou sua especificidade na linguagem das imagens, como o cinema impressionista francês:

[...] a imagem sonhada, enfraquecida, diminuída, aumentada, aproximada, deformada, obsedante, do mundo secreto para onde nos retiramos, tanto na vigília como no sono, dessa vida maior que a vida onde dormem os crimes e os heroísmos que jamais realizamos, onde se afogam nossas decepções e germinam nossos desejos mais loucos (POISSON *apud* AUMONT, 2008).

Epstein, cineasta do Impressionismo francês, considerava o primeiro plano do rosto um modo de ver e sentir, onde o espectador vê-se “arrastado” a essa comunicação do olho com as coisas, a partir de um olho maquínico- o olho do primeiro plano (AUMONT, 1998). Em sua obra *Coeur Fidèle*²⁰ (1923) (fig. 26), ao valorizar os planos da natureza, Epstein realiza uma simbiose afetiva (MORIN, 2001) que liga o *anthropos* e o *cosmos*. Tendo o mar como microcosmo que auxilia o desenrolar da história, trabalha, sob certo aspecto, com um “psiquismo hidrante” (BACHELARD, 1989). Dessa forma, estabelece-se uma relação entre corpo e natureza, especialmente quando o diretor explora o rosto de Marie, protagonista, em contraste com o mar, estabelecendo relações interessantes em termos de

²⁰ Coração Fiel. (traduzido pela aluna)

significado, a partir de seu close em contraste com a natureza, especialmente a água do mar.

Figura 26- Coeur Fidèle: Close e Impressionismo.



Fonte: disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=fQsJRbKA1bk>>

Os cineastas do Impressionismo francês buscavam em suas obras, a partir do uso de recursos como *flous*²¹ movimentos de câmera vistosos e dos ralentis²² uma fotogenia que seria, para Epstein, um momento sensorial do qual a essência do cinema deriva: fragmentos de experiência que fornecem prazer.

Com base em uma estética idealista, estes cineastas percebiam o rosto como uma unidade orgânica e total. Parece essencial ver esse pequeno mundo que é o rosto: é como ver o funcionamento de uma polifonia expressiva (AUMONT, 1998).

No caso do cinema alemão, comparada com outros países, sua história

²¹ Desfocado, fora de foco.

²² Técnica de filmagem e de apresentação de uma cena em velocidade mais lenta que o normal; câmera lenta.

começa tarde, entre 1913 e 1914. Assim, sua história começa às vésperas da Primeira Guerra Mundial, com algumas obras isoladas, e alcançará seu pleno desenvolvimento depois da guerra. Sua grande época compreende entre 1925 e 1927.

A matança de jovens, que haviam perdido a vida precocemente nos campos de batalha, trouxe uma aura que envolvia forças obscuras, magia e misticismo, alimentando o imaginário dos sobreviventes. Assim, os fantasmas da guerra reviviam como sombras, na atração pelo obscuro e pelo indeterminado nas produções alemãs de caráter expressionista.

O Expressionismo no cinema alemão foi uma reação contra a “desintegração” da imagem causada pelo Impressionismo, que refletia as mudanças da natureza, seus matizes efêmeros e sua diversidade de caráter inquietante (EISNER, 1996). Os expressionistas queriam desligar-se da natureza, e esforçavam-se para extrair dos objetos sua “expressão mais expressiva”. Balázs (EISNER, 1996) explicou regras do Expressionismo no seu livro: O Homem Visível, no qual reflete que é possível estilizar um objeto acentuando sua fisionomia latente, pois é assim que penetraremos em sua aura visível.

No filme intitulado A Rua (1923) (fig. 27), de Karl Grune, a rua, por exemplo, possui um papel complexo, e entra em ação de maneira resoluta. A rua passa a ser um objeto de fascinação. O letreiro de um ótico se transforma em dois olhos, ao mesmo tempo enormes e vigilantes. Sua arquitetura é reduzida a um jogo de claros e escuros, detalhes pitorescos se distribuem como notas vivas, os arcos aumentam o espaço, uma escada mostra contornos dentados e portas se movem com um balanço misterioso (EISNER, 1996). Assim, o Expressionismo

trata de produzir efeitos além daqueles propostos inicialmente para um fenômeno conhecido, a rua. O movimento afasta, enquanto objeto real, a rua como se apresenta inicialmente à nossa vista, na busca de efeitos que se experimentem também intelectualmente.

A partir desta obra do Expressionismo alemão, podemos estabelecer relações com o conceito de rostidade, de Deleuze (1996- vol. 3), que fala que determinadas formações sociais, no caso aqui o cinema, possuem a necessidade de rosto e também de paisagem. A partir de uma *máquina de rostidade*, temos a produção social de um rosto, que opera a rostificação de partes do corpo, de suas imediações e de seus objetos. Desse modo, temos uma desterritorialização do corpo, a partir da rostificação de objetos, num processo de sobrecodificação pelo rosto. Surge o desmoronamento de coordenadas corporais na busca de uma constituição de paisagem.

Segundo Deleuze (1996) uma língua está sempre presa a rostos, que anunciam seus enunciados, é pelo rosto que as escolhas se guiam e que os elementos se organizam. Uma gramática do cinema não pode ser separada de uma “educação de rostos”, e de suas possibilidades de enunciação.

Na obra *A Rua* (1923), estamos diante de uma rostificação, que opera a partir de uma máquina abstrata, na busca de um agenciamento que necessita deste tipo de configuração. Na Alemanha pós guerra, a economia alemã estava destruída, os aleijados vagavam pelas ruas e esse espaço será a morada de muitos. A rua passa a ser, para o cinema Expressionista alemão, um espaço significativo, que necessita de contornos e de uma configuração enquanto paisagem. A rostificação não opera por semelhança, mas por um processo que

envolve o inconsciente e uma operação de caráter maquínico (DELEUZE, 1996).

Figura 27- Rostificação: cena do filme A Rua (1923)



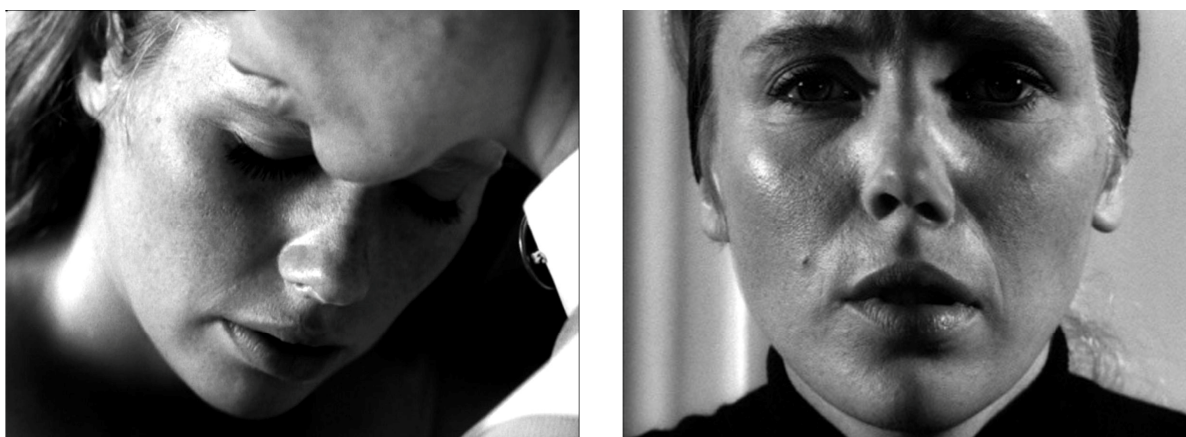
Fonte: disponível em < http://www.youtube.com/watch?v=f-s_aQKkt24 > Acesso em dezembro de 2013.

O Cubismo surge como uma vanguarda que provoca o olhar do espectador diante da obra. O movimento cubista inicia-se oficialmente em 1907, com a obra de Picasso: *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha)*. Ao desconstruir o objeto e transformá-lo em uma nova unidade de expressão, o Cubismo de certa forma permitiu que o olho humano se adequasse às modificações do olhar. Isso preparou o espectador para as imagens advindas da evolução do cinema:

O cubismo substitui o “ponto de vista”, ou faceta da ilusão perspectivista, por todas as facetas do objeto apresentadas simultaneamente. Em lugar da ilusão especializada da terceira dimensão, o cubismo erige na tela um jogo de planos contraditórios ou um dramático conflito de estruturas, luzes e texturas, que forçam e transmitem a mensagem por envolvimento. [...] Em outras palavras, o cubismo, exibindo o dentro e o fora, o acima e o abaixo, a frente, as costas e tudo mais, em duas dimensões, desfaz a ilusão de perspectiva em favor da apreensão sensória do todo (MCLUHAN, 1996 p.27)

As convenções do Cubismo foram utilizadas por vários artistas de vanguarda. Sua proposta ainda influente pode ser percebida em filme posteriores ao movimento, como no filme *Persona* (1966) (fig. 28) de Ingmar Bergman, que é trabalhado dentro da perspectiva do cubismo. Os ângulos de Elizabeth (Liv Ullman) e sua enfermeira (Bibi Anderson) vão adquirindo intimidade, intensidade e equilíbrio ao longo da trama, e isto é percebido especialmente no clímax do filme, quando o rosto das duas surgem juntos na tela (MONACO, 2009, p. 53).

Figura 28- Cinema e visões do Cubismo em *Persona* (1966)



Fonte: disponível em dvd.

Quanto ao uso do som nas projeções, teremos um cinema mudo, mas não silencioso, uma vez que desde as primeiras projeções do Grand Café, os filmes foram acompanhados pela música e outros efeitos sonoros. Os rostos, com a entrada do som, se tornam “falantes”. Isso acontece, formalmente, na noite de 6 de

outubro de 1927, em Nova York, a partir da apresentação do ator Al Jolson, que surge diante dos espectadores com o rosto pintado. O filme se chamava O Cantor de Jazz, e contava a história de um filho de um rabino apaixonado por jazz, e que triunfa nos palcos, apesar da oposição dos pais (PONCE, 1994).

O cinema sonoro surge então como uma revolução, especialmente dentro do cinema clássico norte- americano. Os rostos mudos se viam tentados pela imagem pela metáfora e pelo figurado, além do simbólico. Com a possibilidade da palavra, de certa forma as imagens passam a ser liberadas (AUMONT, 1998).

O rosto, agora “falante” nas telas, se adapta à palavra e funciona com ela, levantando uma problemática em torno dele: a questão do ator. A interpretação precisaria ser atenuada, não que não existisse um modo de interpretar especificamente cinematográfico, mas tornava-se necessário transformar uma interpretação falada em uma interpretação de caráter cinematográfico. Muitos atores dos anos 1910 e 1920 sabiam que não se interpretava diante da câmera como se interpretava diante de uma plateia, era necessário atenuar a interpretação. Assim, o domínio da boa dicção passa a ser uma necessidade do ator.

O rosto “falante” é um rosto que deixa passar o tempo. Se converte em um meio de fazer passar seu sentido, plano a plano. Nessa nova situação, o rosto passa a ser utilizado a fim de ser compreendido, partindo da necessidade dos relatos, e de uma obrigação de continuidade, de caráter semântico e semiótico, para a clarificação das narrativas (AUMONT,1998, p. 52).

Mas esse rosto das primeiras narrativas sonoras também revelaram um problema, a da possível contradição entre rosto e voz. Alguns atores não

conseguem fazer de forma tranquila a transição de um cinema que era mudo, para um cinema que agora tinha a necessidade da voz do ator. Pola Negri e John Gilbert são alguns exemplos de rostos cinematográficos que não resistiram à chegada do som.

4.3 ROSTO E A TÉCNICA DO CLOSE: AS POSSIBILIDADES

A novidade proposta pelo cinema no início de sua história trazia em seu cerne a possibilidade de movimento das imagens, mas a aproximação com a pintura, a partir do uso de planos gerais e planos médios, passaram aos poucos a desinteressar o espectador (SORLIN, 2010). A forte referência, em termos visuais, à arte pictórica não podia ser esquecida.

Durante mais de uma década, entre 1895 e 1900, o cinema não fará menção a plano, mas em seu lugar falará de “vistas” ou de “quadros” (fig. 29) . Enquanto um bloco contínuo de espaço e tempo, as palavras inicialmente podem ser entendidas como sinônimos, mas se definem com estéticas distintas (SIETY, 2004).

Figura 29- Saída dos operários da estação Lumière (1895): exemplo de “vista”.



Fonte: disponível em
< <http://www.criticalcommons.org/Members/kfortmueller/clips/leaving-the-factory-1895>>
Acesso em agosto de 2013.

As primeiras imagens cinematográficas era compostas de “vistas”. A vista era elaborada a partir de um tema escolhido, onde um operador girava a manivela da câmara sem interrupção, até que terminasse o tempo da película. Desse modo, construía-se uma estrutura que se baseava em um único plano. As “vistas” obtidas eram chamadas de “panoramas,” que se abrem, de certa forma, ao aleatório e ao acidental em certa paisagem, no curto espaço de tempo da tomada.

No caso do uso do quadro, ou *tableau* (fig. 30), a herança não era apenas da pintura, como também de uma tradição no espetáculo. Assim, diferenciava-se das “vistas” realizadas pelos Lumière, pelo fato de exigir a organização de uma cena. Mèlies foi um dos pioneiros no uso do quadro, elaborando as cenas com o uso de efeitos para atingir o público, em um trabalho muito próximo à preparação de uma obra, no teatro.

A câmara fixa em um tipo de enquadramento que se limita à cena construída, e que permitirá uma relação de caráter frontal diante da imagem obtida. No caso das “vistas”, o tempo corre de modo aleatório. No caso do “quadro”, o tempo tem caráter restritivo, e a narrativa construída deve envolver princípio e fim (SIETY, 2004).

Com o passar do tempo, ideia de plano passa a substituir a palavra quadro para designar um bloco de espaço e tempo dentro de um filme, e entre a primeira metade do século XX até os dias atuais assim se mantém. O plano não é apenas uma unidade de fabricação da película, mas um momento identificado pelo espectador, uma unidade que é testemunho do trabalho da rotação e montagem de um filme (SIETY, 2004).

Figura 30- História de um crime (1901): exemplo de “quadro”



Fonte: disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=4fzObxlvOC8>>. Acesso em agosto de 2013.

É importante pensar em como podemos construir e ocupar um espaço cinematográfico. A unidade plano é percebida como um trecho de filme situado entre dois cortes.

En una obra de arte, el proceso de fabricación es siempre más o menos visible. Si quisiéramos contar las pinceladas de que consta la Gioconda, nos costaría un enorme trabajo hacerlo: los rastros del gesto del artista, los “toques” se funden en la obra y son indiscernibles. En cine, por el contrario, el espectador puede discernir entre lo que surge en el rodaje y lo que surge en el montaje, porque el espectador ve los cambios de plano²³ (SIETY, 2004, p. 11).

²³ Na obra de arte uma, o processo de fabricação é sempre mais ou menos visível. Se contarmos os traços que compõem a Mona Lisa, custaria enorme trabalho fazê-lo: os rastros do gesto do artista, os "toques" se fundem na obra e são indiscerníveis. No cinema, ao contrário, o espectador pode discernir entre o que surge na rodagem, e o que surge na montagem, porque o espectador vê as mudanças de plano (SIETY, 2004, p. 11). (Traduzido livremente pela aluna)

Com a ideia de plano, passa-se a trabalhar não mais na busca de se enquadrar uma cena apenas, mas sim ir em busca de uma composição que envolva um ponto de vista. Na figura a seguir (fig. 31) temos uma elaboração interessante em termos de plano, realizada pelo diretor Julio Medem. A disposição dos elementos no quadro, no caso os personagens Otto e Ana, é trabalhada de forma equilibrada, trazendo a ideia de centralidade e constância na relação. Ao posicionar o corpo de Otto diante de Ana, buscou-se a elaboração de uma mensagem de caráter simbólico, pois o pescoço de Otto simula a imagem de um falo, que aproxima-se de Ana. Temos a ideia de que a relação entre os dois é carregada de desejo e intimidade. No caso do enquadramento, experimentamos a elasticidade de um limite, de um confim, ponto à prova um conjunto, o filme, a partir das suas consequências extremas.

A própria matéria do filme é o registro de uma construção espacial e de expressões corporais.” Registrar, com o auxílio de uma câmera, corpos que se relacionam no espaço, eis a definição dessa organização formal chamada cinema (BAECQUE, 2009. p.481).

Figura 31- Plano, ponto de vista e sentido no filme Os Amantes do Círculo Polar (1998).



Fonte: disponível em dvd.

A palavra “primeiro plano” é recebida na França como uma invenção americana, e já se falava então, na época, do “primeiro plano americano”. Aqui rompe-se com a ideia de quadro, que a imagem obtida passa a designar toda a vista próxima de um objeto ou rosto. A partir dos anos 1920 a palavra “primeiro plano” passa então a ser empregada com força, passando a fazer parte do vocabulário do cinema (SIETY, 2004).

A relação entre a câmera e os objetos filmados passa a ser significativa, e especialmente a partir da aproximação dos objetos encontra-se a possibilidade do detalhe, que é obtido com o uso da técnica do close. Com ela, uma nova janela se abre para o mundo diante do espectador. Entre alguns estudiosos da época essa possibilidade técnica foi sentida com bastante intensidade, com uma espécie de lirismo até, que colocava a possibilidade de ampliação do rosto como o ponto máximo de uma linguagem de caráter técnico, que buscava seus contornos.

Balázs, assim como Bazin depois dele, comparou o filme a um microscópio capaz de revelar o mundo secreto, tanto da natureza quanto da psiquê humana. Nesse contexto, Baláz será considerado o “poeta” do primeiro plano. Seu poder, para o estudioso, era infinitamente revelador, entendendo o mesmo como uma unidade “microdramática” em um filme.

Para Balázs, o principal poder do cinema referia-se à possibilidade de uso dessa técnica, e sua forma deveria buscar a expressão no pequeno drama psicológico, que ocorre com base nos detalhes, e que nos afeta por meio dos gestos íntimos dos rostos das pessoas e das coisas. Baláz, em seus escritos, deixa claro sua preferência pelo primeiro plano e pela microfisionomia que se configura a partir dele, e que permitirá a identificação das emoções mais íntimas por parte de

uma plateia. Esses primeiros planos não poderiam ser chamados de uma linguagem de gestos, mas uma “fonte irradiante de significado” (ANDREW, 2002, p. 89).

A aproximação de objetos permitiu a descoberta, por parte do espectador, de “terrenos obscuros” e detalhes nunca antes percebidos nos objetos, transformando aquilo que era representado em um objeto, de certa forma, autônomo. Pequenos objetos, uma pequena ação, um rosto, poderiam ser selecionados de outro plano ou sequência e mostrados em tela cheia com este recurso (MASCELLI, 1973).

Desse modo, onde passa-se a inserir o primeiro plano, temos a possibilidade de exploração de uma cadeia fílmica, que de certa forma reorganiza e se reorienta a partir dele.

Un encuadre medio arraiga su 'sujeto' em un entorno, instaura una escala que se hace relativa a todas las dimensiones, nada es absolutamente grande ni totalmente pequeño. Al contrario, el fragmento parece desprovisto de toda atadura, parece enorme porque no se mide con ninguna otra cosa, porque desborda el réctangulo de la pantalla, porque no sabemos si lo miramos de arriba o de abajo ²⁴(SORLIN, 2010, p. 95).

O primeiro plano rompe com as relações visuais, com as distâncias e proporções a que estamos acostumados. Essa experiência que envolve uma fragmentação do corpo humano contradiz nossa experiência cotidiana de totalidade. Detalhes, sejam arbitrários ou incompletos, introduzem no espectador um esforço que seria de ordem suplementar. Em uma sequência de imagens em que sua arquitetura interna se organiza umas com outras, formando uma série,

²⁴ Um plano médio fixa seu sujeito em um entorno, estabelece uma escala que é feita em todas as dimensões, como nada é muito grande e nem absolutamente pequeno. Ao contrário, o fragmento parece desprovido de toda amarra, parece grande porque não se mede com nenhuma outra coisa, porque transborda da tela, porque não sabemos se olharmos de cima ou de baixo. (Traduzido livremente pela aluna)

como na sequência em um filme, fazem com que nossa visão introduza um princípio de heterogeneidade diante do que é percebido. Para Bazin, o cinema possui uma força centrífuga, que joga nosso interesse em um mundo limitado e escuro, que a câmera constantemente se esforça para iluminar, ao contrário do teatro, que levaria o espectador, como uma “traça”, para dentro da espiral de sua luz (ANDREW, 2002, p. 124).

Quando tratamos do close, ou primeiro plano, é importante destacar que seu uso tem relação com um ponto de vista, e nenhum ponto de vista é neutro. Na televisão temos um tipo de estética que irá explorar a aproximação com os objetos filmados de uma forma, uma vez que envolve um tipo de visão, que irá circular em diferentes espaços de comunicação, envolvendo diferentes discursos. O telejornal exige um tipo de visão do corpo humano, já a novela outro, por exemplo. A novela trabalha, especialmente, com um diálogo com base nas “cabeças cortadas” discutidas por Canevacci (2001), que neste jogo permitem uma identificação de forte caráter emocional por parte do espectador.

Mas o uso do close, ou primeiro plano, também pode trazer uma sensação de claustrofobia, dependendo da forma como é utilizado (MONACO, 2009). Conhecido como um marco no cinema, o filme *A Paixão de Joana D'Arc* (1928) (fig. 32) traz essa sensação. A atuação de Maria Falconetti, atriz que representa a heroína, destaca-se especialmente pela forma que seu rosto foi trabalhado em close pelo diretor, Dreyer. Ele exigiu que seu rosto não fosse maquiado, e que a cabeça da atriz fosse raspada em certa altura do drama. Na verdade, o diretor queria que o espectador, no jogo de enquadramentos, desenquadramentos e cortes do rosto de Falconetti, em contraste com outros rostos e objetos em close,

sentisse o pavor, a pressão e a tortura passados pela protagonista. Cada pressão em direção ao limite- nesse caso o quadro, tem valor de tensão (CALABRESE, 1987, p. 62).

Figura 32- Cenas do filme A Paixão de Joana D'Arc (1928).



Fonte: disponível em DVD.

Concentração do corpo, o rosto é sensibilidade individual e estética, e no circuito cinematográfico pode ser percebido como expressão da comunicação, tanto no passado, como na contemporaneidade. O plano geral e a presença do

ator, experienciados no cinema em seus primórdios, e com forte referência na arte do teatro, não dá conta das possibilidades do olhar do espectador quando abordamos as particularidades do meio. Com o uso do rosto em close , rompe-se com a unidade da sequência, em uma aproximação que ocorre em sentido próprio e figurado (AUMONT, 2008).

O cinema pode ser percebido como um mundo que leva ao último grau, a própria visão. Captado no contexto do mundo, o corpo é uma coesão visível e móvel. Como se vê e se move, mantém as “coisas” em círculo em volta de si: são anexos, prolongamentos deste, e estão em sua carne²⁵ (MERLEAU- PONTY, 1989).

No caso do close, esse transporta o espectador para dentro da cena, eliminando tudo aquilo que não seja essencial naquele momento da narrativa, valorizando o poder de expressividade do artista e a emoção da cena. Com a possibilidade de aproximação, com sua evolução nas narrativas, o close passa adquirir nomenclaturas específicas, que possuem relação com o tratamento dado ao objeto, em termos de aproximação. Segundo Mercado (2011), podemos falar de três tipos de close, basicamente:

a) *Close up extremo:*

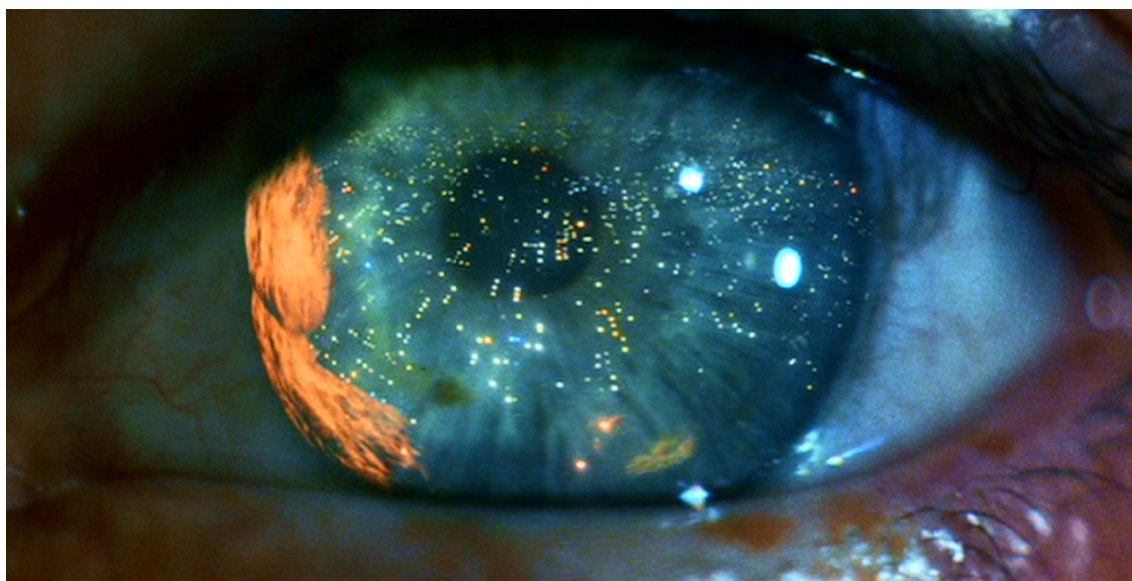
O close up extremo (fig. 33) permite que o espectador veja pequenos detalhes de um objeto ou personagem, que normalmente seriam perdidos em planos de caráter mais amplo. Desse modo, o close up extremo destaca visualmente a relevância de um determinado objeto, assim seu reaparecimento não

²⁵ Para Merleau- Ponty, na *carne*, o sujeito pode aceder à experiência fundamental da reversibilidade entre aquilo que é sentido e aquele que sente. A carne seria um corpo montado sobre uma base invisível.

aparecerá artificial ou injustificado. Torna-se, assim, uma ponte que permite que o espectador antecipe certas situações à medida que a narrativa se desenrola.

Conforme Mercado (2011), o uso do close up extremo permite que se crie uma expectativa de que o que está sendo mostrado é importante à narrativa. Mas o close up extremo permite também o destaque de certos detalhes visuais que não estariam diretamente relacionados à narrativa, funcionando como um plano abstrato, ou seja, o objeto ganha destaque em função de qualidades abstratas ou simbólicas associadas com a imagem.

Figura 33- Close up extremo no filme Blade Runner (1986).



Fonte: disponível em dvd.

b) Close up:

Para Mercado (2011, p. 35), a evolução da linguagem do cinema e a invenção das técnicas de edição tornaram o close up (fig. 34) um elemento essencial do vocabulário cinematográfico. O close up permite a intimidade e a proximidade entre o público e um personagem, objeto ou tema. Sua possibilidade

de permitir essa conexão forte, íntima e emocional com o público, contribuiu, e muito, para a sucesso das projeções do cinema, no início de sua história.

Com a evolução das técnicas, surge a possibilidade de se trabalhar, por exemplo, com profundidades de campo menores. Assim, desfocando o fundo, temos um destaque maior do objeto a ser enfatizado. Seu uso pelo cineasta deve ser feito com cuidado, devendo ser utilizado em momentos chave de uma história, pois se usado em excesso pode comprometer a narrativa, e seu sentido por ser perdido em função disso. Temos elementos que devem ser trabalhados com cuidado, para dar ao close todo seu potencial. Entram em jogo então a profundidade de campo, a distância focal, a iluminação e a composição. Desse modo cria-se um efeito de proximidade forte entre o espectador e a cena (MERCADO, 2011).

Figura 34- Close up no filme Close up (1990).



Fonte: disponível em dvd.

c) Close up médio:

Mais fechado que um plano médio, mas ligeiramente mais aberto que um close up “normal” (MERCADO, 2011), esse tipo de plano (fig. 35) permite que se visualize o rosto de um personagem, mas também possibilita a inclusão do uso da linguagem corporal do ator, proporcionando o uso da inclusão dos ombros. As mãos, por exemplo, podem contribuir com um pólo também interessante de comunicação com o público, que juntamente com a possibilidade de situar o personagem dentro de um ambiente, permitirá que o espectador desse modo interprete melhor o conteúdo dramático, simbólico ou expositivo, de acordo com aquilo que é incluído no fundo (MERCADO, 2011, p. 41).

Figura 35- Close up médio no filme Shirin (2008).



Fonte: disponível em DVD.

A câmera, enfim, deve ser percebida como um instrumento de relação com o mundo. Pensar na criação de um plano enquanto uma forma de enquadrar a

realidade, pelo cinema, envolve elementos como cenário, personagens, interpretação dos atores, a luz que moldará os corpos e o espaço, entre outros elementos. Há uma confrontação entre câmera, espaço e corpos, num espaço ocupado (SIETY, 2004).

4. 4 ROSTO E SOFRIMENTO NO CINEMA

O cinema, em sua caminhada enquanto fenômeno que envolve a arte e a comunicação, e que atinge grande quantidade de espectadores ao redor do mundo, sempre encontrou na temática do sofrimento um espaço para o desenvolvimento de suas histórias. Se no início o tom de comicidade marca as primeiras narrativas nas telas, teremos na encenação do drama uma forte maneira de lotar as salas escuras.

Mas imagens do sofrimento encontram-se nas mais variadas histórias, e os gêneros cinematográficos, se ainda é possível colocar nesses termos, apresentam este estado humano das mais diferentes maneiras. Desse modo, contemplamos o sofrimento não só drama, mas no suspense, no terror e, inclusive, na comédia. Em todas estas formas de contar histórias encontramos o sofrer, um estado de insatisfação que envolve o indivíduo e que, para Schopenhauer (2005), compreende uma privação da Vontade. A vida é sofrimento para este autor, e é a partir dele que construímos nossa visão de mundo e nos relacionamos com objetos e pessoas.

O homem moderno do início do século XX tinha uma rotina entediante, e por vezes angustiante. Isso ocorre especialmente no momento em que a administração de sua vida encontra-se ancorada na ideia do trabalho ligado à linha de produção, do consumo de mercadorias e dos prazeres ligados à tecnologia do conforto e da comunicação. Segundo Debord (1997), uma sociedade com altos fluxos de produção também apresenta um alto fluxo de imagens, que destacam aspectos da vida do homem comum, num tipo de realidade que é parcialmente

apresentada. Para o autor, é numa sociedade espetacularizada que o vivo torna-se representação.

Nessa sociedade, ao corpo foi exigido uma conduta semelhante à das máquinas (FERRER in FREIRE FILHO, 2010), tornando-se assim importante a criação de espetáculos ligados às necessidades emotivas dos moradores das grandes cidades. O cinema surge em 1895, cuja primeira projeção, realizada pelos irmãos Lumière, envolveu a exibição de filmes curtos. Entre eles podemos destacar A saída dos operários da fábrica Lumière. Essa pequena obra traz, em sua essência, o que seria o *leitmotiv* para o fortalecimento dessa nova forma de arte, ligada ao surgimento das novas técnicas do período. É necessário afastar o tédio, o sofrimento do dia a dia, em busca de momentos de momentos de lazer.

Inicia-se, de certa forma, o afastamento de uma realidade vivida, que neste caso envolve a rotina do trabalho. Na busca de entretenimento substitui-se o vivido por uma seleção de imagens. O que antes era percebido em estado “fluido”, a partir da experiência, é agora retomado em estado “coagulado” (DEBORD, 1997), a partir das imagens proporcionadas pelo cinema.

Para Simmel (2006) a formação do sentimento está atrelada ao caráter social, e a formação do intelecto ao caráter individual. O que valeria é a “massa” e seu sentimento, organizada em forma de multidão, em espaços específicos. No caso aqui temos os cinemas no início do século XX, desenhados para a vivência de experiências ligadas à visualização de um universo simbólico, em que a busca de lazer e entretenimento tem as mais variadas facetas.

Por esse motivo, qualquer pessoa que tenha pretendido agir sobre as massas sempre conseguiu fazer isso apelando para os sentimentos, e muito raramente lançando mão de uma discussão teórica articulada. E isso vale sobretudo para massas aglomeradas dentro de um espaço determinado. Aqui há algo que se pode chamar de nervosismo coletivo: uma sensibilidade, uma paixão, uma excentricidade frequentemente próprias das grandes massas, raramente demonstradas em qualquer um de seus integrantes considerado isoladamente (SIMMEL, 2006, p. 52).

Esse espetáculo, segundo Debord (1997), envolveria não apenas um conjunto de imagens, mas um tipo de relação social que tem como mediação as imagens, projetadas em espaços em que a vivência do coletivo se sobrepõe ao individual.

A aceleração mecânica das imagens proporcionada pelo espetáculo cinematográfico mudou, de certa forma, nossa relação com o mundo, a partir da sucessão de planos projetados em gigantescas salas que, conforme Ferrer (in FREIRE FILHO, 2010, p. 170): “[...] assumiram algumas das funções psicológicas que antes estavam a cargo dos afrescos e dos vitrais das igrejas. [...]”. Desse modo, ideais que antes estavam atrelados ao divino, passam a adquirir um caráter de ação, em função de uma vida estreitamente ligada a um modelo prático e fabril.

O cinema, a partir da aceleração mecânica, transformou- e transforma a vida da sociedade em que está inserido. Transportou uma visão de mundo baseada em sequências, na linearidade, para uma apreensão do mundo baseada na configuração e no simultâneo (MC LUHAN, 1996). O cinema fortaleceu sua mensagem a partir de uma envolvimento do espectador.

Mas essa envolvimento a partir da técnicas não corresponde, para Dery (2010), em um aumento do afeto. J. G. Ballard chama esta questão de “ a maior perda do século XX” (BALLARD in DERY, 2010, p. 177), um anestesiamiento psíquico característico de uma sociedade em que a mídia tem valor central, enfim,

é hiperestimulada.

O cinema soube dar seus contornos a fim de exibir situações e sentimentos que envolvessem a falta de bem-estar, de felicidade, e de alegria. Quando nos aproximamos da discussão que trata de nosso objeto de pesquisa, percebemos que o rosto surge como um elemento central, e ideal, para a expressão das emoções ligadas ao sofrer, no âmbito cinematográfico.

Som, iluminação, montagem... esses certamente são fatores, entre outros, importantes para a configuração de uma história, mas a visão do detalhe impressiona de modo especial o espectador. Ver a lágrima que escorre no rosto da heroína, o ódio estampado na face do vilão, ou o medo que assombra o olhar da criança, enfim, os rostos destacados a partir do close, quando envolvem a expressão do sofrimento humano, ganham uma outra dimensão.

É especialmente pelo close, por exemplo que encaramos a face sofrida do personagem Gwynplaine (fig. 36) no filme O Homem que Ri (1928), que carrega marcas que irão estigmatizá-lo ao longo da história, ou então sentimos compaixão, quando vemos Frankenstein (1931), num rosto que parece de pedra, mas que ao mesmo tempo transmite toda a solidão do personagem. Feios e infelizes, afastando-se da fórmula de sucesso que envolveu o início do cinema, onde a beleza era fator significativo para o sucesso, seus personagens estão hoje entre os mais marcantes da história do cinema.

Figura 36- Cena do filme: O Homem que Ri (1928).



Fonte: disponível em DVD.

Mas como as imagens do cinema mudam, assim mudam as formas de recepção das mesmas. Hoje estamos mergulhados numa quase infinita de acesso às imagens, nos mais diferentes tipos e formatos. O rosto humano surge, a partir da contemporaneidade, manipulado, recortado, transformado. A publicidade encarrega-se de tornar este rosto espetacularizado, normalmente associado à falta de determinada marca ou produto. Traz ao discurso do consumo imagens de rostos que retratam idealização e felicidade passageira. Mesmo assim, a publicidade consegue trazer referências, em termos imagéticos, para o cinema, que vê na imagem de caráter publicitário uma de suas direções, e assim por vezes busca essa estética para contar suas histórias.

Inserido no contexto da cibercultura, temos o rosto sendo manipulado em portais, sites e redes sociais, nos quais vivencia-se, especialmente hoje, a criação de autorretratos, produzidos a partir de câmeras digitais e celulares. A ideia é muito próxima dos autorretratos realizados a partir da pintura e da fotografia no passado,

mas a ordem agora é exhibir-se, “ pavonear-se”.

O rosto enquadrado das mais diversas formas, circulando pela rede, permite esse tipo de exposição. A existência social e individual seria hoje, portanto, uma sequência de figuras, de posturas, de gestos. Temos a ideia de “constelação”, uma metáfora que traduz a possibilidade do aspecto móvel, brilhante e sistemático, que as identidades hoje compartilham. O que contaria, neste caso, seria mais o significativo, ou seja a forma, a aparência, do que o signo (MAFFESOLI, 2005).

Neste contexto que envolve um consumo do tipo produtivo das imagens, a discussão dos metarrelatos (LYOTARD, 2002) cai por terra, dando lugar à história do indivíduo, que passa a ter como pano de fundo o fato histórico para a exposição de dramas pessoais. Quando tratamos da guerra, por exemplo, temos hoje imagens que colocam o sofrimento como algo que se afasta da perspectiva tradicional de herói, e se aproxima cada vez mais do humano.

Mas pensar no sofrimento em uma sociedade que cultua o hedonismo e a busca da felicidade a qualquer preço, seja a partir de vivências voláteis das relações humanas ou do consumo de produtos da mais variada ordem, é entrar no âmago das dinâmicas da sociedade contemporânea. Nossa existência parece mais feliz quanto menos a sentimos, especialmente a partir do contato com “distrações”. O que conseguimos na verdade é alívio e satisfação de uma vaidade. O artista, nesse contexto, precisa então colocar seus heróis em situações cheias de ansiedade e tormento, a fim de livrar-se desses sentimentos (SCHOPENHAUER, 2005).

A partir do entendimento de que estamos situados em um tempo demarcado como contemporaneidade, num momento de “fratura”, se faz

necessário olhar para o discurso cinematográfico, onde temos uma seleção de imagens que atraem e, à sua maneira, também produzem seus jogos de linguagem. Nesse contexto, temos uma sociedade que baseia-se em uma pragmática calcada em partículas de linguagem. No caso do cinema, essas partículas são baseadas em imagens espetaculares, que possuem uma certa forma de saber, de ordem narrativa, em que a incidência sobre o tempo se faz presente.

Lyotard (2002) coloca que uma coletividade que faz do relato uma forma de competência, encontra a matéria do seu vínculo social não apenas na significação dos relatos contados, mas no ato de recitá-los, na forma que faz isso. O cinema, a partir dos usos da técnica e da vivência das experiências a partir das massas, distancia-se da ideia de relato vinculada às antigas narrativas, de caráter tribal. A partir de jogos de linguagem específicos, em que a valorização do “eu” se faz presente, narra-se a respeito de uma sociedade e seu tempo, criando-se um panorama- nem sempre ético, do que é apresentado.

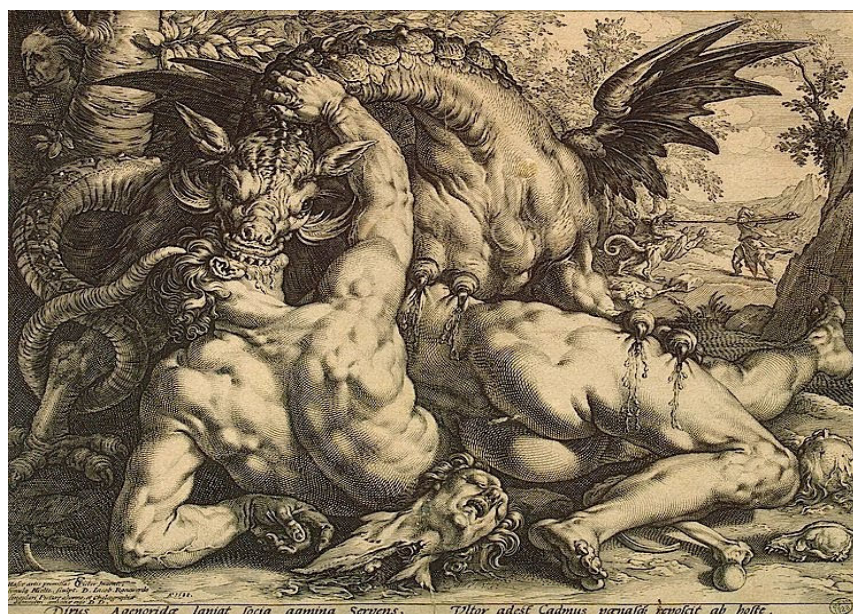
Na sociedade em que vivemos muitas vezes nossa sensibilidade não daria conta do que é apresentado. O poder de denúncia da imagem, e também de memória, podem ter perdido o poder de nos chocar devido a uma superexposição dos meios de comunicação, e às formas dessa exposição.

A banalização do evento histórico em favor do ícone cultural pode ser percebida a partir da criação de museus ao estilo de parques temáticos, brinquedos, cartões postais e até jogos. O “turismo negro” surge, envolvendo a atração turística em lugares pouco convencionais, como locais abandonados ou ligados à morte e grandes tragédias, e na qual a tônica é o sofrimento alheio.

Chocar, ferir, abalar...o relato das crueldades possuem tons diferentes

conforme a imagem que temos diante de nós. Podemos tremer, por exemplo, diante da imagem realizada em água forte feita por Goltzius em 1588 (SONTAG, 2003) (fig. 37), considerado um dos melhores gravadores do período barroco, na qual temos o rosto e a cabeça de um homem sendo abocanhados por um dragão. Mas isso é diferente de nos sentirmos chocados diante de uma fotografia de guerra ou de um filme que mostre situação semelhante. A fotografia permite um registro da câmera que muitas vezes se aproxima da cena e traz um grande pavor, uma vez que está muito próximo da realidade. Já no caso das imagens cinematográficas, essas são construídas levando-se em conta a sensibilidade de um espectador, e temos um tipo de horror inventado, mas que também pode ser assolador.

**Figura 37- O dragão devorando
os companheiros de Cadmo (1588).**



Fonte: disponível em < <http://www.slu.edu/x21812.xml> > Acesso em junho de 2014.

Schopenhauer (2005) coloca que a dor e o sofrimento não seriam somente a essência da vida dos indivíduos, mas também dos povos. As lutas e guerras, ao

longo da história, não foram apenas lutas contra a dor e o tédio, mas lutas entre indivíduos. Para o autor, é a partir da contemplação artística é que o homem eleva sua mente.

No filme *Lebanon* (fig. 38) temos uma reflexão sobre a Guerra do Líbano, que ocorre em 1982, que busca apresentar as experiências dos soldados israelenses no período. Evento histórico mediado pelo cinema, nesse caso a guerra é apresentada a partir de códigos específicos. No momento em que o diretor Samuel Maoz constrói seu relato a partir de um tanque, é possível ver o sofrimento entre aqueles que fazem as guerras, e também sofrem com ela. O mundo exterior e a visão do inimigo, passam a ser aquilo que a lente telescópica do tanque consegue atingir. Com uma estética “suja” e com o uso constante de closes, a guerra é tratada como metáfora a partir da experiência dos soldados no tanque: é sufocante, aterradora e reveladora.

Figura 38- Cena do filme Lebanon (2009).



Fonte: disponível em DVD

O diretor nos coloca, nesta obra, não apenas como voyeurs, mas antes de tudo, como militantes de uma causa. Olhamos pelas lentes o inimigo e temos poder de fogo. Participamos, em certa medida, da batalha, pelas possibilidades oferecidas pela câmera.

Para Schopenhauer (2005), todo o simbólico baseia-se no fundo em convenções. O símbolo teria, entre suas desvantagens, a possibilidade de sua significação ser esquecida com o tempo, e assim silenciar-se completamente.

O cinema, desde os seus primórdios fez surgir a narrativa histórica, e no caso do martírio de Cristo, esse se fez muitas vezes presente. Imagem massificada, representações desse sacrifício evoluíram e tentam, conforme os tempos e culturas, reconstruir a imagem de um líder e sua simbologia, que trazem particularidades e correm o risco de banalizar o mito. Cristo, desse modo, é cada vez mais, a imagem do homem projetada, seus desejos sonhos e fantasias refletidos na religião cristã (FEUERBACH *apud* GOÉS, 2003). As narrativas desse caráter tornam-se, hoje especialmente, tentativas de construção de um texto de caráter canônico, da ordem do visual.

As narrativas no cinema, sobre Cristo, refletem o “espírito” de determinadas épocas. Os primeiros filmes sobre sua vida, realizados no início do século XX, buscavam enfatizar sua divindade (Paixão da Pathè, Rei dos Reis), sendo que filmes de um período posterior destacam sua humanidade (Jesus Cristo Superstar, A Última Tentação de Cristo).

No filme A Paixão de Cristo, de 2004, o diretor Mel Gibson (fig. 39) escolheu dramatizar uma porção das Escrituras na qual Jesus pouco fala, mas vive o martírio de forma profunda e cruel. A tortura para Cristo até a crucificação é extrema. As cenas do filme que retratam os momentos finais de sua vida repercutiram de forma intensa na mídia em geral, na época de seu lançamento.

Mas apesar das imagens chocantes, um esmaecimento do afeto é percebido na recepção da obra, uma ausência de olhar sensível ou afetivo, que

está inserido num ambiente de omissão generalizada, e que parece ser uma característica fundamental da contemporaneidade. Distanciado do mundo do divino, o homem receberia de forma passiva as manifestações de um delírio bárbaro.

A forma como a morte dirige-se ao espectador na obra *A Paixão de Cristo* (2004) exige a manifestação de um corpo de carácter intenso. O corpo exposto de Cristo revela sua mortalidade, ele experimenta o limite de uma circunstância, que é tensionada pela proximidade da morte (RAMOS, 2005). É um corpo de certa forma presente, potencializado pela intensidade. O diretor queria que a história fosse contada apenas com a linguagem corporal, mas mais tarde muda de ideia.

Sem embargo, calando-se a palavra, ainda restariam os movimentos faciais e corporais que testemunham os significados inerentes ao enfrentamento ou à situação. Eles participam de uma ordem simbólica, como signos de uma expressividade que se faz perceber, compreender, ou melhor, que se deixa supor, pois sua significação nunca se revela perfeitamente transparente. A ambiguidade veiculada pelos movimentos do corpo os torna uma tela de projeção imaginária sobre a qual se revela a múltipla afetividade dos parceiros confrontados (LE BRETON, 2009, p. 41).

Temos então uma busca pelo simbolismo da ordem do divino, mas que com a violência do martírio apresentado, especialmente a partir do close, coloca o signo fora de seu contexto habitual. No caso de Mel Gibson, temos aí um cineasta adepto da confrontação. Ele considera relevante mostrar e insinuar detalhes de cenas de tortura, como no seu filme *Coração Valente*.

Figura 39- Cena do filme A Paixão de Cristo (2004).



Fonte: disponível em DVD.

A exposição do rosto, conforme Canevacci (2001) pode ser considerado um índice do processo de mutação da comunicação visual. Para o autor o rosto é a própria comunicação visual. O rosto- visual (CANEVACCI, 2001) linguagem decodificada por um espectador é sempre de ordem *glocal*, um concentrado de “paixões” que expressam módulos narrativos que circulam entre a globalização e a localização: “ [...] cabeças cortadas ou “visus” é o resultado sempre mutável colocado no cruzamento de três forças: as paixões elementares, as tecnologias visuais, os valores de cada cultura (CANEVACCI, 2001, p. 130).

Para Lipovetsky (2009) da era do vazio passamos à era da saturação, do excessivo. O superlativo pode ser percebido em vários fenômenos, e o espetáculo da violência ocupa um espaço considerável. Aqui não pretendemos dizer que antes o cinema não mostrava a violência, ou mesmo que as imagens da arte que retratavam a Paixão de Cristo não abordavam o tema. O que importa é como esta violência é tratada, pois na obra de Gibson, o que nos parece é que ela não é só o tema da narrativa, mas uma espécie de estética pura do filme. (LIPOVETSKY,

2009).

Na busca de planos e elementos que aumentem o impacto visual e emocional, lança-se ao espectador a experiência da imagem intensa. Sob sua perspectiva, o espectador parece cruel, pois frui a expressão da intensidade em si (RAMOS, 2009). A obra já começa em clima de tensão: a angústia de Jesus no Getsêmani, e assim segue, numa ensanguentada Via Crucis que contorna um rosto para o Cristo do século XXI: humano, sofrido, deformado ao extremo, aos moldes dos melhores filmes de ação.

É a busca de uma renovação de fatos acontecidos em tempos e lugares distantes, a fim de que não se perca uma vitalidade histórica, a partir de uma lembrança constante (GODAWA, 2004). É narrativa histórica falando a linguagem do presente.



(O Escafandro e a Borboleta, 2007)

**5. ANÁLISE FÍLMICA:
APROXIMAÇÕES DO SOFRIMENTO NA
CONTEMPORANEIDADE**

5.1 O ESCAFANDRO E A BORBOLETA

Figura 40- Poster do filme: O Escafandro e a Borboleta.



Fonte: disponível em
 < http://www.imdb.com/media/rm2431619072/tt0401383?ref_=tt_ov_i.> Acesso
 em janeiro de 2014.

- a) Título Original: *Le scaphandre et le papillon*
- b) Ano: 2007
- c) Direção: Julian Schnabel
- d) Produção: França e Estados Unidos
- e) Idioma: francês

- f) Produção: Kathleen Kennedy, Jon Kilik
- g) Roteiro: Ronald Harwood
- h) Fotografia: Janusz Kaminski
- j) Música: Paul Cantelon
- k) Elenco: Mathieu Amalric , Emmanuelle Seigner, Marie- Josée Croze, Anne Consigny, Patrick Chesnais, Niels Arestrup, Olatz López Garmendia, Jean-Pierre Cassel, Max von Sydow, Isaach De Bankolé
- l) Duração: 112 minutos

5.1.1 Sinopse

Jean- Dominique Bauby é um homem de sucesso. Editor da revista Elle, vê seu universo ruir quando sofre um AVC²⁶ enquanto dirigia seu carro novo ao lado do seu filho. O filme inicia com Jean- Dominique Bauby acordando do estado de coma no hospital, no qual permaneceu por quase três semanas.

Inicialmente, ele não ideia do que aconteceu com seu corpo, mas percebe que não está sendo ouvido. Na verdade ele escuta, mas não consegue articular as palavras. Seu quarto passa então a ser organizado, com flores e imagens na parede, indicando que ali será seu novo lar, sua nova casa. A enfermeira que está ajudando na organização do quarto avisa que ele irá receber em breve a visita de médicos: Doutor La Page e Doutor Coucheton, para explicar sua condição.

Eles esclarecem que Bauby teve o tronco cerebral afetado em função do

26 Acidente Vascular Cerebral.

AVC e que sua condição é rara, sofrendo da síndrome de *Locked In*²⁷.

A doença faz com que o personagem fique totalmente consciente, mas preso a um corpo inerte, que não se movimenta, como uma armadura. No caso de Bauby, existe apenas a possibilidade de movimentação de sua pálpebra esquerda. Mesmo assim, médicos lhe dão esperança. Comunicam que ele iniciará sessões com terapeutas a fim de melhorar sua condição, e nessa conversa um deles aproveita para comentar sobre a beleza das profissionais.

Mais tarde, as terapeutas apresentam-se a Bauby e a informação dada por um dos médicos confirma-se: elas são mesmo muito bonitas. Nesse momento, entre outros, destaca-se a ironia de Bauby, que mantém de certa forma seu senso de humor diante das dificuldades, mesmo com tom ácido.

Seu olho direito é fechado para evitar que ocorra uma infecção em sua córnea. O médico que está fazendo esse procedimento diz que foi esquiador no final de semana, e relata como isso foi agradável: esquiador e sentir a velocidade e o vento no rosto. Bauby fica incomodado, pois sabe que nunca mais poderá fazer isso. É um de seus hobbies preferidos.

A cadeira de rodas também passa a ser uma possibilidade para Bauby, e lhe permitirá sair da cama: a partir de um apoio para cabeça poderá se manter sentado. Assim, nessa nova condição, ele recebe sua primeira visita: Céline, sua ex-esposa e mãe de seus três filhos. Ela mostra-se emocionada nesta 1ª visita, e diz que todos estão rezando por ele. Pergunta se ele quer ver os filhos, mas ele diz que não. Está

27 O termo foi cunhado em 1966 por Plum e Posner, também conhecida como Síndrome do Encarceramento. Nesse quadro, a mente fica coberta por um corpo que não pode mais se comunicar com o mundo exterior. Em muitos casos, a comunicação pode ser realizada a partir de movimentos dos olhos. Disponível em:
< http://escuela.med.puc.cl/publ/cuadernos/2000/pub_16_2000.html > Acesso em junho de 2014.

também interessada em saber se a nova namorada de Bauby já esteve no hospital, fato que não ocorreu.

Inicia-se as sessões com a fonoaudióloga Henriete. Ela cria um método a partir da organização das letras mais utilizadas na fala, que são dispostas em uma placa. As piscadelas de Bauby deverão indicar seu uso para a criação de uma palavra, permitindo a construção de frases por parte dele. Isso fará com que ele estabeleça, de alguma forma, um diálogo com aqueles que o cercam. Isso é um processo difícil e ao mesmo tempo enfadonho para Bauby, que desiste na primeira vez. Em seu íntimo diz: “Me deixe sozinho”.

Uma das visitas recebidas por Bauby é do amigo Pierre. Ele foi mantido refém em Beirute por quatro anos, num local mínimo, e relata a Bauby que sua situação no cativeiro o tornou um sobrevivente. Para viver, agarrou-se àquilo que o tornava humano, e aconselha Bauby: “Agarre-se o mais rápido possível ao ser humano que está dentro de você”. O que se torna inusitado nessa situação é que Pierre pediu, no passado, que Bauby trocasse de lugar com ele num vôo. Precisava viajar com urgência e não havia mais lugares na aeronave. Bauby cedeu seu lugar e se livrou de um sequestro do avião: em seu lugar Pierre foi levado para Beirute. Bauby sente-se culpado, especialmente por não ter retornado uma ligação do amigo, após sua libertação do sequestro.

Henriete, a fonoaudióloga, novamente tenta fazer com que Bauby monte uma frase a partir de seu método, e a primeira frase que ele elabora é: “Eu quero morrer”. A terapeuta emociona-se, e sente-se magoada ao mesmo tempo. Enfatiza que todos estão fazendo o melhor para sua recuperação. Depois do incidente, quando sai da sala, ela volta e pede desculpas a Bauby pelo ocorrido.

Uma nova visita chega para Bauby, um amigo que o diverte e ao mesmo tempo lhe diz a verdade de sua condição, com certa ingenuidade. Ganha de presente desse amigo uma touca de pêlos, que o acompanhará pelos corredores do Hospital Naval, e também pelos passeios que fizer fora dele.

Mesmo com as visitas, Bauby sente a solidão e o peso das memórias. Seu olho esquerdo é o que mantém sua conexão com o mundo. Deitado, ele começa a relembrar, a partir de imagens, da sua vida. Grandes icebergs derretendo surgem entre as imagens que produz em sua mente.

Henriete continua sua terapia com Bauby. Ele se dá conta que não perdeu duas coisas importantes com a doença: sua imaginação e sua memória. Novamente surgem variadas imagens em sua mente, que demonstram suas “maneiras de escapar” de um escafandro imaginário que o prende, pois é assim que ele se sente: preso. Ele passa então a imaginar seus desejos e vontades não vividos, seus sonhos, lembra da alegria de estar com a mulher amada e o contato com a natureza.

Bauby, percebendo ainda uma pequena janela para o mundo a partir da possibilidade de se comunicar com seu olho esquerdo, decide fazer contato com uma editora que lhe devia a produção de um livro, antes do acidente. Como ele não consegue falar, é com o auxílio de Henriete que o contato se faz. Bauby quer fazer um livro e Henriete sugere à editora uma pessoa paciente para realizar anotações, o ditado das ideias dele a partir das piscadelas.

Surge então Claude, que irá assumir a tarefa. Ela passa a frequentar a rotina do hospital, e nessa altura delinea-se a história da instituição, que tem a imperatriz Eugène, esposa do imperador Napoleão III, como madrinha. Foi um local que já tratou de muitas crianças doentes e hoje, segundo as palavras pessimistas de

Bauby, é um local repleto de “aleijados”.

A instalação de um telefone com amplificador no quarto de Bauby permite que ele exercite seu humor. A dupla de técnicos encarregada de montar o mesmo não entende como uma pessoa que não pode falar quer ter um telefone. Aproveitam para fazer uma pequena piada com a condição de Bauby em relação ao uso do aparelho. Henriete, que estava no quarto neste momento, solicita a saída dos técnicos.

Bauby continua suas sessões de terapia, e ao se encontrar na posição ereta, preso a uma superfície que permite que se mantenha assim, uma mosca pousa em seu nariz. Algo que antes era tão simples: o ato de espantar uma mosca, agora é extremamente difícil.

A lembrança do pai faz com que Bauby tente também iniciar uma nova relação com seus filhos. Numa de suas lembranças ele aparece ágil, em pé, barbeando o idoso pai, que lhe dá conselhos de vida. Nessa lembrança com o pai, Bauby lhe diz que quer escrever um livro, contando sua versão da história: O Conde de Monte- Cristo²⁸, que na sua proposta seria uma mulher.

Chega então o Dia dos Pais, data que não era comemorada por Bauby até então. Ele recebe a visita dos filhos, e todos passam juntos alguns momentos na praia: ali inicia-se uma nova fase com seu filho, que estava presente no dia do seu acidente, e também com as filhas menores. O filho chora ao ver o pai naquele estado. A ex- esposa também está presente. Ela ainda está interessada em saber se

28 O Conde de Monte- Cristo é uma obra da literatura francesa, um romance de Alexandre Dumas, concluído em 1844. A obra trata da história de um marinheiro que quer vingar-se daqueles que o prenderam injustamente.

a atual namorada já lhe visitou, o que ainda não ocorreu.

À noite a TV se apaga, Bauby gostaria de continuar assistindo ao jogo que está sendo transmitido, mas não consegue indicar essa situação ao enfermeiro, que sai do quarto e lhe deixa sozinho. É nos sonhos, então, que Bauby realiza suas fantasias, especialmente com Claude, sua ajudante com as anotações para o livro. Ele sonha estar em sua companhia, numa mesa repleta de iguarias do mar, especialmente ostras.

Mais um domingo inicia-se. É o pior dia para Bauby, que fica sem os terapeutas e a família, e a solidão se intensifica. Por causa disso, Marie- a fisioterapeuta, decide levá-lo à Igreja, mas para Bauby isso não é uma boa ideia. O padre tenta conversar com Bauby, que parece não se importar com religião. O padre sugere sua participação em um passeio ao santuário de Lourdes. Marie acha a ideia ótima. Bauby não pretende participar, mas isso o leva a lembrar que já esteve em Lourdes uma vez, com uma de suas namoradas. Ela demonstrava ser uma pessoa que tinha sua fé, mas Bauby não dava importância a esse fato.

Sua rotina segue no hospital, Bauby toma um banho, que está é realizado por enfermeiros. Num dos momentos em que está produzindo seu livro com Claude o telefone toca, é seu pai. Ele tenta manter uma conversa com o filho, mas diz não conseguir. Ele esquece o que gostaria de falar, pois ao ter que esperar Claude pronunciar as palavras indicadas por Bauby, perde a atenção. O pai está muito triste pela doença do filho. Ele avisa que irá telefonar no aniversário de Bauby, que se aproxima. Irá lhe mandar um presente.

Para sair da rotina, Claude propõe um passeio de barco com Bauby, e lhe dá de presente uma obra que ele admira: O Conde de Monte- Cristo. Ela lê um trecho

do livro para Bauby, que se identifica com a passagem lida. O texto indica a imobilidade do personagem, assim como a sua. Ele diz ser o escafandro que levou Claude ao fundo do mar. Ela responde que ele é a borboleta que a fez voar.

No dia do aniversário de Bauby, Céline faz uma visita. Ela está em seu quarto, abrindo e lendo, em voz alta, a correspondência recebida. O presente do pai se revela na correspondência, em uma das cartas. É uma fotografia de Bauby quando criança, vestido de marinheiro. O telefone toca no quarto: é a nova namorada de Bauby. A situação fica difícil, pois é a ex- mulher que fará a comunicação entre ambos, Bauby e a namorada, uma vez que não há mais ninguém disponível no hospital. A namorada chora e se desculpa, pois não conseguiu ainda fazer uma visita. Ela não consegue ver Bauby naquele estado.

Em um de seus sonhos, Bauby imagina-se com a imperatriz Eugène. Eles se encontram no grande corredor que leva até a estátua da fundadora do hospital. Ali eles se olham e ela diz que ele pode se levantar da cadeira de roda. Ele levanta e os dois se beijam, mas Bauby é colocado de forma abrupta dentro da realidade novamente. Agora está com um enfermeiro no corredor. É ele que conduz sua cadeira de rodas. Não é mais a figura viva de Eugène que está ali, o que resta é apenas sua estátua, inerte.

Na terapia, descobre-se que Bauby consegue cantar. Ele emite apenas grunidos, e esse fato é comemorado entre seus amigos fieis. Mas algo não ocorre como planejado. Bauby tenta cantar, à sua maneira, entre amigos, e passa mal. Desse modo, descobrem que ele está com pneumonia.

Ele sai do Hospital Naval e é levado a Paris, e no caminho mais lembranças surgem, especialmente aquelas relacionadas ao dia do fatídico derrame: a

despedida da namorada, a visita aos filhos, a estrada. É neste trajeto, juntamente com seu filho mais velho, que tudo aconteceu.

No hospital, Claude surge com a obra: “O Escafandro e a Borboleta” terminada. Está com o livro impresso em mãos. Visitas chegam para ver Bauby, e cada um deles deixa, à sua maneira, uma mensagem final para Bauby.

Bauby chega a seu triste fim no hospital. Imagens de icebergs surgem novamente, mas agora eles são mostrados num movimento de reconstrução, exibindo a volta à uma verdadeira natureza. A natureza de Bauby.

5.1.2 Contextualização

O filme é inspirado no livro de grande sucesso, escrito por Jean- Dominique Bauby, e que leva o mesmo nome: O Escafandro e a Borboleta (2009). É baseado em sua história real, e fez muito sucesso na época de seu lançamento.

Julian Schnabel já havia filmado a vida do pintor Basquiat, em 1996 e também a do escritor cubano Reinaldo Arenas, em 2000. Seu desafio, neste caso, era tratar de um assunto difícil e árido inicialmente, a vida de uma pessoa depois de um AVC. No caso de Bauby, a doença paralisa seu corpo inteiro, deixando apenas uma pálpebra como forma de comunicação com o mundo.

Havia o risco da história cair em um melodrama de formato choroso e tolo, mas Schnabel opta por trazer a público uma narrativa que subverte a noção de tempo, permitindo um ir e vir do personagem, ora como o poderoso editor da revista Elle, ora como um Bauby sofredor e frágil (SCHNEIDER, 2013).

O diretor Schnabel era um artista plástico de vanguarda antes de se tornar

diretor, e isso se reflete na forma que ele conta a história de Bauby. No filme encontramos, em certos momentos, uma aproximação com o trabalho do diretor Chris Marker em sua obra *Sem Sol*, em que um narrador lê cartas de um cinegrafista em tom intimista, tendo como pano de fundo imagens que remetem à memória.

Na busca da elaboração de sua sintaxe cinematográfica, a metáfora do mar é o grande carro-chefe da narrativa apresentada, tornando-se uma camada significativa que permite ao espectador, ao longo da história, uma correspondência entre os elementos que a compõe.

Isso envolve o que podemos denominar como “construção de um saber” em cinema, e que conduz a narrativa. Desse modo, o mar acaba sendo um tema expressivo de base, que permite a organização da diegese. Para Metz (2010), trata-se de um saber de caráter longínquo, que permite a costura da história em termos de significação, aqui dentro da proposta de um psiquismo de caráter oceânico.

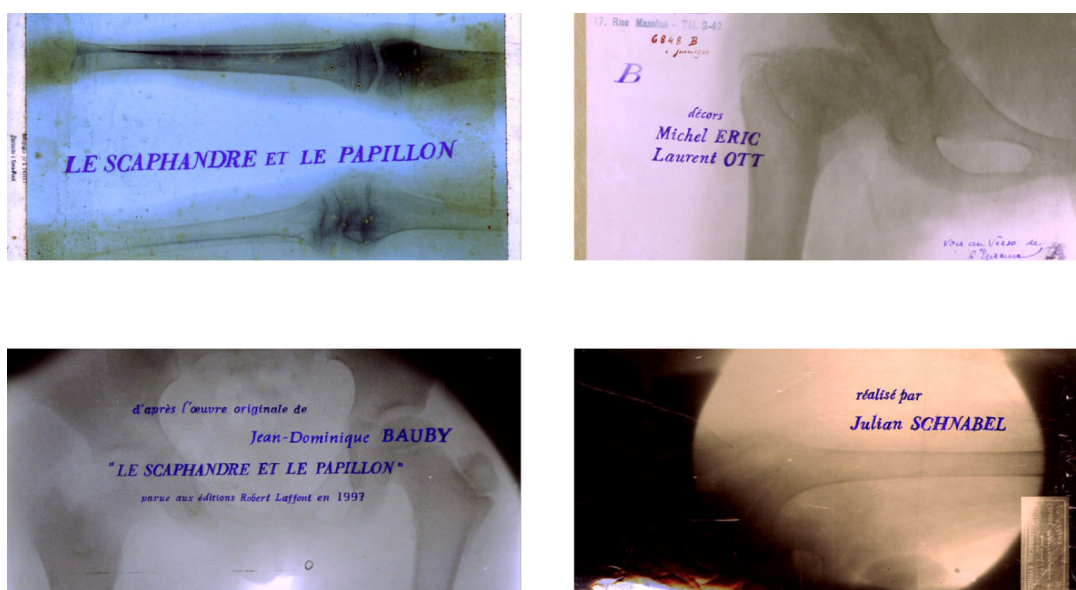
Ao contemplarmos a obra como um sistema, em que cada elemento que a compõe permite sua organização e seu princípio de inteligibilidade, podemos retirar dela certos signos que sustentam esta afirmação. A referência ao escafandro, já no nome da obra, indica um disparador para a proposta. A incômoda roupa utilizada por mergulhadores no passado, quando o homem desafiava a natureza com as limitadas possibilidades técnicas que tinha, entra como um marcador na história, nos lembrando da angústia do personagem. Bauby surge em determinadas cenas de sofrimento dentro do mar, utilizando um escafandro. Assustado, em águas turvas e profundas, temos um quadro de caráter simbólico que condiz com a imobilidade que sua doença provoca.

A música de abertura também nos permite construir este discurso de caráter

oceânico. “La Mer” (ver anexo) é uma música que fez muito sucesso na França na voz de Charles Trenet, gravada em 1946. Ela é cantada na sua versão original, e contrasta com imagens de radiografias de um corpo humano na abertura do filme (fig.41). Olhamos essas imagens e a relação entre elas e música. Inicialmente, são de caráter arbitrário, pois não conhecemos a história que será contada. Desse modo, na busca da formação de uma cadeia significativa, aos poucos o tema do mar se faz presente, envolvendo uma fruição aproximada e atenta ao pormenor.

Essa multiplicação de pormenores, como coloca Calabrese (1987), chega até nós dentro de uma perspectiva neobarroca da contemporaneidade. A valorização do detalhe se faz presente hoje em exposições sobre o restauro de obras de arte e outras, que exploram em grande parte imagens minúsculas. Temos como exemplo a busca da exposição do detalhe na área da fotografia, a valorização das falhas de estruturas ou, como no caso de nossa análise, o uso de radiografias, que é matéria de detalhe do corpo humano.

Figura 41 - Cenas da abertura do filme: “O escafandro e a borboleta”.



Fonte: disponível em dvd.

O universo oceânico continua a ser explorado em nossa história, como no momento em que ele imagina uma refeição ao lado de Claude, a pessoa que lhe ajuda na elaboração do livro, realizando as anotações. Ali temos a degustação de um jantar baseado em frutos do mar, especialmente ostras, uma iguaria que Bauby gosta muito. Ao mar teremos referência também na fotografia entregue pelo pai de Bauby no dia de seu aniversário, na qual aparece vestido de marinheiro, na visão do farol, perto do hospital, uma das preferidas do personagem. Essa ganha destaque nas tomadas realizadas a partir de planos gerais ou planos gerais extremos.

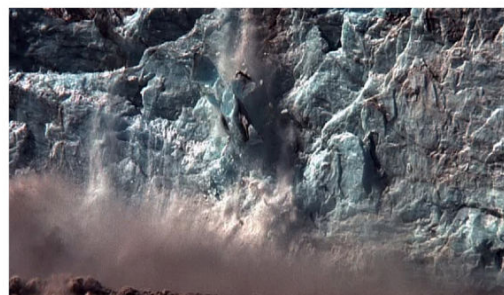
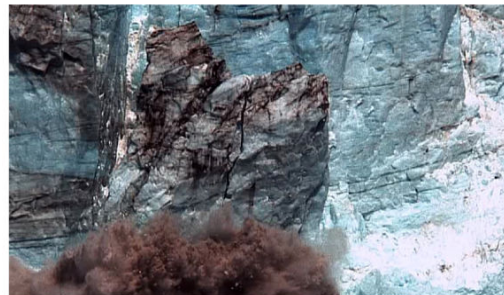
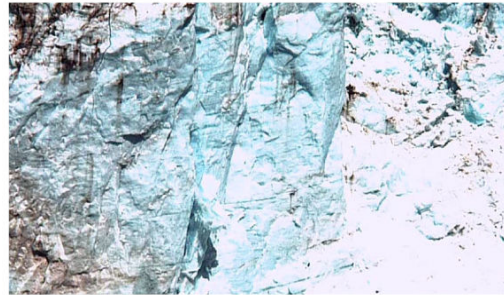
Mas assim como a água, nos deparamos, ao final do filme, com o “mundo da pedra”, segundo Bachelard (2008). Temos neste momento, após sua morte, um efeito clipe, obtido a partir do movimento em *slow motion* dos icebergs derretendo (fig. 42). A contemplação desses “frios barcos”, estes rochedos que flutuam no mar, passam a impressão de fortaleza, mas também dão ideia de ressurgimento, de superação.

Nesse caso, temos o uso de configurações da ordem dos fractais para a composição das imagens. É uma metáfora visual que trata da dimensão fracta do indivíduo e da época em que vivemos, uma “forma barroca”, trabalhada a partir de imagens da natureza.

A trilha, de caráter intimista e envolvente nessa cena, é superada pela faixa de som, que conduz a queda dos objetos. O início da narrativa fílmica é sinalizado pelas imagens de radiografias, objetos de caráter artificial que mostram o indivíduo numa dimensão mínima, a partir do detalhe. Nesse desfecho, temos a natureza apresentada com grandiosidade e irregularidade, na busca de uma quase abstração das imagens. A aparência descontínua das formas revela a dimensão do barroco

contemporâneo na sequência final do filme.

**Figura 42- Descontinuidade e irregularidade:
o uso de fractais no filme O escafandro e a borboleta.**



Fonte: disponível em dvd.

Importante destacar na obra fílmica analisada, a forma encontrada pelo diretor para nos aproximar da história de Bauby, uma vez que ela inicialmente se mostra difícil de ser narrada. Sua opção foi trabalhar em grande parte do filme com o uso da câmera subjetiva. Com este tipo de escolha passamos não apenas a observar o sofrimento de Bauby em sua rotina, mas também ocupamos um espaço na história. Aqui a câmera funciona como um outro personagem.

Em várias situações temos cenas que não são enquadradas de acordo com as normas composicionais. A intenção, na obra, é simular a visão do personagem, que ficou com dificuldade de manter a cabeça ereta, depois do derrame. Segundo Mercado (2011), a manipulação de uma imagem, para refletir o estado mental físico, emocional e psicológico de um personagem, é uma estratégia bastante comum ao se trabalhar com um plano subjetivo. É dado ao espectador a possibilidade de sentir a ação do filme por meio do olhar do personagem.

A câmera subjetiva aqui é usada no sentido de confrontação com o sofrimento. Desse modo, o diretor nos coloca diante de uma situação que gostaríamos de deixar de fora de nosso campo de evidência. A câmera subjetiva permite uma aproximação da visão humana, e o diretor utiliza as possibilidades, a partir de uma objetiva que deforma os objetos mostrados. O grande dedo do médico no rosto de Bauby ao examiná-lo, por exemplo, sugere ao espectador a ilusão de que ele vê pelos olhos doentes do protagonista.

No caso da imagem de Céline, o uso do desenquadramento, especialmente na sua primeira visita (fig. 43), acompanha a doença de Bauby e sua impossibilidade de movimento. Isso dá a conotação de desequilíbrio e embriaguez, uma oscilação da situação vivida. A frontalidade do enquadramento coloca o

problema do olhar- câmera (MARIE, AUMONT, 2009, p. 27). Frequentemente, nos primeiros dez ou quinze anos do cinema, assim como no teatro ou no *music hall*, os atores olhavam em direção ao público. Depois disso, ficou ligado à ideia de câmera subjetiva.

Outro recurso utilizado no filme é o uso da pouca profundidade do plano, que é pensada aqui para fazer com que o espectador possa perceber as diferentes fases da doença de Bauby.

**Figura 43- O uso da câmera subjetiva:
o espectador participa do sofrimento de Bauby.**



Fonte: disponível em dvd.

5.1.3 Situações e análises

a) Passagem pelo corredor ou o “quase rosto”

Duração: 16min 24 seg a 18 min 10 seg

Bauby está no quarto. Ele é preparado pelos enfermeiros e médicos, que lhe colocam roupas, pois irá receber sua primeira visita. Isso indica que uma nova rotina configura-se para Bauby, é sua nova vida que começa a organizar-se. Este também é o momento em que Bauby iniciará o uso da cadeira de

rodas. Os médicos estão com expectativa, mas tudo dá certo. Temos então a cena em que Bauby deve passar pelo corredor do hospital. É uma nova vida, e também envolve novas descobertas, inclusive relacionadas à sua condição atual.

Nesta sequência (fig. 44) temos o rosto de Bauby inicialmente em close médio, que poderia ser analisado levando-se em conta a discussão de Calabrese (1987) em torno das manifestações da imprecisão, que envolve o período em que vivemos.

Depois, um plano em close up médio de Bauby mostra sua face e seus ombros e também uma parte considerável do que seria o seu entorno. Mesmo assim, não conseguimos definir claramente que se trata do rosto de Bauby, mas ele está lá. Essa imagem traz uma indefinição que envolve uma parcial incapacidade, por parte do espectador, de definir quem é o personagem.

O rosto em close de Bauby surge como uma figura privada de contornos. Não se consegue pôr em foco esse objeto, e em termos de espacialização não conseguimos captar seu contorno, seu perfil e função. Temos um trabalho de aniquilamento mediante a supressão do rosto original do personagem, num formato de “quase rosto”. O espectador sabe da existência de alguns resíduos que determinam que estaria diante do personagem, mas não consegue dizer com certeza que trata-se dele. A redução “ ao nada” do rosto de Bauby mostra um aspecto negativo na situação apresentada: ele ainda não sabe quem é exatamente naquele momento.

Ao entrar no corredor, a câmera segue em travelling para frente, na qual é possível ver quem faz parte da realidade do hospital. Temos pessoas idosas, jovens

e crianças, todos na espera de suas rotinas. No fundo do corredor visualizamos ao longe um busto com a imagem da imperatriz Eugène, que foi esposa de Napoleão III, e idealizadora do hospital.

Mas Bauby também passa por um vidro, que permite que veja seu rosto. A câmera agora passa a se deslocar lateralmente. Nessa cenografia, que envolve a posição do ator e da câmera, temos o que se chama efeito galeria. Conforme coloca Jullier; Aumont (2009, p. 50), com esse deslocamento o espectador circula como um flâneur que vai de uma vitrine para outra, como um oficial que passa em revista suas tropas, ou como um turista passeando de ônibus. Neste momento, Bauby vê seu reflexo no vidro, e também não se reconhece diante das imagens disformes de seu rosto, que vão se configurando maneira difusa pelo movimento da câmera.

Essa ideia de algo vago implica também no movimento de errância da câmera, que nas palavras de Calabrese (1987) “vagabundeia” na tentativa de delimitar esta imagem. A partir desse “quase rosto”, temos referência à cultura contemporânea, com traços do neobarroco, que traz o desaparecimento da diferença, da saliência e da distinção de seus objetos.

No final da sequência ele chega então até a parte externa do hospital, onde sua primeira visita o aguarda: é Céline, sua ex- mulher e mãe de seus filhos.

Figura 44- O “quase rosto”.



Fonte: disponível em dvd.

b) Entre o detalhe e o fragmento

Duração: 36min 57seg a 38 min 44 seg

Bauby está no quarto à noite, sozinho, no escuro. É tarde e ele não consegue dormir. Suas lembranças vêm à tona a partir de imagens que se misturam em sua mente, num misto de realidade e sonho. O olho de Bauby vê fotografias inicialmente, pois ele tem várias delas na parede de seu quarto. Imagens de suas filhas, o rosto assustado de seu filho no dia do acidente e outras, misturam-se contribuindo na formação de um relato íntimo de vida. Aqui temos também uma relação da sua atual condição com o escafandro. Ele surge no fundo do mar usando a vestimenta. A sequência termina com uma narração de Bauby, que reflete sobre sua vida até o momento. A narrativa proposta relaciona-se com uma série de imagens de icebergs, que derretem. É uma reflexão sobre a verdadeira natureza de Bauby.

Nessa sequência (fig. 45), temos o uso do que chamamos de “imagem suja”, na qual parece ser visível os dispositivos que permitiram a imagem. Algumas imagens na qual Bauby lança seu olhar se referem à prática do vídeo amador e da fotografia. Essas imagens buscam trazer um grau de verdade diante dos sentimentos mostrados. Seria o que podemos chamar também de “imagens verdadeiras”, segundo Aumont; Marie(2009).

Diante dessas imagens temos o uso de um detalhe do corpo e de imagens de memória, em forma de fragmento. O olho de Bauby em close up extremo permite a visualização em detalhe desse signo que representa seu elo com o mundo. A solidão do personagem também é explorada com o uso da iluminação, num jogo

dramático que revela sua solidão na visão desse olho, sua única possibilidade de comunicação.

Do ponto de vista crítico, para Calabrese (1987), a análise da obra através do pormenor ou do fragmento não é só comum, como materialmente evidente. Ao tratarmos da questão do detalhe ou do fragmento, temos a diferença entre dois tipos de visibilidade. Estamos falando em um momento de corte, no caso do detalhe, e de outro, de ruptura. Esses conceitos correspondem a práticas significantes, que podem ser estudadas dentro da área do cinema, especialmente quando trazemos à tona a questão da análise de sequências e planos. Fragmento ou detalhe, imagens recebem sentidos diferentes, conforme as possibilidades, dentro do discurso cinematográfico.

O uso do fragmento, para Calabrese (1987) supõe mais do que um sujeito romper-se, o seu objeto. No caso do fragmento, o inteiro está em abstinência, em falta. É determinado pelo acaso, e não por sua causa subjetiva. Seus limites não são definidos, mas interrompidos, onde não existe uma linha nítida demarcada, mas um recorte. O que diferencia do detalhe é sua geometria fracionária. O detalhe exprime, no caso uma estrutura plana, tradicional e regular.

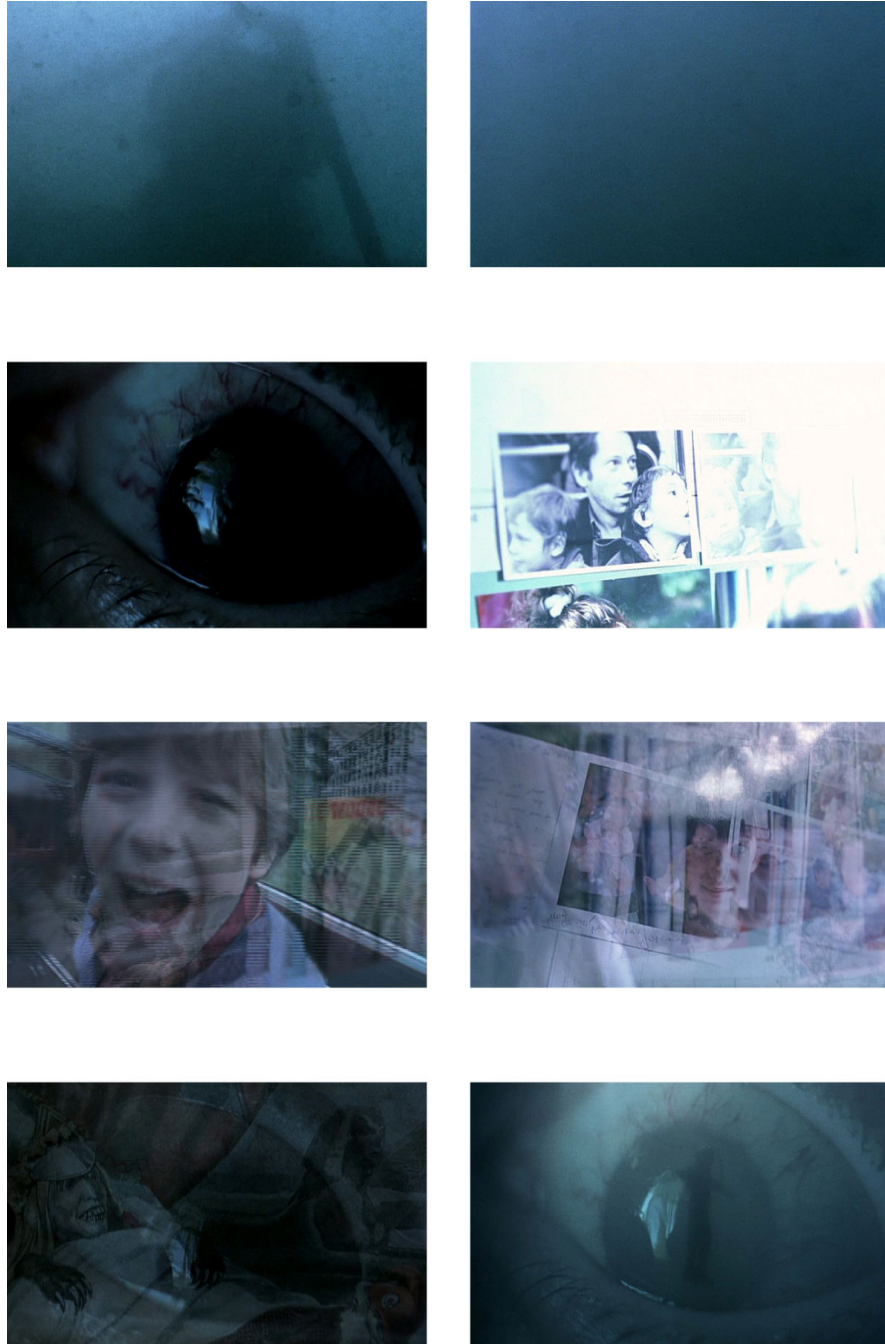
A análise da linha irregular de um fragmento permitirá não uma obra de reconstituição, como no caso do detalhe, mas de reconstrução, por via de hipóteses, de um sistema de presença. Como parte de um sistema, o fragmento não é explicado, mas o detalhe explica de uma maneira nova o mesmo sistema (CALABRESE, 1987).

No caso da sequência destacada temos o uso do detalhe e do fragmento enquanto elementos de caráter paradigmático, que contribuirão para a construção do

discurso, pelo eixo sintagmático. Como detalhe podemos destacar seu olho, que parte de uma estrutura conhecida e destacada na narrativa, o corpo de Bauby, que surge como esquema de caráter regular. Permite-se, a partir da imagem desse olho, a explicação de seu corpo como um sistema, tornando-se este olho em destaque uma nova forma de se ver o personagem.

Quando trazemos à tona a questão do fragmento, temos diante de nós imagens nas quais não sabemos precisamente a procedência. Seu recorte permite que saibamos que se trata do universo do personagem, mas não sabemos de onde derivam. Bauby em um escafandro no meio do mar, angustiado, fotografias dele com os filhos, o dia do acidente, imagens de um livro que trazem a ideia de pesadelo, de medo. De onde vêm essas imagens? Não conseguimos explicar muito bem estes fragmentos de seu estado...é sonho, delírio? Não conseguimos perceber um inteiro a partir destas partes, mas, antes de tudo, conseguimos reunir suas partes e formar um novo sistema, que remete à memória, à solidão e ao medo.

Figura 45- Entre detalhe e fragmento.



Fonte: disponível em dvd.

Na continuação da sequência (fig. 46), temos imagens que remetem à memória. Nas imagens de caráter mnêmico temos os registros daquilo que passou. Os arquivos de memória encontram expressão a partir do momento em que existe uma relação entre sequências de acontecimentos em evolução contínua. Desse modo, a partir de um símbolo social comunicável, um ator social pode transmitir a outros indivíduos suas experiências enquanto forma de representação do *self* e do tempo.

Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples “signos” destinados à nos trazerem à memória antigas imagens. A comodidade e a rapidez da percepção tem este preço; mas daí nascem também ilusões de toda espécie (BERGSON, 2010, p. 30).

Torna-se interessante perceber de que forma se constrói o rosto de Bauby nesta sequência. Em uma ponta inicial da mensagem temos a imagem do ídolo Marlon Brando, que funciona como um signo de caráter indicial, demonstrando que Bauby era um conquistador. Na outra ponta, ao final, temos o rosto de Bauby naquele momento de vida, doente e sem expressão. À isso se misturam imagens de uma vida feliz, seja na infância, como na idade adulta. É como passar por um álbum que nos mostra, pelas suas imagens, os registros de uma memória. Como coloca Bergson (2010), essas imagens se misturam e se posicionam como os detalhes significativos de uma vida, no caso de nosso personagem, e permitem, de certa forma, a criação de um sistema que faz o espectador entender a trajetória e o sofrimento na vida de Bauby.

Figura 46- Rostos, arquivos de memória e realidade.



Fonte: disponível em dvd.

c) Distopias do passado

Duração: 1h 17 min 10 seg a 1h 19 min 12 seg

Esta sequência demonstra a solidão de Bauby no hospital. Ele divaga

em seus pensamentos sobre sua condição, no deck do hospital. É seu lugar preferido, perto do mar. Ele começa a fantasiar sobre como seria uma peça a respeito de sua experiência pessoal no hospital. Bauby surge então no grande corredor do local, sendo conduzido em cadeira de rodas por um enfermeiro. É deixado esperando por ele por alguns minutos diante do busto da imperatriz. Em seu devaneio ela surge viva, jovem e muito bonita. Ela se dirige a Bauby e diz que ele pode se levantar, que ele conseguirá. Ele levanta-se da cadeira de rodas e beija a imperatriz, mas é despertado de seu sonho pelo enfermeiro que chega para lhe conduzir novamente à dura realidade do hospital.

Nesta sequência, as imagens são acompanhadas, inicialmente pela fala de Bauby:

“A Panela de Pressão” poderia ser o título de uma peça que eu talvez escreva sobre a minha experiência aqui.

Também poderia se chamar “O Olho”, ou “O Escafandro”.

Vocês já conhecem a trama e o cenário: um quarto de hospital no qual Sr. L., um jovem pai de família, está aprendendo a conviver com a Síndrome de Locked In decorrente de um sério AVC.

Ambicioso, um tanto cínico, desconhecia o fracasso até o momento, Sr. L. dá os primeiros passos na sua desgraça.

Podemos seguir sua transformação lenta através de um narrador que reproduz o tácito monólogo do Sr. L.

Eu já tenho a última cena.

É de noite, de repente o Sr. L., inerte desde o início, afasta as roupas de cama e caminha pelo palco estranhamente iluminado...

Então, escurece de novo, e ouve-se a voz do Sr. L. pela última vez:

“ - Merda, foi apenas um sonho!”

Esse discurso acompanha inicialmente a sequência, anunciando que o que Bauby irá viver naquele é apenas um sonho. Temos uma música suave ao piano, e sentimos as notas chegando calmas, conforme o andar da imperatriz Eugène pelo corredor. Aqui a música toca, segundo Jullier; Marie (2009), com base no que chamamos de “efeito circo”, pois a orquestra toca em função do que se desenrola em um palco ou picadeiro.

O plano em close up médio do vestido da imperatriz permite que visualizemos os detalhes do mesmo, como fitas e babados, num movimento delicado. O detalhe da cor, azul, as particularidades do vestido, juntamente com a música no piano, nos traz indicadores do mar. A cena se constrói nos lembrando de ondas que batem em uma praia. Com essa visão temos referência à terminologia que usamos anteriormente: distribuição do saber. Assim, as imagens na sequência

se apresentam dentro de uma ordem, de um certo ritmo, conforme a necessidade da narrativa, mas sem perder a ligação com o universo oceânico, que conduz a história. Os elementos apresentados aqui permitem o entendimento do conjunto significativo da obra.

A imperatriz se aproxima de forma calma por trás de Bauby (fig. 47). Uma triangulação interessante em termos de imagem se constrói nessa chegada. Temos o busto a imperatriz, que está exposto, no hospital, o rosto de Bauby, e rosto da imperatriz, agora em sonho, viva. O reflexo do vidro não permite que se tenha uma visão nítida da cena, dando a ideia de que o sentido destes rostos se misturam, em uma estrutura de caráter dissipativo, característica do barroco contemporâneo.

A fim de destacar a relação entre os personagens, temos um close up construído a partir de uma cenografia de elevador, no qual os rostos dos personagens são visitados, inicialmente a imperatriz, e depois Bauby, como um enfrentamento.

Figura 47- Close e distopia do passado-1.



Fonte: disponível em dvd.

A sequência segue, e podemos dizer que temos a tentativa de um jogo com o espectador. Uma alusão explícita a cenas de amor nos filmes clássicos é feita quando Bauby beija a imperatriz (fig. 48). Ele tira seu boné como um grande herói em filmes românticos, cena típica do cinema clássico. Essa sequência acaba por se tornar uma imagem clichê, rapidamente identificável, e que permite aumentar a fluidez da narração.

Figura 48- Close e distopia do passado- 2.



Fonte: disponível em dvd.

Ao final da sequência, após os beijos, temos uma volta abrupta à realidade.

A música que acompanha a cena faz jus aos momentos de idílio do cinema clássico, tendo seu ápice no momento dos beijos entre os dois. Calabrese (1987) coloca que nesse tipo de operação, em nosso caso esse momento da sequência, traz a ideia de “ deslocamento”, onde algo que foi desvelado no passado passa a adquirir um outro sentido, no momento presente. Desse modo, autoriza-se o presente a buscar o passado como uma forma de autoridade. Reduzido a um estereótipo, o passado surge, nessa sequência, como um elemento estabilizador da trama. Os objetos “relidos” pelo neobarroco buscam uma atualidade, em concomitância com todos os outros tempos.

A música ao piano pára, e o que temos diante de nós é novamente uma triangulação de elementos que tem como o corpo de enfermeiro, o rosto de Bauby, e o rosto da imperatriz (fig. 49). O busto que destaca o rosto da imperatriz, nesse contraste, funciona como uma referência ao que já não mais possui vida, mas que deve ser lembrado. O rosto de Bauby, estático, por trás do busto da imperatriz, traz a ideia de algo que se encontra, enquanto objeto, apenas presente para contemplação. Como um rosto entalhado na pedra, questiona-se sobre a qualidade de sua vida nesta condição, ao lado de um busto que é uma homenagem a um falecido.

Figura 49- Close e distopia do passado- 3.



Fonte: disponível em dvd.

5.2 CISNE NEGRO

Figura 50- Poster do filme Cisne Negro.



Fonte: Disponível em < <http://www.imdb.com>>.
Acesso em junho de 2014.

- a) Título Original: Black Swan
- b) Ano: 2010
- c) Direção: Darren Aronofsky
- d) Produção: Estados Unidos
- e) Idioma: inglês
- f) Produção: Scott Franklin, Mike Medavoy, Arnold Messer, Brian Oliver.
- g) Roteiro: Mark Heyman, Andres Heiz, John McLaughlin

h) Fotografia: Matthew Libatique

j) Música: Clint Mansell

k) Elenco: Natalie Portman, Vincent Cassel, Mila Kunis, Barbara Hershey, Winona Ryder, Benjamin Millepied, Ksenia Solo, Kristina Anapu, Janet Montgomery, Sebastian Stan, Toby Hemingway, Sergio Torrado.

l) Duração: 108 minutos

5.2.1 Sinopse

Na abertura do filme visualizamos uma cena em que a escuridão e as sombras têm destaque para transmitir parâmetros iniciais da narrativa que teremos a seguir. Ao longe vemos uma bailarina, que depois será identificada como a protagonista da história. A cena é trabalhada totalmente com base na dança, e o Cisne Branco surge, assustado, tendo a seu lado Rothbarth, o feiticeiro do ballet O Lago dos Cisnes. Nessa abertura escutamos também uma risada rápida, que remete a algo que não aparece nas imagens apresentadas, mas que traz um clima de suspense àquilo que teremos pela frente, na história.

Nisso Nina, a protagonista, surge em seu quarto, e demonstra bom humor ao acordar. Seus pés judiados aparecem em detalhe, demonstrando sua importância para o universo da dança. Depois, temos Nina na sala, ensaiando, e dizendo para sua mãe que teve um sonho com o balé O Lago dos Cisnes. Foi especialmente no prólogo, quando Rothbart lança seu feitiço sobre Odete- o Cisne Branco, em uma apresentação no estilo do Ballet Bolshoi.

Ela toma café da manhã a mãe e parece estar animada com o dia que terá pela frente. A mãe, preocupada e dominadora ao mesmo tempo, percebe que Nina

traz marcas novamente em suas costas, mas ela dá uma desculpa qualquer.

Ela parte para o metrô, seu meio de transporte, e lhe chama atenção, em outro vagão, uma moça vestida de preto. A moça desce antes e Nina continua sua viagem. Ela sai do metrô e se dirige ao teatro, onde é bailarina. Na entrada pára e lê os cartazes que anunciam uma apresentação de clássicos naquele local.

No camarim, preparando-se para as aulas do dia, temos Nina juntamente com suas colegas de ballet, conversando animadamente. Entre imagens de vários espelhos, comentam sobre a falta de pessoas novas nessa área. Criticam Beth, uma bailarina mais antiga da companhia, acreditando que para se fazer sucesso no mundo do ballet é necessário juventude.

Nisso chega uma bailarina nova ao camarim. É Lily, recém chegada de São Francisco. Ela comenta que desceu na estação errada e que seu atraso ocorreu em função disso. Nina olha com desconfiança para a nova colega.

Temos então imagens de preparação para as aulas. Mãos, pés e sapatilhas são destacados. Inicia-se a aula com a professora. Nina é elogiada por ela, mas pede que a bailarina relaxe, pois está tensa em aula. Chega então o diretor do teatro, que passa a observar as alunas em aula. Ele começa a contar, à sua maneira, a história do ballet O Lago dos Cisnes, destacando que o teatro precisa de uma nova bailarina para representar a Rainha Cisne. Ela precisa carregar qualidades que a façam interpretar bem tanto o Cisne Branco como o Cisne Negro. Ele seleciona algumas bailarinas para estarem presentes no estúdio principal mais tarde.

Nina surge no corredor do teatro sozinha, ensaiando. Escuta sons de objetos sendo quebrados dentro de um camarim. Ela se dirige até lá e encontra Beth, a antiga bailarina, que sai apressada e com muita raiva. Depois que Beth sai, Nina

entra no camarim, e se contempla ao espelho. Alguns objetos de Beth permanecem ali. Nina pega um batom vermelho, esconde em seu bolso e sai.

Nina inicia seu ensaio no estúdio principal, e o diretor do teatro diz em seu ouvido que se estivesse procurando o Cisne Branco apenas, ela seria a pessoa ideal. Mas ele precisa também de Odile- o Cisne Negro. Nina inicia a dança de Odile, e ao ver Lily entrando na sala fica nervosa e se desequilibra. O diretor parece desistir de ensaiá-la e segue seu trabalho. Já no banheiro Nina vomita, dando a entender que sofre de algum tipo de distúrbio, como bulimia.

Saindo do metrô à noite, voltando para casa, sua mãe chama pelo celular. Ela não atende e entra em uma galeria que deve conduzi-la à saída, e ali vê uma jovem se aproximando. Quando chega mais perto, Nina leva um susto, pois o rosto da jovem é semelhante ao seu. Em casa a mãe espera Nina com expectativa. Nina diz que fez um teste, mas demonstra insegurança, chora e é amparada pela mãe. Temos um detalhe de seus pés com as sapatilhas. Ela quer conseguir a “magia” de Beth, a antiga bailarina da companhia. Diante dos espelhos de sua casa Nina demonstra seu esforço, ensaiando. Nina cai e quebra uma unha. No seu quarto, antes de dormir, a mãe diz que ela deve ir com calma. Nina diz que dirá ao diretor no outro dia que ensaiou a dança de Odile, e que está pronta para o papel. Temos então em detalhe a imagem de sua caixinha de música, que tem como tema do ballet O Lago dos Cisnes.

No outro dia Nina está no metrô, e coloca o batom vermelho de Beth. Na chegada vai se encontrar com o diretor do teatro para dizer que ensaiou a dança de Odile na noite anterior e que conseguiu finalizar a tarefa. Com o batom vermelho demonstra que quer seduzir o diretor. Ele diz que escolheu Verônica, outra bailarina,

para o papel. Critica Nina, dizendo que ela passa seu tempo tentando ser perfeita. Ele então ataca Nina para um beijo, ela morde seus lábios e sai da sala.

No corredor temos Nina separada das outras bailarinas, esperando o resultado dos papéis para o novo ballet. É a hora de ver quem será a Rainha Cisne. Ela passa por Verônica e lhe dá os parabéns, insinuando que ela será a escolhida, mas na verdade o papel fica com Nina. Ela é abraçada pelas amigas. Nina vai até o banheiro telefonar para a mãe e contar a novidade. Nina está emocionada, e ao sair do banheiro lê no espelho a palavra “vagabunda”.

Depois disso, ela vai para casa e tenta manter a calma. Chega ao quarto de pintura da mãe e não gosta do que vê: vários rostos pintados na parede, muitos com referência à sua imagem. Ela vê uma das imagens mover-se, e também escuta risadas.

No banheiro de casa vê uma marca em suas costas, que tenta esconder. Já na cozinha, a mãe quer comemorar sua conquista com um bolo. Nina diz que não está bem para comer, e a mãe ameaça colocar o bolo no lixo. Nina desiste e diz que irá prová-lo, para agradar a mãe.

No outro dia Nina está no ensaio novamente, empenhando-se juntamente com o bailarino que representará o papel de príncipe. O diretor comenta que para Nina o difícil será representar o Cisne Negro. Ela continua seu ensaio com uma professora, que lhe diz que deve imaginar, para o papel, que uma força maligna está tomando conta dela. No corredor, toma água e consegue ver Lily ensaiando. O diretor a elogia e Nina fica incomodada.

Agora Nina irá dividir o camarim principal com a bailarina Beth. Ela recebe flores e encontra os brincos de Beth. Ela vai a uma festa com o diretor do teatro. Ele

discursa diante de todos e anuncia que Nina será a nova bailarina da companhia. No banheiro, mais tarde, Nina tenta lavar seu dedo que estava sangrando, mas acaba mutilando o mesmo, em um delírio. Depois disso ela vê que nada aconteceu com seu dedo, que está tudo bem.

Lily bate na porta do banheiro e se apresenta. Ela tenta iniciar uma conversa com Nina, que sai desconfiada. Na saída da festa, Beth aparece Diane de Nina para insultá-la. O diretor separa a discussão e leva Nina para seu apartamento. Lá ele inicia uma conversa íntima com Nina e lhe dá uma lição de casa: ela deve masturbar-se. Depois, chama um táxi e diz que Nina vá embora.

Em casa com a mãe, esta lhe ajuda a tirar o vestido usado na festa. A mãe desconfia dos brincos de Nina, parecem verdadeiros. Nisso ela vê que Nina está com as costas machucadas e assusta-se. Começa a cortar as unhas de Nina, lembrando que ela já teve este costume no passado. Em seu quarto, no outro dia pela manhã, Nina começa a masturbar-se. Quando se vira na cama vê que sua mãe está ali sentada, dormindo em uma poltrona. Passou a noite a seu lado. Nina se assusta e trata de cobrir seu corpo.

No ensaio do dia seguinte, uma das bailarinas entra chorando, avisando que Beth está muito machucada depois de um acidente de carro. Momentos depois, do lado de fora do teatro, o diretor tenta acalmar Nina e explicar que Beth sempre teve um temperamento difícil, mas que mesmo assim tinha um grande talento. Nina vai até o hospital visitar Beth e lhe entregar algumas flores. Ao lado de Beth, que está dormindo, Nina consegue ver sua perna, totalmente destruída pelo acidente, e fica apavorada. Esse é um dos piores medos de uma bailarina, machucar suas pernas.

No teatro, na solidão do camarim, ela chora e arruma alguns objetos que lhe

são significativos naquele momento: uma carteira de cigarro de Beth, uma lixa e o batom vermelho. Em casa, vai colocar o lixo para fora, e encontra um pedaço de madeira. Pega o mesmo e leva para seu quarto, sem que ninguém veja. Sua mãe encontra-se em seu quarto de pintura, chorando. Depois pergunta por Nina, que finge estar deitada.

Nina continua seus ensaios e o diretor diz que ela deve esquecer o autocontrole e relaxar. Com uma terapeuta, Nina cuida de seu corpo, está tensa e isso reflete-se nele. No ensaio seguinte o diretor ironiza Nina. As luzes se apagam. Quando volta a luz, o diretor manda que todos saiam, pois o ensaio está terminado. Mesmo assim, segue o ensaio com Nina. Ele tenta seduzi-la e depois se afasta, dizendo que o certo seria Nina tentar seduzi-lo.

Ela fica sozinha e começa a chorar. Nisso entra Lily, que tenta acalmá-la e diz estar torcendo por ela. Já em casa, Nina está na banheira, relaxando. Mergulha e vê sangue na água. Surge a imagem de seu duplo diante dela. Nina sai da água assustada e vê que não há ninguém ali, mas que seus dedos estão machucados. Vai até o espelho e vê começa a cortar suas unhas. Seu duplo aparece novamente e corta seus dedos com a tesoura. Nina fica apavorada.

Em outro ensaio o diretor exige mais e mais de Nina. Ele diz que Lily lhe contou o que estava acontecendo, que a viu chorando e que deveria ir com mais calma com Nina. Ela vai atrás de Lily para saber o que houve e repreende a colega pelo gesto de se dirigir ao diretor para falar dela, sem sua permissão. No metrô Nina aparece lixando as unhas. Vê um idoso em um dos bancos que parece tentar seduzi-la, mas pelo vidro do metrô é possível ver que trata-se de uma alucinação de Nina. O idoso está apenas viajando no metrô. Em casa, Nina inicia uma conversa

com a mãe enquanto estão arrumando sapatilhas. Ela critica a mãe por ter abandonado a carreira. Batem na porta, e a mãe de Nina atende. Diz que Nina não está, mas ela vai até a porta e vê Lily, que a convida para sair e se divertir. A mãe diz que Nina tem ensaio cedo e que não deve ir, mas ela não se importa e sai com Lily.

No bar iniciam uma conversa, e Lily oferece ecstasy para Nina, que rejeita inicialmente. No banheiro do bar Nina coloca uma blusa emprestada por Lily. Quando sai de lá vê Lily conversando com dois rapazes. Começam todos a conversar e Nina decide experimentar o ecstasy. Nina começa a sentir o efeito da droga e vai para a pista com Lily. Dançam animadamente, com intimidade. Quando o efeito da droga passa, Nina se encontra em um banheiro beijando um desconhecido. Ela sai de lá e vai embora com Lily.

Chegam na casa de Nina e a mãe, à espera, condena seu comportamento. Mesmo assim, Nina vai para seu quarto com Lily. Lá, elas começam a beijar-se e fazem sexo. No outro dia Nina acorda, atrasada e sozinha em seu quarto. Sai correndo para o ensaio, e chegando lá se depara com Lily ensaiando seu papel. Procura a colega mais tarde e comenta sobre a noite anterior, mas Lily nega que tenha ficado com ela em sua casa.

Nina continua seus ensaios, agora com o diretor e Lily incomodados com ela. No banheiro vomita novamente. Vai para casa, e quando está deitada em seu quarto sente-se irritada com sua caixinha de música. Quebra o objeto, e pega todos os bichinhos de pelúcia de seu quarto para jogar no lixo, pois eles remetem à sua infância, à sua inocência, e para viver o papel de Odile considera que não pode mais ficar com eles.

No teatro está ensaiando a parte final do ballet, no momento em que o Cisne

Branco morre, mas ela tem medo da queda que envolve a cena. Preparando-se ainda para o espetáculo que se aproxima, Nina está com a costureira que tira suas medidas e essa comenta que ela emagreceu. No espelho à sua frente, vê sua imagem deformada, e seu corpo parece não lhe obedecer. Fica assustada com essa visão, que faz parte de mais um delírio da personagem.

Lily também aparece no local para tirar medidas e comenta que será a substituta de Nina. Ela fica desesperada com a notícia e procura o diretor, dizendo que Lily quer seu lugar na apresentação. O diretor acalma Nina e vai embora. Ela fica na escada, chorando muito.

No dia que antecede a apresentação Nina está ansiosa, e ensaia sem parar. O músico que a acompanha ao piano diz que ele vai embora, e que ela deveria ir também, para descansar. O dia seguinte seria especial. Nina não houve o conselho e continua sozinha no teatro, ensaiando. No espelho vê que seu corpo não lhe obedece e fica assustada, especialmente quando vê que seu duplo se encontra projetado nos espelhos, à sua espreita. As luzes do teatro se apagam, ela diz que ainda está ali, mas ninguém parece ouvir. Ela ouve risadas vindas do outro lado do teatro, e vai ver o que é. Passa pelo palco, escuro, e a sensação é de muita solidão.

Chegando ao outro lado, ela ouve risadas e se depara com o diretor do ballet fazendo sexo com Lily. Nina fica desapontada e assustada ao mesmo tempo, especialmente quando olha para o rosto do diretor novamente e vê agora Rothbarth, o feiticeiro da história O Lago dos Cisnes. Ela fica apavorada, mas tudo não passa de um delírio. Se olharmos com atenção, a jovem que está com o diretor/ Rothbart não é Lily, mas sim uma outra jovem qualquer. É mais uma alucinação da personagem.

Ela sai correndo assustada e parte para o camarim. Lá pega suas coisas, especialmente os objetos que pertencem a Beth, a antiga bailarina, e que estão com ela: batom, maço de cigarros, perfume e lixa. Chega ao hospital e vê Beth sentada em um cadeira de rodas. Ela acorda e Nina pede desculpas, dizendo que apenas queria ser perfeita. Beth toma nas mãos a lixa, e começa a perfurar seu próprio rosto. Nina vê então agora seu duplo, sentado no lugar de Beth, com o rosto dilacerado. Sai correndo assustada, e entendemos que deve ser mais uma alucinação.

Em casa, assustada, vai até a cozinha vê um vulto, que a persegue até o quarto de pintura da mãe. Nesse quarto, todos os rostos pintados pela mãe parecem ter vida, e Nina grita desesperada. A mãe chega e tenta acalmá-la. Ela se tranca no quarto, e seu corpo começa a passar por uma transformação. Olhos vermelhos, pontos pretos em suas costas, no seu ferimento, parecem ter vida, como se algo como penas negras quisessem sair dali. Suas pernas deformam-se, ficando próximas às pernas de uma ave, um cisne. Nisso ela desmaia, e mais tarde acorda em sua cama, com a mãe a seu lado. A mãe diz que ela deve descansar, mas ela não obedece. Com muita raiva diz que é a vez dela, é seu grande dia e que ninguém vai impedi-la de se apresentar.

Sai de casa e segue para o teatro. Lá, entra no camarim e começa sua maquiagem para a apresentação. O diretor diz que Lily irá se apresentar em seu lugar, mas Nina insiste em ficar ali. O diretor sai e Nina continua sua produção. Agora, são seus pés que parecem também estar sofrendo uma transformação, mas é mais uma alucinação da personagem.

Nina está nervosa para entrar no palco, mas sua apresentação no 1º ato

parece correr bem, pois teve a aprovação do diretor. Ainda nos bastidores, vê o príncipe aproximar-se de Lily, e parecem ter bastante intimidade naquele momento. Nina sente-se traída e entra novamente no palco. Está tensa, e ao olhar para as outras bailarinas vê seu duplo entre elas. Fica apavorada e cai no chão. O príncipe tenta ajudá-la e seguem com a dança. Nina termina e sai do palco chorando muito. Atrás das cortinas o diretor repreende Nina, que justifica sua queda colocando a culpa em seu parceiro de palco.

Ela segue para seu camarim, e lá encontra Lily vestida de Cisne Negro, que sugere em tom sarcástico dançar no lugar dela. Iniciam uma briga e Nina atinge aquela que acredita ser Lily, mas que confunde com seu duplo. Quando olha no chão vê Lily sem vida. Coloca o corpo no banheiro para escondê-lo, e inicia-se aos poucos sua metamorfose em cisne negro.

Nina agora prepara-se para entrar no palco como Odile. Nesse momento está possuída pelo seu duplo e faz uma apresentação perfeita nesse papel. Seu corpo passa por uma metamorfose, como esteve se tornando o Cisne Negro. Todos aplaudem sua performance ao final, e ela beija o diretor.

Nina chega ao camarim depois de se apresentar como Odile, o Cisne Negro. O sangue de Lily escorre debaixo da porta do banheiro, denunciando que matou a colega. Diante do espelho, se maquiando para ser o Cisne Branco, ela ouve batida. É Lily que surge para lhe dar os parabéns pela excelente apresentação como Odile. Nina fecha a porta e vê que seu camarim está em ordem, apenas um espelho quebrado, com os cacos colocados em um canto, cobertos. No banheiro não encontra o corpo de Lily, e percebe que foi tudo um engano, que viveu momentos de delírio. Ela então vê sangue em seu corpo e tira de seu abdômen um pedaço de

espelho quebrado.

Nesse momento entende a verdade: ela mutilou-se. Resta agora terminar sua maquiagem e seguir com a apresentação de Odete no palco, o Cisne Branco. Ela dança com emoção e ao final, assim como no balé, se entrega ao sacrifício: a morte. A plateia, emocionada, não percebe a verdade e ovaciona Nina.

5.2.2 Contextualização

Aproximando-se do formato de uma ópera cinematográfica, ao conjugar o roteiro com a história do balé original de Tchaikovsky, O Lago do Cisnes, a obra Cisne Negro traz uma visão contemporânea de um drama do ballet, sob a ótica do cinema.

O Lago dos Cisnes foi composto por Tchaikovsky em quatro atos, sendo encomendado pelo Teatro Bolshoi em 1876. Com o passar dos anos, a história tem se tornado cada vez mais popular e alcança o século XXI. Isso se deve ao fato, especialmente, de conseguir explorar as mais variadas emoções humanas, como a paixão, o desespero, o terror e a tristeza.

Ao contar a triste história de amor entre Odete, transformada em cisne por um feiticeiro, e o príncipe Siegfried, O Lago dos Cisnes apresenta elementos para a construção de um forte mito ocidental: a polaridade presente na vida de todos nós, em uma luta constante do bem contra o mal. Ambos os cisnes são belos, mas diferentes, e de certa forma se completam: Odete é luz- o Cisne Branco, a encarnação da pureza, da ingenuidade e da bondade; Odile é sombra- o Cisne Negro, a representação da sensualidade, da malícia e da maldade.

O diretor Darren Aronofsky fez sua leitura da obra de Tchaikovsky, transportando Odete, o Cisne Branco, para a atualidade. Na figura da personagem Nina temos uma jovem bailarina do século XXI, que mora em Nova York. Seu sofrimento gira em torno da luta para conseguir o papel principal em uma produção a ser realizada sobre o ballet O Lago dos Cisnes.

Frágil e delicada, Nina é perfeita para encarnar o papel do Cisne Branco-Odete. O diretor do espetáculo, Thomas, duvida de sua capacidade para interpretar Odile, o Cisne Negro, um papel mais sensual e sombrio.

Na visão do diretor, o universo do ballet surge como um ambiente extremamente competitivo, no qual Nina deve enfrentar uma rival, Lily, que apresenta o perfil ideal para encarar o cisne negro, e também sua mãe, uma bailarina que não teve o sucesso desejado em sua carreira como bailarina.

O sacrifício é a tônica da trama, que deve ser suportado para se alcançar um ideal, mesmo que isso implique em encarar um lado sombrio. Nina luta pela perfeição, especialmente para conseguir o papel que a levará a encarnar os dois personagens, Odete e Odile.

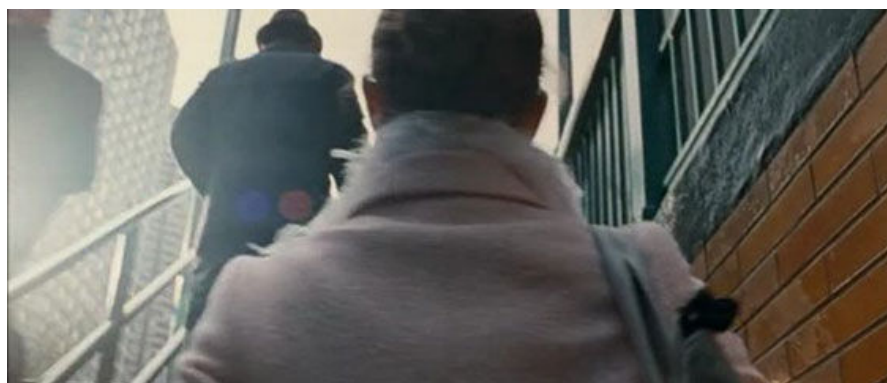
A música torna-se um elemento fundamental na narrativa cinematográfica, pois a partir dela conseguimos sentir com mais intensidade a tensão e sofrimento da personagem. A música de Tchaikovsky para o ballet acompanha a trama, sendo explorada especialmente nos momentos de maior tensão. O uso de acordes dominantes, muito frequente em filmes de suspense e também em obras da Época de Ouro de Hollywood, é explorado para movimentar a história. Desse modo, nos aproximamos da solidão e do frenesi que aos poucos passa a consumir Nina.

A música, nesse caso, mediatiza a narrativa, favorecendo a tomada de

distância por parte do espectador. A inserção de sons rápidos e marcantes, que imitam risadas ou a presença de um outro assustador, surgem quando a personagem entra em delírio, deixando o espectador sob suspeita.

A câmera, em muitas das cenas do filme, funciona de forma mais livre. Temos uma câmera de mão, que segue os passos de Nina em travelling pela sua casa, no teatro e na rua. Desse modo, acompanhamos de perto a protagonista em sua jornada (fig. 51). Nas cenas de dança, temos a câmera funcionando com um efeito no estilo parque (JULLIER; AUMONT, 2009), que parece realizar trajetos livres ao redor da personagem. Assim, sob certo aspecto, somos levados até o palco, onde conseguimos acompanhar os passos de Nina, e também toda a sua tensão.

Figura 51- Câmera acompanha os passos de Nina.



Fonte: disponível em dvd.

Ao levar o balé O Lago dos Cisnes, exibida normalmente nos teatros para o cinema, o diretor Aronofsky proporciona a exibição do corpo como um “fator de individuação” (DURKHEIM in LE BRETON, 2011) . Ele é exposto, sendo essencial para a composição da personagem. Um ponto que deve ser destacado é o fato de que apesar desse corpo ser representativo no filme, pois trata inicialmente do universo da dança, ele não é explorado como normalmente fazem os filmes desse

gênero.

Normalmente, em função da dança, as imagens concentram-se na apresentação do corpo de forma una, e dessa forma os filme se aproximam da visão que costumamos ter da obra em um teatro, ao assistir um espetáculo desse tipo. Em *Cisne Negro* temos, além da visão diferenciada das imagens proporcionadas pelo cinema, a possibilidade de ver o espetáculo por um outro ângulo(fig. 52). Estamos agora nos bastidores e diante de uma plateia, um tipo de visão que relaciona-se com a visão da protagonista.

Figura 52- Cisne Negro: ballet e a visão diferenciada do cinema.



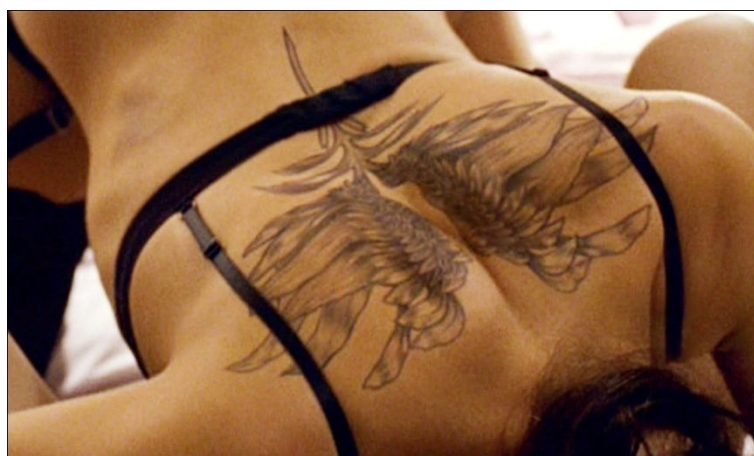
Fonte: disponível em dvd.

No caso da percepção das marcas que surgem no corpo de Nina, especialmente em suas costas, torna-se interessante perceber de que forma o diretor trabalha com a abordagem desse estigma (fig. 53). Ela é uma marca física que revela a fraqueza da personagem, e que deve ser escondida daqueles que a cercam. Em contaponto a essa marca temos a tatuagem de Lily, sua rival, também nas costas. São marcas que, enquanto signos, trazem sentidos bem diversos.

A tatuagem é uma marca que normalmente é realizada por vontade própria, e que na maioria dos casos é exibida. No caso das marcas de um estigma, sempre

que possível o indivíduo trata de escondê-las, evitando a visualização por parte de seu grupo. Nina e Lily, portanto, têm o corpo marcado, mas com sentidos bem diferentes. Desse modo, o diretor consegue trazer para as telas uma narrativa que parte de um universo clássico, mas que é atualizada a partir de uma personificação dos cisnes Branco e Negro, na figura de duas bailarinas contemporâneas, e rivais.

Figura 53- Nina e Lily e as marcas no corpo: diferentes sentidos.



Fonte: disponível em dvd.

Presente nesse período que caracterizamos como neobarroco, o excesso encontra-se em certas formas podem produzir uma estética, inicialmente, do feio. No caso das narrativas cinematográficas, normalmente esse excesso nas formas vai aparecer especialmente ligado ao universo da crueldade, da violência, do horror e do sexo. Esses objetos valem mais pela sua forma de expressão do que pelo seu verdadeiro sentido. Calabrese (1987) coloca que seria um feio que é belo, ao

contrário do feio como oposição ao belo.

Em *Cisne Negro* podemos acompanhar o lado escuro da personagem, que aos poucos vai tomando conta da narrativa. Ele traz características do universo demoníaco, que nesse caso estão presentes representando a busca pelo poder, a luxúria e a perversidade. Um “invasor de corpos”, o lado sombrio de Nina configura-se com características que fazem com que aos poucos esse lado destrutivo adquira uma forma física, que traz índices de demonização.

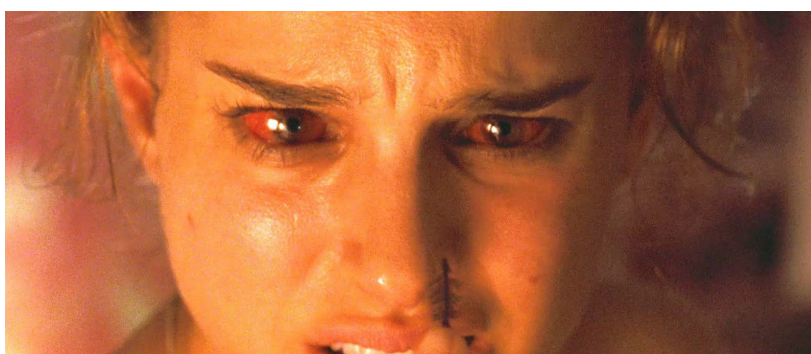
O close up de seu rosto sofrendo essa mutação nos coloca diante de um outro lado (fig. 54). O contraste entre um rosto humano de caráter olímpiano, como o de Nina, rivaliza com um código que nos permite estabelecer relações com o *Cisne Negro*- *Odile*, a figura do mal em nossa história. A aparição deste outro lado também proporciona a abordagem do tema do excesso, que aqui irá surgir na forma de sexo e das explosões de raiva da protagonista, mais perto do final da história.

Outras épocas foram produtoras de monstros, inclusive o período barroco, onde ele surgia não apenas para mostrar o mal, o sobrenatural ou o fantástico, mas para tornar visível o “maravilhoso” (CALABRESE, 1987). O que podemos considerar imperfeito e monstruoso seria aquilo que ultrapassa os confins de uma média, e que distingue uma perfeição de caráter espiritual. Mas os novos monstros surgem longe de padrões, enquanto formas que não se estabilizam. No cinema surgem de maneira a colocar o espectador em suspenso, ou seja, sob suspense.

A contemporaneidade nos apresenta uma nova forma de olhar o passado, estabelecendo novas relações entre estes seres e o ambiente cultural. A partir dessas formas que agora se misturam com nosso tempo, temos nas produções culturais, especialmente o cinema, maneiras de mostrar a instabilidade e a

metamorfose em determinadas situações e personagens. Em nosso caso, com a técnica que envolve o close up e o close up extremo, aliado ao uso de efeitos especiais e maquiagem, temos uma visão amplificada das transmutações e seus detalhes na contemporaneidade.

Figura 54- Closes em Nina: instabilidade e metamorfose.



Fonte: disponível em dvd.

A linguagem do cinema é também definida por códigos que operam no sentido de auxiliar na construção da sintaxe das narrativas. Assim, uma grande variedade de códigos combinam no sentido de formar um meio no qual o filme possa expressar seu significado. Temos códigos que são derivados culturalmente, no qual um cineasta simplesmente reproduz o mesmo em sua história, temos códigos que o cinema divide com outras artes, e temos códigos que são únicos no cinema, como a montagem, que é um código específico dessa área (MONACO, 2009).

Quando pensamos nesses códigos, temos especialmente cenas que tornam-se unidades características dentro das narrativas, e que funcionam dentro de uma proposta da repetição, que será desenvolvida por Calabrese (1987). Encontramos nessa abordagem então as “encenações tipo”, onde temos o “assalto à diligência”, a “perseguição de carros” e o “beijo no final”, como alguns exemplos.

Na obra que analisamos, encontramos em algumas cenas certas formas de repetição enquanto característica do período em que vivemos. Enquanto código, essas formas de repetição permitirão um melhor entendimento do filme por parte do espectador.

Na “cena da banheira” (fig. 55), no filme *Cisne Negro*, revela-se um código operando para a transmissão de uma mensagem aparentemente simples: temos uma moça em uma banheira, que permitirá a abordagem de duas ações: no caso de Nina, inicialmente sua intenção é relaxar, mas depois irá vivenciar um delírio.

Na cultura ocidental, o banho é considerado uma atividade que traz referências à privacidade, à sexualidade, à purgação, ao relaxamento, e à regeneração. Um dos delírios de Nina se configura nesse momento, em que temos uma aparente violação da sua privacidade pelo seu outro lado, a lhe tomar de assalto. Essa cena traz um código muito utilizado para carregar a atmosfera da trama de suspense. O rosto de Nina em destaque pelo close nessa hora é fundamental, em meio a um ambiente que está relacionado ao cotidiano de todos nós.

No caso de Nina, seu rosto em close mostra seu medo diante do que não entende naquele momento, seu sofrimento, e demonstra que algo foi violado. Mas a repetição de uma cena que faz parte de um código cinematográfico, acaba por vezes

a desgastar-se e se tornar, de certo modo, previsível em termos de desfecho. A protagonista em uma banheira, com seu rosto em close, funciona como um índice ao espectador, de que algo ruim está para acontecer.

Figura 55- Cena da banheira: repetição.



Fonte: disponível em dvd.

Ainda tratando da abordagem do tema da repetição em *Cisne Negro*, encontramos também a aparição de objetos que trazem à trama essa possibilidade de envolvimento e entendimento. Podemos pensar que essas variações na apresentação do tema do espelho, no filme *Cisne Negro*, são inicialmente apenas alternâncias de caráter estético.

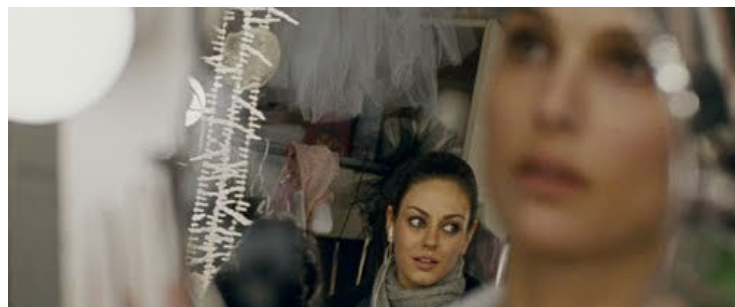
O espelho enquanto signo pode ser entendido como um objeto que aprisiona em si um mundo separado dele, mas que também lhe escapa. Objeto civilizado e geométrico, a presença do espelho mostra a força da imaginação aberta, que reflete-se na resistência do vidro (BACHELARD, 1997). Os espelhos reforçam o sentido de contemplação e também de narcisismo. É como um segundo mundo que se vê, mas que não se pode tocar.

Mas torna-se relevante, antes de pensar no que é repetido, no caso o objeto espelho, tratar da ordem dessa repetição. Calabrese (1987) coloca que a repetição era um princípio organizativo da poética. Ao longo do filme, a aparição do espelho

permitirá um entendimento maior da estruturação da narrativa. A repetição, nesse caso, caracteriza-se com o uso semelhante de um determinado objeto, ao longo da história.

Desse modo, o uso do espelho funciona como um signo que permitirá o tratamento do lado íntimo da personagem, mas que também, pela forma de sua inserção na trama, criará um ritmo. Esse ritmo, criado a partir da repetição do espelho, traz a ideia de excesso, de uma regularidade que produzirá seu estilhaçamento ao final (fig. 56). A saturação vem para destruir uma certa harmonia e sequencialidade na abordagem da história de Nina. Ela nos leva, segundo Bachelard (CALABRESE, 1987) , a desejar o caráter corpuscular e granular dessa quebra que revelará, a partir desse rosto e sua relação com o espelho, o desfecho da história.

Figura 56- Repetição: ritmo e uso de espelhos.





Fonte: disponível em dvd.

5.2.3 Situações e análises

a) Entre a luz e a escuridão

Duração: 1h 18min 23 seg a 1h 20 seg 43 seg

O grande dia de Nina aproxima-se, assim como sua tensão em representar o papel principal do balé: “O Lago dos Cisnes”. Todos vão embora, inclusive o pianista que acompanha Nina em seu ensaio. Ele diz que ela deve descansar. Ela permanece no teatro, ensaiando sozinha e exigindo muito de si. Ao mirar-se no espelho vê que seu corpo não obedece sua vontade. É um momento em que seu fantasma surge no espelho. Nisso as luzes se apagam e Nina ouve sons estranhos. Depois de atravessar o palco na escuridão do teatro, ela se depara com Lily fazendo sexo com o diretor do teatro. Ela delira e vê na figura do diretor o personagem Rothbart, o mago do

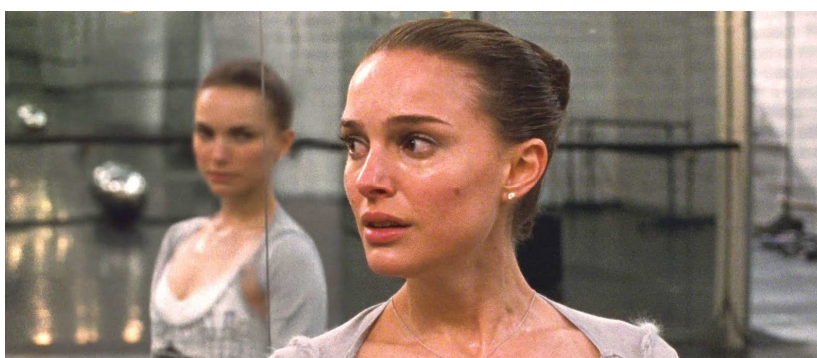
ballet O Lago dos Cisnes. Ela foge para seu camarim.

A direção da luz é essencial nesta sequência. Ela reforçará não apenas a fragilidade de Nina em termos emocionais, uma vez que tem alucinações nesse momento, mas também a sensação de solidão da personagem. O contraste, em termos de montagem, permite que hora contemplemos o rosto de Nina assustado e, em outro momento, nos deparemos com a imensidão de um palco.

As cores usadas pela personagem também contribuem para a construção de uma situação de caráter estético, uma vez que usa o cinza, que seria uma cor que agrega, para sua composição, a escuridão- o preto, e a claridade, o branco.

Nina inicia ensaiando em um espaço iluminado, que representa em um primeiro momento também um momento de lucidez. A presença do espelho nessa cena, demonstra seu uso, na narrativa, como um elemento de repetição, uma vez que pudemos visualizar este objeto em outras situações, com sentidos análogos. O espelho surge aqui para reforçar, a partir do close up médio em Nina, que ela possui um outro lado (fig. 57). Ela sofre com a presença de um outro, que talvez possa ser ela mesma.

Figura 57- Nina: entre a luz e a escuridão 1.



Fonte: disponível em dvd.

Quando as luzes se apagam podemos sentir com intensidade o uso, na composição da cena, do *chiaroscuro* vivido no período barroco. Na contemporaneidade, com o uso de outras técnicas como o close, o uso da iluminação será fundamental para trazer o tom dramático que a cena exige.

As luzes se apagam, e não conseguimos visualizar a protagonista de forma nítida. Ela segue então, aproximando-se do palco, temos seu rosto em close, que pelo uso da luz, pelo lado direito, nos faz ser cúmplices de seu medo diante do que está por vir (fig. 58).

A inserção da imagem de palco imenso e vazio, que contrasta com o close de Nina, assustada, nos faz entender não só medo, mas a solidão que assola a personagem. Em plano geral temos sua imagem, agora minúscula, que atravessa o grande palco que terá que enfrentar no dia seguinte.

Do outro lado do palco Nina tem uma visão, e seu sofrimento é destacado pelo close up com iluminação pelo lado esquerdo, onde temos de seu rosto assustado, que encara a cena. É o diretor do teatro com Lily, mas que depois surge como Rothbart, o feiticeiro do ballet O Lago dos Cisnes. Aqui a máscara será um recurso utilizado pelo diretor para mostrar uma ligação com o sobrenatural (fig. 59). Acaba por se tornar uma estrutura de caráter dissipativo, pois permite que um rosto se perca em sua superfície, dando lugar a um outro tipo de representação.

Figura 58- Nina: entre a luz e a escuridão 2.



Fonte: disponível em dvd.

Figura 59- O uso da máscara.

Fonte: disponível em dvd.

A discussão do impreciso, do vago e do indefinido encontra-se hoje como um elemento sedutor da cultura contemporânea. (CALABRESE, 1987). Esse fato contrasta com a presença de tecnologias que se introduzem na vida do indivíduo, na busca de precisão, de controle e de quantificação. Dessa forma, torna-se um desafio às leis de representação buscar uma configuração para o que não é visível ou claro. Na área cinematográfica, a obscuridade pode ser encontrada no “efeito nuvem”, que funciona como um símbolo, onde temos a presença de dissolvências cruzadas, a sobreposição de imagens e a escassez de iluminação em cenas marcantes (CALABRESE, 1987).

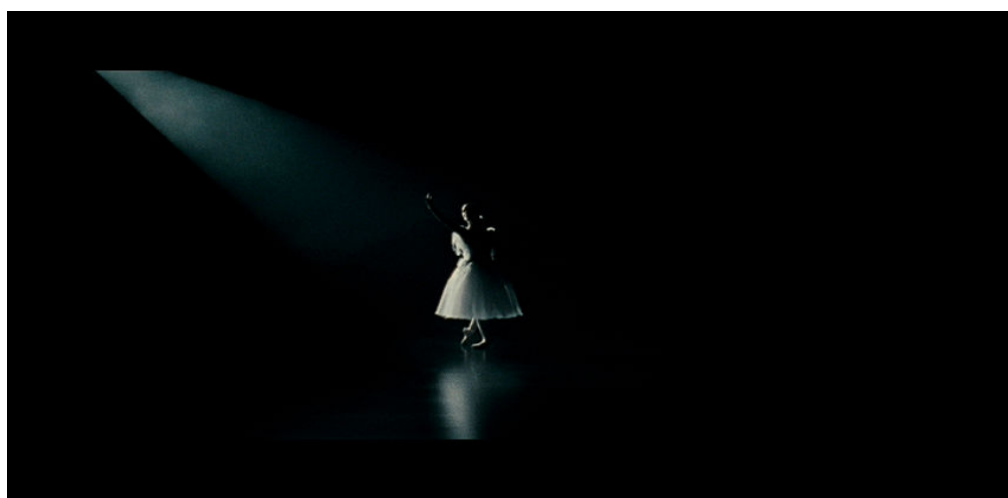
Nesse sentido, com a busca da obscuridade enquanto elemento construído, tentando-se um efeito de discurso, podemos cair na estereotipificação. Assim, toda uma série de esfumados, dissolvências, desfocagens e escurecimento das cenas desembocam muitas vezes em uma padronização de caráter publicitário. Em alguns casos, entretanto, é possível cair na criatividade, em trabalhos de caráter autoral, como na obra Casanova (1976) de Fellini (CALABRESE, 1987).

No caso de Cisne Negro, encontramos um jogo que será trabalhado no sentido de contrapor a ideia do escuro e do claro, e que de certa forma faz referência ao Cisne Branco e o Cisne Negro, no ballet O Lago dos Cisnes, mas em um segundo momento, à Nina e sua caminhada para o lado sombrio.

O diretor trabalha, já no início do filme , explorando as possibilidades de abordagem da escuridão, na busca de um ponto de vista diferenciado (fig. 60). Na cena inicial da obra, em plano geral, não conseguimos em um primeiro momento definir muito bem quem está presente na escuridão de um palco, que recebe luz, apenas do lado esquerdo do quadro.

A câmera busca uma aproximação com a personagem, em uma relação que será trabalhada de forma bastante livre, ao longo da trama. É uma câmera errante, que segue a personagem em todos os lugares possíveis, como um voyeur que quer estar a par de todos os detalhes.

Figura 60- Cisne Negro: jogo que envolve escuridão, luz e modificações do olhar do espectador sobre a personagem.





Fonte: disponível em dvd.

O contraponto que se estabelece no discurso construído, que busca tratar de um tema sombrio, tem seu destaque ao final, quando Nina termina sua dança como Odete- o Cisne Branco, e se entrega ao sacrifício em nome da perfeição. Essa abordagem necessita de uma aproximação, a fim de se explorar toda a emotividade da cena, buscando uma conexão forte com o público, é o apice do filme.

Com o uso do close up no rosto da personagem, surge na tela uma paisagem que remete ao sacrifício, e que deve tocar o espectador. O uso da luz será essencial para a transmissão dessa mensagem, que indicará, também, a libertação de Nina, que assim como o Cisne Branco- Odete, se liberta com a morte ao final do ballet O Lago dos Cisnes. Na luz temos a revelação de Nina como heroína, onde a contemporaneidade busca, em uma mistura entre expressões culturais diferenciadas como o ballet e o cinema, mostrar o sofrimento com referências ao passado, estando esse ligado a uma causa nobre, de caráter moral.

O jogo entre o claro e o escuro já se encontrava nas bases do barroco, que buscava no trabalho que envolvia especialmente a sombra e a luz, um maior grau de dramaticidade nas obras. A técnica que permitia essa visão era chamada de

chiaroscuro, que teve como expoente, inicialmente, Leonardo da Vinci. Mas será na obra de Caravaggio que a técnica adquire seu ápice, com a aplicação do *tenebrismo*, que superará os postulados do *chiaroscuro*. Sua obra, especialmente ao final de sua vida, explora este contraste entre zonas francamente iluminadas no quadro, em contraste com outras, obscuras, e que muitas vezes não permite ao observador a apreciação do que se encontra nas sombras (fig. 61).

Figura 61- Claro e escuro na arte barroca
(“ Salomé com a cabeça de João Batista”- Caravaggio, 1607-1610).



Fonte: disponível em < <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/michelangelo-merisi-da-caravaggio-salome-receives-the-head-of-john-the-baptist>> Acesso em junho de 2014.

O cinema procurou, na construção de sua linguagem, explorar as possibilidades do contraste entre claro e escuro nos filmes. O Expressionismo alemão é um retrato dessa busca, e também da exploração das possibilidades simbólicas desse contraste. No caso de *Cisne Negro*, essa abordagem é trabalhada

num grande eixo de caráter sintagmático, que busca transmitir a ideia da caminhada da personagem entre as trevas , até sua libertação final, representada pela luz. O uso da técnica de *fade in* e do *fade out* foi outra possibilidade explorada pelo diretor nesse trabalho, em termos de abordagem para o claro e o escuro, onde o fator tempo torna-se importante , ao lado do movimento, para passar a sensação de escuridão e luminosidade, especialmente entre as cenas.

b) A queda de Nina

Duração: 1h 28 min 34 seg a 1h 32 seg 28seg

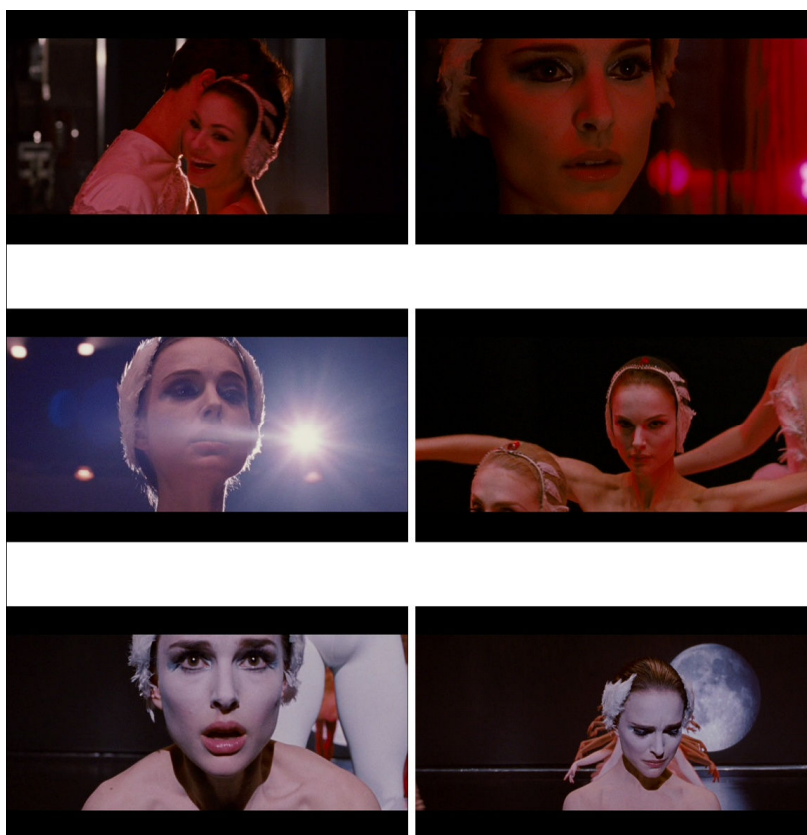
A estreia começa e Nina dirige-se aos bastidores do teatro para sua apresentação Nina está nervosa, o teatro está lotado e sua tensão é grande. Ela inicia sua apresentação como Odete, e apesar da tensão tudo parece correr bem no palco. Ainda nos bastidores, ela tem a visão de Lily e o bailarino que interpreta o príncipe no ballet juntos. Eles demonstram bastante intimidade, o que deixa Nina frustrada. Na verdade Nina demonstra estar confundindo seu papel no palco com a vida real, pois Odete, seu personagem, é traída pelo príncipe. Ela entra no palco novamente, mais tensa ainda. Entre as bailarinas vê aquela que seria seu duplo- o Cisne Negro. Fica assustada, se desequilibra e cai diante da plateia. Ela levanta com a ajuda do bailarino e termina sua apresentação chorando muito.

Esta sequência (fig. 62) tem como pontos fortes, inicialmente, o uso da iluminação para demonstrar os estados de ânimo da personagem. Quando ela passa a ter delírios, e mistura a realidade com a ficção, especialmente nos bastidores, a luz tem tons avermelhados, que trazem a ideia aqui de congestionamento, de excesso,

e também de luxúria. Diante de Lily e de seu parceiro de palco, que encarna o príncipe, temos o uso desse recurso. Também quando Nina está no palco e tem a visão de seu duplo, temos o uso da luz avermelhada para destacar a presença do lado sombrio de Nina, que revela-se também nesse momento. A loucura que vai tomando conta de Nina parte do devaneio, e pode ser percebida em seu estado de vigília, em um “estar acordado”. O filme enquanto um produto de “homens acordados” é da ordem do consciente, enquanto que a recepção do filme é sempre de ordem inconsciente.

[...] o fantasma é inicialmente organizado numa história (ou num quadro) relativamente coerente, com encadeamentos de acções, personagens, lugares, por vezes momentos, que a lógica das artes narrativas ou representativas não renegaria (METZ, 1971, p. 136).

Figura 62- Nina no palco 1.



Fonte: disponível em dvd.

Figura 63- Nina no palco 2.

Fonte: disponível em dvd.

Estado fílmico e fantasma possuem um grau semelhante de vigilância. O filme, fabricação de ordem material, possui um fluxo mais explícito que o devaneio, e assim o espectador vê-se obrigado a fazer escolhas em termos de elementos perceptivos (METZ, 1971).

A música de Tchaikowsky contribui para o ritmo da narrativa, pois acompanha a jornada da personagem neste momento, que funciona quase como um clipe. Ainda podemos destacar o uso de uma iluminação, agora mais clara, especialmente quando Nina cai no chão e encara a plateia. Sua vergonha fica explícita pelo seu rosto em close up, pálido, estático, que reforça por alguns segundos esse momento. A quantidade de luz que cai sobre o rosto de Nina, nesse close up, dá seu retrato psicológico. A luz ali representa uma revelação, todos podem ver sua fragilidade. A fragilidade é demonstrada também pelo uso de uma câmera alta que “esmaga” a personagem. Existe uma conotação cultural de associar esse tipo de câmera a estados em que o personagem encontra-se em situação inferior, passando por algum perigo ou qualquer espécie de privação.

Depois, temos uso de seu rosto em close up médio, que terá como pano de fundo, além da lua que é parte do cenário, os braços das bailarinas que trazem a cadência do sofrimento da personagem a partir de seus movimentos, como uma

pulsação.

A câmera funciona nessa sequência, segundo Jullier; Marie (2009) a partir de um efeito no estilo parque. Ela realiza trajetos livres ao redor da personagem, gira livremente e podemos acompanhar os passos de Nina. Temos destaque para seus braços, ombros e rosto, que serão responsáveis por transmitir, além dos sentimentos da personagem no momento, os possíveis movimentos de um corpo que não aparece de forma una, mas na maioria das vezes em detalhe. Não conseguimos visualizar de forma clara esse corpo que dança, mas temos nesse caso o uso do close, que nos permite configurar o funcionamento de uma estrutura maior.

O uso da sobreimpressão é usado quando Nina apresenta-se ainda no 1º ato, e tudo parece correr bem. A passagem do tempo é percebida a partir desse efeito, uma fusão bastante usada no início do cinema, especialmente pelo Impressionismo francês. É o que chamamos de fusão encadeada clássica, em termos de montagem.

Aqui temos uma sequência de temática inicialmente clássica, mas que busca configurar-se enquanto narrativa da contemporaneidade. Nesse jogo em que o neobarroco se faz presente, encontramos elementos como uso da iluminação, do close e o uso da música, que permitem a construção desse novo clássico vivido em nosso tempo. Uma releitura das personagens Nina e Odete, do ballet O Lago dos Cisnes, também reforçam essa ideia. É um clássico que busca sua linguagem em sistemas anticlássicos, em que flutuações e rupturas no interior da sequência falam a linguagem do presente.

Na obra Cisne Negro o corpo de Nina é explorado especialmente a partir do detalhe, sendo o close um recurso muito utilizado ao longo da trama. Todo o

sofrimento de Nina irá transparecer a partir da aproximação da câmera, especialmente nas cenas de dança. Nesse caso, a visão de seu rosto será fundamental para que possamos sentir os estados de ânimo de Nina, sendo a exposição de seu corpo, nas cenas de dança, deixada em segundo plano.

Ao mesmo tempo em que ela surge triste ou com medo, temos aos poucos contrastes, a partir da montagem, que permitem que relacionemos sua imagem ao sacrifício pela dança. Esse corpo então passa a ser reconstruído pelo uso do detalhe proporcionado pelo close. Vemos seu rosto, mas também as mão e pés, que se machucam, sangram, configurando-se assim, aos poucos, uma imagem da personagem diante do espectador.



(Abril Despedaçado- 2001)

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conclusão de uma tese é um momento ao mesmo tempo gratificante e revelador. Muitas descobertas em torno de um assunto que em forma de projeto parecia distante, e por vezes inacessível. Em nosso caso, um desafio já delineava-se na elaboração do projeto de tese, pois apostamos em um tema carecia de um olhar mais acurado. No amadurecimento da proposta, o rosto no cinema a partir do close, incluiu a problemática do sofrimento, o que tornou nossa proposta um desafio ainda maior.

Agora ao final tentamos discutir, a partir de uma abordagem geral, o papel da técnica na elaboração de imagens do sofrimento, especialmente com a exposição de rostos, que com o uso do close adquirem um poder de discurso global e pungente das dores do próximo, e de nossas dores particulares também.

Fez-se necessário, na construção de nosso estudo, a inserção de nosso problema dentro de uma discussão que permitisse pensar o tempo no qual vivemos. Muitos rótulos tentar estabelecer viéses que permitam discutir a contemporaneidade: pós-modernidade, pós-moderno, capitalismo tardio, ... Os ângulos se mostram variados e cada um deles privilegia determinados pontos, nessa abordagem.

Em certa altura, após comparar e refletir sobre a inserção de nosso objeto dentro de um tempo, concluímos que o barroco poderia ser uma visão interessante para o que pretendíamos. Não o barroco que inicialmente conhecemos, mas sim aquele que se configura como um “espírito” de nosso tempo.

Nosso objeto, enfim, exigia um tratamento que permitisse perceber o funcionamento das imagens e seus sentidos, dentro de uma estrutura de caráter

técnico, tendo uma parte de nosso corpo como foco, o rosto. Nesse ínterim, a discussão que trazia o olhar “estético social” pareceu mais oportuna. Desse modo, a abordagem de um novo barroco, ou neobarroco, foi nosso norte como referência à contemporaneidade.

Aqui foi interessante perceber que as escolhas realmente fazem um pesquisador. Essa abordagem não envolveu apenas buscar o rótulo mais adequado para uma discussão- o neobarroco, mas é resultado de uma visão particular de mundo. Olhamos para trás e nosso interesse pela discussão deu seus sinais já na dissertação de mestrado, onde trabalhamos com imagens, mas naquele momento, dentro das discussões da cibercultura.

O barroco nasce enquanto movimento que busca fixar o instante, com a maior carga de dramaticidade possível. Ao falar uma “língua” que procede ao Renascimento, é a partir de seu dialeto, segundo as palavras de Buckhardt (MAFESSOLI, 1996), que seu lado selvagem surge, como noção para o entendimento de nossa época. Dessa forma, enquanto termo polissêmico, o barroco abarca expressões como ilusão, artifício, pitoresco, fantástico ou superficial, que permitem a discussão de objetos culturais, especialmente hoje.

Conforme coloca Maffesoli (1996) podemos perceber que hoje nenhum domínio da vida social é capaz de escapar dessa engrenagem, que envolve a “barroquização do mundo”. Ela impregna o nosso tempo, mas não possui o olhar nostálgico que busca resgatar um tempo anterior e suas formas, mas antes de tudo, busca uma aparência pelo que ela é.

Torna-se importante refletir em que medida essa sensibilidade baseada na exacerbação da emoção se estabelece e de que forma faz isso com os indivíduos

hoje, dentro de um coletivo. A banalidade é uma das formas que os objetos encontram para expressar sua aura, o que faz do objeto contemporâneo um acontecimento, a partir dispositivos comunicacionais. Esses tornam-se então objetos de culto, favorecendo uma multiplicidade de apropriações, que permitem a construção de palimpsestos pessoais em torno de determinado tema.

Temos hoje um objeto que se coloca, antes de tudo, em um tempo, e que afasta-se de uma sensibilidade que o inscrevia em um espaço apenas. Hoje, *ambiente, aparência e momento* fazem destes objetos “acontecimentos” dentro dessa nova forma de se viver o barroco.

O tema do sofrimento está presente nas bases do barroco, seja a partir da exposição da violência, da morte, ou do sacrifício, entre outras instâncias. Desse modo, podemos ver que o trágico configura-se conforme um tempo, e o drama passa a ser uma das formas específicas de sua manifestação, onde a intensidade da expressão do objeto marca de forma particular nossa época, assim como ocorreu em épocas passadas, de outras formas.

A abordagem daqueles que se encontram à margem, estigmatizados, ganha uma nova roupagem nesse contexto. Se na modernidade o discurso consistia em separar aqueles que não se encaixassem dentro de normas consideradas normais, hoje temos, a partir de uma recepção de caráter ativo, uma aceitação maior destas diferenças.

Ao massificar as discussões em torno da dor, o objeto torna-se uma pequena obra de arte, a ser contemplada e apropriada, de forma diferenciada para cada um. Essa massificação do sofrimento envolve pensar em suas formas de representação ao longo dos tempos, pois estas se tornam “janelas” para o mundo, a partir do uso

de técnicas e enquadres, que envolvem pontos de vista.

Normalmente, as representações do sofrimento estavam associadas a um universo que trazia em seu âmago a aura do que era considerado digno e nobre. Sofrer associava-se à exposição de um sacrifício, da ira ou do tormento, seja entre seres humanos ou divinos. Nesse contexto, a dor era representada com certa dignidade, e por que não dizer, dentro de um contexto ético, na busca de uma moral mais elevada.

O semblante do doente, do louco, do ladrão ou daquele que não dividia conosco as mesmas características de etnia, eram excluídos de certas formas de representação. À margem, esses corpos encontram na contemporaneidade espaço para sua manifestação, ocupando um lugar que permite novas roupagens para estes indivíduos, fora de um discurso que lhes colocava como excluídos.

As imagens de caráter cinematográfico buscam cada vez mais, uma individualização, que se baseiam em histórias particulares, e com fortes relações com o íntimo do ser. Determinados tipos de imagens trazem experiências diferentes, seja onde for. No caso do cinema temos um registro feito por uma câmera, que especialmente com a possibilidade de aproximação dos objetos e pessoas, com o uso do close, permite também a experiência da proximidade maior com a dor do outro, seja a partir do horror, da tristeza, ou do sacrifício. Enfim, de formas diferenciadas, conforme os estilos de apresentação dessas imagens, e onde circulam os gêneros, a temática do sofrimento é trabalhada com diferentes matizes.

A “vista”, produzida no início do cinema, dava a possibilidade de uma contemplação do sofrimento do outro de uma perspectiva que não era apenas o olhar do operador de câmera ou do diretor, mas antes de tudo, envolvia a inserção

da obra dentro de um determinado tempo, para uma determinada sociedade. Pensar coletivamente na dor, para o homem moderno do início do cinema, era deixar de lado o indivíduo, com suas diferenças e histórias particulares. Nesse caso, o todo era mais importante que o detalhe, que aproximava e personificava aquilo que era retratado.

Ao adentrar na contemporaneidade, somos como *voyeurs*, olhando imagens, especialmente as de caráter cinematográfico. O cinema, especialmente com o uso do close, traz um olhar autorizado pela tecnologia, que é mediado a partir do olhar de uma câmera. Ao aproximar o detalhe, nos traz uma visão de caráter pornográfico, como coloca Calabrese (1987), que permite o acesso a fragmentos que não tratam só de sexo, mas que envolvem abordagens que trazem a fuga da norma, do choque e o escândalo.

Temos hoje imagens construídas a partir de dois pólos, em termos de significação. Temos o pólo que envolve o produtor dessas imagens, que escolheu o enquadramento e, conseqüentemente, o grau de aproximação com esses objetos, e o pólo do espectador, que se apropriará das mesmas segundo suas necessidades, colocando nessa seleção um caráter simbólico naquilo que é visto.

O close enquanto técnica surge dentro deste contexto, como uma possibilidade de enquadramento de uma certa realidade. Ao buscar o rosto toma para si um pólo representativo do corpo humano, incluindo ou excluindo o que será mais interessante àquilo que se quer contar.

Detalhes de um corpo simbólico, as imagens do rosto em close no cinema adquirem força, dependendo da maneira que esta superfície é recortada, iluminada e combinada. Aí o rosto se torna potência para um indivíduo acostumado à uma

instabilidade em termos de recepção, em função de um tipo de consumo de caráter produtivo.

A insensibilidade que inicialmente pode aparecer enquanto característica desse ser, o espectador, na verdade revela a instabilidade dos sistemas onde circulam as imagens. O excesso de imagens também é um fator que pesa nessa percepção, que traz uma atenção de caráter ligeiro, relativo, e também indiferente ao que é exposto.

Em nosso caso, a discussão de imagens que trouxessem à tona o sofrimento humano permitiu, a partir da visão particular de nosso tempo, o encontro de sentidos que partem muitas vezes de um rosto que é enquadrado em primeiro plano. Dentro de uma narrativa fílmica ele adquire força pela sua forma de aparência, e também pela sua inserção dentro de uma sequência, destacando aqui a relevância da montagem para a seleção e combinação deste rosto com outras imagens.

Acreditamos que a técnica do close permite a exploração de sentidos, que irão configurar o que denominamos “rosto cinematográfico”, que apresenta características particulares, e que permitem inseri-lo dentro da discussão do sofrimento.

Nossas análises detectaram indicadores que permitem configurar este rosto do sofrimento no cinema da atualidade. Ele surge, nessa abordagem, como um “quase rosto”, quando se explora seu caráter nebuloso, confuso, tal qual um fantasma, na busca de uma identidade que o ajude na sua clara manifestação. O universo diegético onde este rosto circula também é relevante, pois a partir de determinadas cenografias é possível inseri-lo dentro de discursos do passado, uma forma de nostalgia que permite ver também um lado de sua realidade. “Partículas”

de rosto nos permitem, também, entender sua estética fragmentária, que a partir do detalhe potencializam determinado objeto, que permitirão o enfrentamento da dor.

O enquadramento aproximado do rosto agora se mistura com outros tipos de imagem como a fotografia, que com imagens sujas trazem um caráter de verdade àquilo que é assistido. Arquivos de memória são construídos, trazendo com eles uma história que necessita da afirmação de um tempo em que se foi feliz. Esse rosto então também é lembrança, que mantém uma estreita relação com a necessidade do indivíduo de manter ao seu alcance referências que o afastem do estado de dor.

A câmera subjetiva, ao mostrar o rosto do outro, daquele que assiste ao sofrimento alheio, nos coloca em posição de enfrentamento de um quadro de sofrimento, que muitas vezes tentamos negar, não ver, não discutir. Temos nessa relação no caso dois rostos, o que é visto e aquele que é percebido, em um jogo de imagens que permitem a experiência não só da contemplação de uma face. O espectador situa-se agora como aquele que sofre e chora, saindo de seu lugar habitual na recepção fílmica.

Mas torna-se importante destacar também que essas aproximações da dor do outro também buscam a linguagem fácil, banal e superficial. O uso de fórmulas conhecidas anestesiam o que era para ser uma experiência significativa, em termos de contato com a imagem. Objetos que são clichês associam-se a esse rosto, como o uso dos espelhos como metáforas, que a partir de sua repetição tentam formar um discurso coerente, estético, mas também banal, dentro do universo fílmico.

O rosto cinematográfico do sofrimento, que se constrói a partir de narrativas fílmicas, permite situar também nosso corpo dentro da contemporaneidade. Ele não é mais o corpo uno da modernidade, mas um corpo que pela técnica do close é

potencializado, permitindo ao espectador a interação com o sofrimento pelo uso da câmera. Mesmo assim, busca nas fórmulas conhecidas, caminhos para uma comunicação mais fluida, mais rápida e consumível.

Sontag (2003) coloca que as imagens têm sido criticadas por representarem uma maneira de ver o sofrimento à distância, como se existisse um outro modo de encarar esses quadros. Não há nada moralmente errado na exibição das imagens do sofrimento no cinema, elas falam sobre um tempo e uma forma de produzir imagens, assim como no passado.

A aproximação do sofrimento a partir do close no cinema, isso sim, nos despe da força crua da realidade, é o preço pago pelo poder dos novos atributos da visão dados pelo close. O rosto cinematográfico do sofrimento por vezes é cruel, por vezes é banal. Cabe a nós escolhermos o lugar para encarar cada situação. Que não fiquemos apenas a contemplar a paisagem de um rosto.

*“ Quando o mar está bravio e os ventos açoitam as ondas
É agradável assistir em terra aos esforços dos marinheiros
Não que nos agrada assistir aos tormentos dos outros
Mas é um prazer sabermos- nos livres de um mal. ”*

Lucrecio (*De rerum natura*)



(Osama- 2003)

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

ANDREW. Dudley J. **As Principais Teorias do Cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

AGAMBEN. Giorgio. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ARGAN. Giulio Carlo. **Imagem e Persuasão**: ensaio sobre o Barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARNHEIM. Rudolf. **O poder do centro**. Lisboa: Edições 70, 1988.

AUMONT, Jacques. **El rostro en el cine**. Barcelona: Paidós, 1998.

_____. **O Olho Interminável**: cinema e pintura: tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **A estética do filme**. 6ª ed. Campinas: Papirus, 2008.

_____. Jacques. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas: Papirus: 2008.

AZARA, Pedro. **El Ojo y la Sombra**: una mirada al retrato en Occidente. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAECQUE, Antoine de. In **História do Corpo**: as Mutações do Olhar-O século XX. CORBIN, Alain. COURTINE, Jean- Jacques, VIGARELLO, Georges (orgs). Petrópolis: Editora Vozes, 2009. v. 3

BAJAC, Quentin. **La invención de la fotografía**: a imagem revelada. Barcelona. BLUME, 2011.

BAPTISTA Mauro. Mascarello Fernando. **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.

BARTHES. Roland. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

BAUBY. Jean- Dominique. **O escafandro e a borboleta**. trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BERGSON. Henry. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BRISELANCE. Marie- France; MORIN. Jean- Claude. **Gramática do Cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

CALABRESE. Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da Comunicação Visual**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

CARDIM, Leandro Neves. **Corpo**. São Paulo: Globo, 2009.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAVALIERE. Arlete; VÁSSINA. Elena. **Teatro Russo: literatura e espetáculo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

COURTINE, Jean- Jacques. HAROCHE, Claudine. **Histoire du Visage**. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2007.

DARWIN, Charles. **A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE. Gilles. Guattari Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** (vol. 3). Rio de Janeiro: Edições 34, 1996.

DELEUZE, Gilles. **A imagem movimento**: Cinema I. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DERY, Mark. **Não devo pensar em coisas ruins**- ensaios sobre o Império Americano, cultura digital, pornografia pós- humana e o simbolismo sexual do dedão da Madonna. Trad. Marcelo Duarte. Porto Alegre: Sulina, 2010.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. 2ª d. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **História da Feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EISNER, Lotte H. **La Pantalla Demoniaca**. Madri: Ediciones Cátedra, 1996.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FERRER, Christian. Consumo de espetáculos e felicidade obrigatória: técnica e bem estar na vida moderna. In: FREIRE FILHO, João (org.). **Ser feliz hoje**: reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

FOULCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6ª ed. São Paulo: Editora Atlas, 2012.

GODAWA, Brian. **Cinema e Fé Cristã**: vendo filmes com sabedoria e discernimento. Viçosa: Ultimato, 2004.

GOÉS, Laércio Torres de. **O mito cristão no cinema**: “ O verbo se fez luz e se projetou sobre nós”. Salvador: EDUFBA, 2003.

GOFFMAN, Ervin. **Estigma**: notas sobre a manipulação deteriorada. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

GOMBRICH, E. H. **A imagem e o olho**. 2ª ed. Madri: Editorial Debate, 2002.

HUBERMAN- DIDI; Georges. **La invención de la histeria**: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JULLIER, Laurent. MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Editora Senac: São Paulo, 2009.

KNAPP, Mark L. ; HALL, Judith A. **Comunicação não-verbal na interação humana**. São Paulo: JSN Editora, 1999.

LE BRETON, David. **A Sociologia do Corpo**. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

_____. **Antropologia do Corpo e Modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2011.

LÉVINAS, Emmanuel. **Ética e Infinito**. Lisboa: Edições 70, 1982.

_____. Emmanuel. **Totalidade e Infinito**. 3ª ed. Lisboa: Edições 70, 2008.

LYOTARD, Jean François. **A condição pós- moderna**. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. A vida da complementaridade: reflexões sobre a análise de sentido e seus percursos metodológicos. In MALDONADO, Alberto Efendy. et al. **Metodologias de Pesquisa em Comunicação**: olhares trilhas e processos. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MANGUEL Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia do Trabalho Científico**. 7ª ed. São Paulo. Ed. Atlas, 2009.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MARTINS, Fernanda A. C. Impressionismo Francês. In: **História do Cinema Mundial**. organização: Fernando Mascarello. 3ª ed. Campinas: Papyrus, 2008.

MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2008.

MASCELLI, Joseph. **The five C's of cinematography**. Hollywood: Cine/ Grafic Publications, 1965.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 8ª ed. São Paulo: Cultrix. 1996.

MERCADO. Gustavo. **O olhar do cineasta**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

MERLEAU- PONTY. Maurice. **O Olho e o Espírito**. In Textos Seleccionados. seleção de textos e tradução: Marilena de Souza Chauí e Pedro de Souza Moraes. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. **O significante imaginário**: psicanálise e cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1980b.

_____. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MONACO, James. **How to read a film**: movies, media and beyond. 4ª ed. New York: Oxford University Press, 2009.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

_____. **El cine o el hombre imaginario**. Barcelona: Paidós, 2001.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.

PONCE, Miguel Barbachano. **Cine mudo**. México (D.F.): Trillas, 1994.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Editora Senac, 2005. vol. I

_____. **Teoria Contemporânea do Cinema**. Documentário e realidade ficcional. São Paulo: Editora Senac, 2005.vol. II.

SABATIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo**. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

SCHOPENHAUER, Arhur. **O Mundo como Vontade e Representação**. 1º Tomo. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SIETY, Emmanuel. **El Plano en el Origen del Cine**. Barcelona: Paidós, 2004.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. **Schopenhauer e Nietzsche**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

SONTAG, Susan. **Diante da Dor dos Outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 204.

SORLIN, Pierre. **Estéticas del audiovisual**. Buenos Aires: la marca editora, 2010.

TAGG, John. **El peso de la representación**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

TIETZMANN, Roberto. **Efeitos Visuais como elemento de construção da narrativa cinematográfica em King Kong**. Tese de Doutorado. 476 f. Porto Alegre: PUCRS, 2010.

VANOYE, Francis ; GOLIOT- LÉTÉ, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7ª ed. Campinas : Papyrus, 2011.

VIEGAS, Susana Isabel Rainho. **Olhar e memória na percepção cinematográfica**. Princípios. v. XV (24) : p. 31-44, jul./dez. 2008. Natal. Disponível em < <http://www.principios.cchla.ufrn.br/24P-31-44.pdf> > Acesso em abril de 2010.

VIRNA, Miriam. **Ensaio sobre a Leveza**. Disponível em <<http://yurivieira.com/content/view/76/1/>> Acesso em dezembro de 2009.

WEST, Shearer. **Portraiture**. Oxford: University Press, 2004.

WILDE. Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011.

XAVIER. Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

Sites consultados:

ACID SURVIVORS FOUNDATION. Disponível em:
< <http://acidsurvivorspakistan.org> >

CALIFORNIA STATE UNIVERSITY- FULLERTON. Disponível em:
<<http://news.fullerton.edu>>

CRITICAL COMMONS. Disponível em:
< <http://www.criticalcommons.org> >

DAILY MAIL. Disponível em:
< <http://www.dailymail.co.uk> >

DU TEMPS DES CERISES AUX FEUILLES MORTES. Disponível em:
<<http://www.www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net>>

ESCUELA DE MEDICINA- PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CHILE.
Disponível em:

< <http://escuela.med.puc.cl>>

G1- PORTAL DE NOTÍCIAS DA GLOBO. Disponível em:
< <http://g1.globo.com>>

INTERNET MOVIE DATABASE. Disponível em:
<<http://www.imdb.com>>

IZAN PETTERLE. Disponível em:
<<http://izanpetterle.typepad.com>>

JOSEF LEBOVIC GALLERY. Disponível em:
< <http://www.joseflebovicgallery.com>>

LISTAL. Disponível em:
< <http://www.listal.com>>

MELOZOO. Disponível em:
<<http://www.melozoo.org>>

MUSÉE JACQUEMART- ANDRÉ. Disponível em:
<<http://musee-jacquemart-andre.com>>

NATIONAL ARCHIVES. Disponível em:
<<http://research.archives.gov>>

NATIONAL ARCHIVES AT ATLANTA. Disponível em:
<<http://www.archives.gov/atlanta>>

NATIONAL GALLERY OF ART. Disponível em:
<<http://www.nga.gov>>

NATIONAL MUSEUM. Disponível em:
<<http://www.nationalmuseum.se>>

PINTEREST. Disponível em:
<<http://www.pinterest.com>>

RARE POSTCARD. Disponível em:
<<http://www.rarepostcard.com>>

SAINT LOUIS UNIVERSITY. Disponível em:
<<http://www.slu.edu>>

SIGMUND FREUD MUSEUM. Disponível em:
<www.freud-museum.at>

SYDNEY LIVING MUSEUMS. Disponível em:
<<http://sydneylivingmuseums.com.au>>

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Disponível em:
<<http://www.metmuseum.org>>

THE NATIONAL GALLERY. Disponível em:
<<http://www.nationalgallery.org.uk>>

PAUL FRECKER. Disponível em:
<<http://www.paulfrecker.com>>

YOUTUBE. Disponível em:
<www.youtube.com>

ZENO. ORG. Disponível em:
<<http://www.zeno.org>>

Filmografia:

A LENTE DE LEITURA DA VOVÓ. Direção: George Albert Smith (Inglaterra, 1900).

A PAIXÃO DE CRISTO. Direção: Mel Gibson (EUA, 2004).

A PAIXÃO DE JOANA D'ARC. Direção: Carl Theodor Dreyer (França, 1928).

A RUA. Direção: Karl Grune, Alemanha(1923).

A ÚLTIMA TENTAÇÃO DE CRISTO. Direção: Martin Scorsese, EUA (1988).

BLADE RUNNER. Direção: Ridley Scott, EUA (1982).

CISNE NEGRO. Direção: Darren Aronofsky (EUA, 2010).

CLOSE UP. Direção: Abbas Kiarostami (Irã, 1990).

COEUR FIDÈLE. Direção: Jean Epstei (França.1923).

FRANKENSTEIN. Direção: James Whale (EUA, 1931).

HISTÓRIA DE UM CRIME. Direção: Ferdinand Zecca (França, 1901).

INTOLERÂNCIA. Direção: D.W.Griffith (EUA, 1916).

JESUS CRISTO SUPERSTAR. Direção: Norman Jewison (Reino Unido, 1973).

LEBANON. Direção: Samuel Maoz (Israel,2009).

LÍRIO PARTIDO. Direção: D.W. Griffith (EUA, 1919)

O BOM, O MAU E O FEIO.Direção: Sergio Leone (Itália, 1966)

O CORCUNDA DE NOTREDAME. Direção: William Dieterle(EUA,1939)

O ESCAFANDRO E A BORBOLETA Direção: Julian Schnabel (França/ EUA, 2007).

O GRANDE ROUBO DO TREM. Direção: Edwin Porter (EUA, 1903)

O HOMEM QUE RI. Direção: Paul Leni (EUA, 1928)

O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO. Direção: D.W. Griffith (EUA,1915)

OS AMANTES DO CÍRCULO POLAR. Direção: Julio Medem (Espanha,1998).

PERSONA. Direção: Ingmar Bergman (Suécia, 1966)

RAINHA CRISTINA. Direção: Rouben Mamoulian (EUA, 1933).

REI DOS REIS. Direção: Nicholas Ray (EUA,1961).

SAÍDA DOS OPERÁRIOS DA FÁBRICA LUMIÈRE. Direção: Irmãos Lumière.
(França, 1895).

SEM SOL. Direção: Chris Marker (França, 1982).

SHIRIN. Direção: Abbas Kiarostami (França, 2008).

STAR WARS- EPISÓDIO I: A AMEAÇA FANTASMA. Direção: George Lucas (EUA,
1999).

ANEXO

Letra original e tradução da música “La Mer”, de Charles Trenet**(Tema do filme: O Escafandro e a Borboleta)****LA MER***Qu'on voit danser le long des golfes clairs**A des reflets d'argent**La mer**Des reflets changeants**Sous la pluie**La mer**Au ciel d'été confond**Ses blancs moutons**Avec les anges si purs**La mer bergère d'azur**Infinie**Voyez**Près des étangs**Ces grands roseaux mouillés**Voyez**Ces oiseaux blancs**Et ces maisons rouillées**La mer**Les a bercés**Le long des golfes clairs**Et d'une chanson d'amour**La mer**A bercé mon coeur pour la vie*

O MAR

O mar

O mar

Que vemos dançar ao longo dos golfos claros

Tem reflexos prateados

O mar

Dos reflexos mutantes

Sob a chuva

O mar

No céu de verão confunde

Suas brancas ovelhas

Com os anjos tão puros

O mar, pastor do céu

Infinito

Vejam

Perto das lagoas

Os grandes bambus molhados

Vejam

Seus pássaros brancos

E suas casas enferrujadas

O mar

Os embalou

Ao longo dos golfos claros

E de uma canção de amor

O mar

Acalentou meu coração para toda a vida