

A LINGUAGEM DA CÂMERA: REFLEXÕES SOBRE O DISCURSO CINEMATOGRAFICO

Kleber Mazziero de Souza¹

Resumo

A câmera é a janela pela qual o diretor de cinema mostra as entranhas de seu filme ao espectador; é pelos olhos da câmera que se vê o discurso cinematográfico que transcorre na tela. Desse modo, este artigo tem como objetivo perscrutar a linguagem da câmera, um importante elemento do complexo de linguagens que compõe o discurso cinematográfico. Para tanto, foi utilizado o referencial teórico dos estudos da linguagem e do discurso, em especial da linguagem cinematográfica. Foram dissecados recursos técnicos de expressão de linguagem da câmera em duas espécies contrastantes de filmes: dois filmes de propaganda nazista produzidos na Alemanha pré-Guerra, e filmes musicais; três musicais norte-americanos e o musical dirigido por um dinamarquês.

Palavras-chave

Câmera, cinema, discurso, linguagem, imagem

Introdução

O ano de 1985 marcou a chegada às telas dos cinemas de todo o mundo aquele que é considerado por muitos críticos como “o melhor filme de Andrei Tarkovski”, o grande diretor russo – àquele tempo, soviético – da segunda metade do século XX: *O Sacrifício*.

Enquanto as salas de cinema exibiam o filme-testamento do grande diretor, as livrarias contavam em suas gôndolas com o lançamento do livro escrito no mesmo ano pelo diretor: *Esculpir o Tempo*.

A obra literária traduzia em palavras toda a grandeza do mestre das imagens; das imagens-em-movimento, do cinema.

A certa altura de seu livro, Tarkovski traz à luz um tema sobre o qual poucos diretores, ao longo da história dos 115 anos – àquela altura, 90 anos – do cinema: a questão da linguagem cinematográfica.

O cinema ainda procura sua linguagem e só agora está mais próximo de encontrá-la. A trajetória do cinema rumo à autoconsciência sempre foi dificultada por sua posição ambígua, pairando entre a arte e a indústria: o pecado original do seu nascimento como fenômeno de mercado.

A questão sobre o que constitui a linguagem do cinema está longe de ser simples, não estando ainda clara nem mesmo para os profissionais. [Tarkovski, 1990, p. 119]

Ao abordar a questão específica da linguagem cinematográfica, Tarkovski faz coro ao linguista e filósofo suíço Ferdinand Saussure que, ao sistematizar o conceito de *Linguagem*, asseverou:

Tomada como um todo, a linguagem é multiforme e heteróclita; participando de diversos domínios, tanto do físico, quanto do fisiológico e do psíquico, ela pertence ainda ao domínio individual e ao domínio social; ela não se deixa classificar em nenhuma categoria dos fatos humanos, porque não se sabe como isolar sua unidade. [Saussure, 1966, p. 25]

Desse modo, este trabalho tem como objetivo perscrutar a linguagem de um dos veículos de que o diretor de cinema lança mão para traduzir seu *discurso* em imagens; a câmera.

O uso da câmera, sua colocação, seu posicionamento, sua movimentação, a lente que se acopla a ela, trazem aos olhos do espectador as imagens que moravam no cérebro do diretor; a câmera é a janela da mente do diretor, pela qual ele permite que o espectador acompanhe a sucessão de cenas de seu discurso; pela qual ele revela ao espectador as nuances de sua linguagem, as especificações da linguagem do cinema.

Como asseverou Fritz Lang, o diretor de clássicos como *Fúria*, *Loucura Americana*, *Dama por Um Dia*, *Metrópolis*, ao recordar os ensinamentos de seu mestre, no primeiro de um par de saberes:

Erich Pommer, que se responsabilizava por mim, disse-me duas coisas, às quais segui. Primeiro, ele disse: “Fritz, você precisa contar uma história com a câmera. Portanto, você tem de *conhecer* a câmera e o que é capaz de fazê-la produzir. A iluminação faz parte disso; os movimentos da câmera também. É preciso conhecer os instrumentos com os quais as histórias são contadas. O segundo conselho que me deu foi: “Jamais tenha um caso com uma atriz”. [Bogdanovich, 1997, p. 222]

Lançando mão da ferramenta teórico-metodológica da Análise de Discurso, este trabalho tem como recorte específico a análise da linguagem da câmera dentro de um gênero de filmes que perpassa quase toda a história do cinema e propicia rico manancial de exploração para o estudo da utilização da câmera como fonte expressiva da linguagem da cena cinematográfica: o filme musical; contrapondo-o, de início – apenas para a definição precisa do uso da câmera – a um filme alemão, dirigido pela cineasta Leni Riefensthal, em pleno início do Terceiro Reich, no qual técnicas inovadoras de enquadramento e movimentação da câmera são utilizadas e exploradas ao extremo, com maestria pela realizadora de *O Triunfo da Vontade*, filme encomendado por J. Goebbels, comandante do Ministério da Propaganda do regime nazista na Alemanha do pré-guerra.

O discurso e os interesses – na Alemanha

Aos 50'50'' do filme documentário *Notícias do Tercero Reich*, podemos assistir a uma cena de um discurso de Adolf Hitler – então chanceler do governo alemão – na sede do partido nacionalista. A cineasta Leni Riefenstahl, com a câmera fixa sobre um tripé, enquadra a figura de Hitler a uma distância de 4 a 5 metros, pelo ângulo diagonal. O espectador vê, portanto, quase todo o corpo franzino do futuro ditador.

Inflamado, Hitler esbraveja palavras de ordem, dizeres imperativos sobre a necessidade de o povo alemão afirmar suas capacidades, suas qualidades, sua superioridade. A câmera não se move, queda estática. Hitler se move sobre os pés plantados ao chão; o corpo se move. Braços em riste; por vezes o corpo apoiado somente na ponta dos pés, por conta da inflexão do corpo à frente; cabeça ereta; queixo erguido; câmera estática.

A personagem que esbraveja não é grandiosa; beira à histeria.

Ao ser visto desde aquela posição na qual seus olhos distam da visão do espectador, na qual seu corpo todo é mostrado, na qual vê-se uma movimentação incontida de quem profere o discurso, Hitler é a semelhança um verdadeiro bufão.

A certa altura, por conta de um movimento mais abrupto, os cabelos do chanceler desmancham o primitivo penteado. Com a mão esquerda (do mesmo lado onde está posicionada a câmera), Hitler ajeita os cabelos. Demonstra uma fragilidade no gesto que revela toda a contradição possível em comparação à tonicidade dos movimentos anteriores; revela a pouca habilidade do ator em sua tentativa de construir a personagem de força indestrutível até o momento em que seus cabelos se desarrumam.



No entanto, cerca de 20 minutos após a referida cena, precisamente aos 70'44'', o documentário traz uma cena do filme *O Triunfo da Vontade*, da mesma Leni Riefenstahl.

A cena tem início com uma tomada panorâmica do estádio lotado por 200 mil pessoas, onde se realizará o discurso de Hitler para a Juventude Hitlerista. A panorâmica da câmera varre as arquibancadas e o gramado do estádio, ambos tomados pela multidão.

O espectador vê, então, o mestre de cerimônias, a anunciar aquele que proferirá as tão aguardadas palavras daquele momento. O mestre de cerimônias é enquadrado por uma câmera fixa, posicionada num patamar abaixo do pódio onde ele se encontra, num ângulo “de baixo para cima”, que sugere ao espectador um vulto de tamanho maior do que o tamanho real do homem-de-farda-impecável.

Enquanto o mestre de cerimônias desfia elogios a Hitler, que ainda não apareceu na cena – a cineasta cria a expectativa pela sua chegada –, são focalizados em *close* rostos de pessoas na multidão. Jovens louros, de aparência sadia, todos externando olhares de orgulho e aprovação das palavras proferidas.

Finalmente, é chegada a hora de Hitler surgir na tela. Sua aparição é tomada pela câmera em patamar ainda mais baixo. Pode-se ver, inclusive, o céu para além de sua imagem.

No entanto, o requinte técnico da cineasta se revela mais presente no momento em que Hitler inicia sua fala: a câmera passa a se mover.

A utilização do recurso técnico de movimentação da câmera, do qual a cineasta se vale com maestria, é conceitualmente corroborado pelas palavras do cineasta Fritz Lang:

Francamente, acredito que qualquer que seja o movimento da câmera, ele precisa ter um motivo. Na minha opinião, é errado mover a câmera só por movê-la: fazer um giro de trezentos graus sem motivo é uma façanha técnica, mas só isso. O movimento da câmera precisa exprimir algo.
[Bogdanovich, 1997, p. 237]

O movimento da câmera, de modo a exibir desde o flanco esquerdo do ditador, passando pelo centro de seu semblante, até o flanco oposto, num movimento ritmado, cadenciado, a revelar o céu acima da figura central na tela, enquadrando Hitler de modo a mostrar os olhos dele ao espectador, transformam a imagem de Hitler na imagem de um verdadeiro herói, uma semi-deidade, um super-homem.

O texto proferido por Hitler se assemelha ao texto que proferira na cena descrita anteriormente. A *ópera buffa* é quase sempre a mesma; os trejeitos do *ator*, quase sempre os mesmos. Contudo, o enquadramento, o movimento, o *discurso* da câmera transformam o bufão da primeira cena em semi-divindade na segunda cena.



A técnica exacerbada da cineasta, criada estrategicamente, é corroborada pelo grande cineasta Alfred Hitchcock, no livro-entrevista de Peter Bogdanovich, responde ao escritor e cineasta norte-americano:

De modo geral, você julga que certos ângulos produzem efeitos subconscientes no público? Um ângulo elevado implicaria a inevitabilidade, um ângulo baixo o heroísmo?

Creio que é uma questão de regência. Não se trata apenas do ângulo, mas do tamanho da imagem. Cada arranjo que se usa precisa contribuir de algum modo para a cena como um todo. Não tenho certeza de que, por si, ângulos baixos signifiquem alguma coisa. Lembre-se de que, no início, os russos – em filmes como *Potemkin* – sempre situavam a câmera em ângulo baixo, para dar às pessoas uma estatura revolucionária, uma qualidade de “super-homem”. Tinha esse objetivo. Falando de modo geral, a câmera baixa é empregada para obter uma variação, uma espécie de anormalidade [...] o se filmar de cima, mostra-se bastante espaço em torno da pessoa, de modo que, de certa maneira, há uma espécie de solidão momentânea. É por isso que não se pode empregar indiscriminadamente tomadas à distância. Há sempre um momento certo para isso – e, se não há razão para uma tomada à distância, é melhor não empregá-la. [Bogdanovich, 1997, p. 630]

Indubitavelmente, a utilização das técnicas cinematográficas no cinema da Alemanha nazista estavam a serviço dos interesses do partido nacionalista que chegara ao poder no ano de 1933, ano em que o Ministro da propaganda J. Goebbels pronunciou a célebre frase acerca do “veículo de comunicação”: “O cinema é a melhor mídia já inventada, um dos meios mais modernos e científicos para agir sobre a massa.”

O interesse de Goebbels pelo cinema – de tal modo que era chamado à altura de “patrono do cinema alemão” – como veículo de comunicação para as massas revelou-se fortemente direcionado para a produção de películas específicas como, por exemplo, *O Triunfo da Vontade*, desde antes da produção do filme de Leni Riefensthal [1934]. Peter Bogdanovich relembra:

Fritz Lang conta que, após a ascensão de Hitler, Goebbels o procurou e o convidou a dirigir a nova indústria cinematográfica do Terceiro Reich; aparentemente, Hitler era um grande admirador dos seus filmes, em especial de *Metropolis*. Segundo as suas palavras, Lang concordou com tudo, mas, naquela mesma noite, fugiu para Paris; não tendo tempo de ir ao banco, abandonou quase tudo o que possuía. Pouco depois, foi notificado de que todo o seu dinheiro tinha sido confiscado, bem como as suas propriedades. [Bogdanovich, 1997, p.208]

O próprio Fritz Lang, ao se referir ao filme *O Testamento do Dr. Mabuse*, que dirigiu, em 1933, ainda na Alemanha, antes de migrar para os EUA, atesta o fato e faz notar a astúcia do ministro da propaganda:

Coloquei todos os slogans nazistas na boca do fantasma do criminoso. Lembro-me de um: “É preciso destruir a crença que o cidadão normal tem nos poderes que elegeu. E quando tudo estiver destruído – é sobre isso que construiremos o reino do crime”. Era exatamente isso o que os nazistas diziam.

Goebbels me chamou ao seu escritório no Ministério da Propaganda, em Berlim. Disse-me: “Olhe, sinto muitíssimo, mas temos de confiscar esse filme. Foi só do final que não gostamos”. Ele não me disse coisa nenhuma sobre o verdadeiro motivo – não falou nada, nem uma palavra. Ele era esperto demais para isso. “Temos de mudar o final”, ele disse. “Ele não deve enlouquecer – deve ser destruído pela fúria do povo.” Mas Goebbels tinha perfeita consciência do que se tratava. [Bogdanovich, 1997, p. 219]

O discurso e os interesses – nos EUA

Diferentemente do modelo alemão, mas igualmente ciente do poderio do cinema em sua faceta “veículo de comunicação de massa”, o modelo norte-americano de gestão da indústria e, sobretudo, do comércio cinematográfico, sinalizava um interesse absolutamente diverso. Enquanto na Alemanha o cinema era usado como ferramenta de propaganda das virtudes do modelo alemão de conduta pessoal e política *para o público alemão, para o público interno*, nos EUA o cinema era considerado uma ferramenta de propaganda das virtudes do modelo norte-americano de conduta pessoal e política *para o público mundial, para o público de todos os cantos do mundo*. Como declarou Alfred Hitchcock: “Quando fazemos filmes nos Estados Unidos, fazemos automaticamente para o mundo inteiro”. [Bogdanovich, 1997, p. 211]

Fritz Lang definiu perfeitamente a diferença de estratégias para o uso do “veículo de comunicação de massa”:

Acho que o cinema não é apenas a arte do nosso século, mas também, para tomar de empréstimo as palavras de Abraham Lincoln, a arte “do povo, para o povo, pelo povo”. O cinema foi inventado na hora certa – quando as pessoas estavam prontas para uma arte dirigida às massas. A propósito, você se dá conta do que, realmente, fez a propaganda do *American Way of Life*? Os filmes americanos. Goebbel entendeu o enorme poder do cinema para a propaganda, e receio que mesmo hoje as pessoas não percebam o imenso poder propagandístico do cinema. [Bogdanovich, 1997, p. 221-222]

De fato. Enquanto o cinema alemão descobria o uso de técnicas revolucionárias de uso e manejo da câmera para ajudarem a reforçar a criação do mito de Grandeza fincado na figura de Adolf Hitler, o cinema norte-americano levava o *American Way of Life* a todos os cantos do mundo: o modo de ser, de vestir, de pensar, de cantar, de dançar. Menos ocupados com as técnicas cinematográficas que cuidavam de dar Forma ao discurso cênico, mais ocupados em construir o convincente Conteúdo do discurso cinematográfico, os grandes estúdios de Hollywood investiram na fabricação de *mensagens artísticas* “agradáveis” ao invés de “propagandísticas”.

Um dos modos mais eficazes – e que recebeu maior incentivo monetário de grande parte dos estúdios de cinema nos EUA – para levar ao mundo o modelo de vida norte-americano pela via do entretenimento, foram os filmes musicais.

O discurso “leve” dos enredos pouco intrincados, assomado ao discurso artístico absolutamente convincente de grandes atores, cantores e dançarinos, mostrou-se mais eficaz, mais universalizado, mais universalizante.

Hitchcock utilizava amiúde a expressão “cinema puro” para definir a forma de arte na qual é possível “mostrar” não apenas o exterior dos fatos, mas, também, os estados íntimos das personagens – fato que proporciona a imediata identificação do espectador com a forma de arte; ele não é levado a “pensar a si mesmo”, ele “identifica a si mesmo” pelos fatos que transcorrem na tela:

(...) o tratamento subjetivo, algo de que só o cinema é capaz. É claro que o romancista pode conseguir isso, pois pode escrever “ele pensou” e assim por diante, ou “ele cismou”, mas o cinema é capaz de *mostrar* o ponto de vista de um indivíduo e apanhar as suas reações, o seu estado de espírito. Não é possível fazer isso no teatro, porque se depende dos diálogos, das palavras, das atitudes etc.

O cinema puro é a junção das peças complementares entre si, da mesma forma que uma melodia é a junção de notas. [Bogdanovich, 1997, p. 605]

Fritz Lang complementa a conceituação, inserindo no contexto o fator temporal para indicar com precisão o momento em que a construção da linguagem se deu, tanto para aqueles que faziam a arte como para aqueles que apreciavam a arte.

Naturalmente, pode-se aprender muita coisa de romances e peças teatrais, mas é sempre visto com os olhos de outra pessoa. Não se esqueça de que, naquele tempo, a televisão não existia; hoje, quando há um tumulto, podemos *vê-lo*. [Bogdanovich, 1997, p. 222]

Eis o caráter “universal” da linguagem do cinema. Somente esta forma de arte consegue *mostrar* o espectador ao próprio espectador. Nas palavras de Andrei Tarkovski

O material cinematográfico, porém, pode ser combinado de outra forma, cuja característica principal é permitir que se exponha a lógica do pensamento de uma pessoa. Este é o fundamento lógico que irá determinar a seqüência dos acontecimentos e a montagem, que os transforma num todo. [Tarkovski, 1990, p. 17]

Tal afirmação aponta uma característica absolutamente peculiar à linguagem cinematográfica: sua universalidade provém do fato de o cinema conseguir *mostrar* o espectador ao próprio espectador e, se esse *mostrar* se dá pelo uso da câmera, o discurso que a câmera profere, o *texto* da movimentação da câmera, do posicionamento da câmera, da lente que é acoplada à câmera, é um texto de vital importância na construção da mensagem imagética criada pelo cinema. A conceituação de Mikhail Bakhtin situa precisamente a afirmação do cineasta:

Assim, por trás de todo texto encontra-se o sistema da linguagem. A esse sistema correspondem no texto tudo o que é repetido e reproduzido e tudo que pode ser repetido e reproduzido, tudo quanto pode existir fora do texto. Porém, ao mesmo tempo, cada texto (em sua qualidade de enunciado) é individual, único e singular, e nisso reside todo o seu sentido (seu desígnio, aquele para o qual foi criado). É com isso que ele remete à verdade, ao verídico, ao bem, à beleza, à história. [Bakhtin, 1997, p. 331]

Tarkovski, de modo absolutamente “responsável”, alerta para a missão do artista: reconhecer o espectador não apenas como um passivo “receptor” da mensagem, mas como parte fundamental, essencial na construção da própria mensagem; o espectador é ativo quando conscientemente incluso no processo de construção e estruturação da mensagem comunicacional:

O método pelo qual o artista obriga o público a reconstruir o todo através de suas partes e a refletir, indo além daquilo que foi dito explicitamente, é o único capaz de colocar o público em igualdade de condições com o artista no processo de percepção do filme. E, na verdade, do ponto de vista do respeito mútuo, só esse tipo de reciprocidade é digno dos procedimentos artísticos.

Assim, a considerar o espectador como parte integrante do processo, a indústria e o comércio do cinema norte-americano pautaram as produções dos filmes musicais.

Ao assistir ao clássico filme *O Picolino* [1937], porém, notamos que, apesar de contemporâneo a *O Triunfo da Vontade*, o arrojo da linguagem da câmera é muito mais pronunciado no filme alemão do que no norte-americano.

A célebre cena em que Fred Astaire e Ginger Rogers cantam e dançam *Cheek to Cheek*, a música de Irving Berlin composta especialmente para o filme, ao 65'05" de projeção, mantém a câmera sobre o tripé, sempre estática, a assistir ao espetáculo de dança do casal. A câmera é o ponto de vista do espectador sentado na poltrona do teatro, da sala de cinema, de sua casa. Olha, estática, para os locais por onde a cena transcorre, por onde os passos da dança a levam.

É possível argumentar que, ao contato com artistas tamanhamente espetaculares, ao contato com uma coreografia a beirar as raias da perfeição, ao contato com uma cena completa – música, dança, figurino, cenografia – e belíssima, a “participação” da câmera é absolutamente dispensável. Não é necessária a utilização de mais um discurso – o da câmera – ao já completo discurso cênico.

É possível, também, argumentar que o interesse maior do cinema norte-americano, àquela altura, não era criar técnicas revolucionárias; ao contrário, era utilizar do modo mais convincente possível as técnicas já existentes.

De todo modo, fato é que a linguagem da câmera nos filmes musicais do cinema norte-americano demorariam cerca de 40 anos para ganhar arroubos de liberdade de expressão, levariam 40 anos para que o filme musical norte-americano reconhecesse a câmera como para integrante da construção da linguagem cênica cinematográfica.

A transformação da linguagem da câmera no musical norte-americano

A chegada da década de 1970 impôs transformações em toda a cultura norte-americana. O cinema, naturalmente, não ficaria ausente de tais movimentos revolucionários.

Ao levar para as telas *Hair*, o musical da Broadway que encantou gerações, o diretor Milos Forman engendrou uma nova espécie de tomada com a câmera. Logo na cena de abertura, o primeiro momento em que nota-se a mudança:

A cena é toda filmada fora do estúdio – é uma “externa”. Os figurinos remetem imediatamente à época, as bocas-de-sino favorecem os movimentos da coreografia. A solista é uma cantora negra. Inovações à granel.

Contudo, é da movimentação da câmera que vem a inovação maior. A panorâmica veloz, em círculo, a rodear o rosto da cantora solista, leva o espectador a se envolver com o ambiente, com a cena; traduz “literalmente” o conceito que o diretor intentou transmitir: era o tempo em que se esperava, se ansiava, pela *Era de Aquarius*.

Ainda assim, ainda que a girar num tempo psicodélico, a câmera mantém o espectador qual o mantinha na década de 1930. Os olhos do espectador são levados a todo e qualquer canto por onde a cena transcorre. No entanto, são olhos de um espectador imóvel, sentado a assistir à encenação.

Além disso, o diretor utilizou lentes específicas para a filmagem da cena. Lentes que traziam mais vivas as cores filmadas e que permitiam o efeito preciso da câmera que girava e passeava pela grua.

A tecnologia evoluíra desde a época em que Hitchcock realizara o filme *Topaz* e trouxera a possibilidade do uso de lentes extremamente sofisticadas. No entanto, o cerne do processo de utilização da câmera ainda era o mesmo. Perguntado acerca do filme e do uso da câmera, o Mestre do Suspense respondeu:

A melhor seqüência de *Topaz* era a do Hotel Teresa, do Harlem, com Roscoe Lee Browne. Havia nela um uso genuíno da teleobjetiva. Porque, por mais estranho que pareça, se na vida real se olha ao longo de uma rua muito larga, é possível distinguir dois indivíduos. Observá-los e excluir o resto das pessoas. Mas, quando se faz isso num filme, o olho do público nunca se dirige para onde desejamos. Por isso, usei a teleobjetiva para selecionar as duas personagens e excluir o resto.

Peter Bogdanovich – E a tela transmite a impressão de que se está afastado deles.

Sim, devido a tudo o que ocorre diante da câmara. [Bogdanovich, 1997, p. 634]

Foi necessária a chegada de uma nova década para que a linguagem da câmara no discurso da filmagem de um musical norte-americano rompesse bruscamente com o padrão estabelecido há mais de cinquenta anos. E tal rompimento veio pelas mãos de um diretor não-especializado na realização de filmes musicais: Woody Allen.

O diretor nova-iorquino, em 1996, escreveu e dirigiu o filme musical *Todos Dizem Eu Te Amo*.

Logo no segundo número musical do filme, aos 12'48'', na cena que se passa no interior de uma joalheria, o diretor consegue o feito: insere o espectador na cena, traz o espectador para dançar junto com a cena.

O modo como a câmara se desloca, onde a câmara é posicionada, a troca de tomadas de uma câmara para outra, situam o espectador no interior da cena. Ademais, o fato de o filme ser estrelado por atores, não por dançarinos ou cantores, “aplaina” a diferença brutal entre aqueles que estão na tela e os que estão na sala de cinema. Mesmo no instante em que o corpo de baile protagoniza a cena, o movimento da câmara – qual fora escorada por um carrinho a se deslocar ritmadamente – leva o espectador para o contexto musical criado pela ambientação cênica. Tudo funciona à perfeição por conta do movimento da câmara, que resgata o radical latino da palavra “cinema”: movimento. O movimento da câmara de Woody Allen faz coro com as palavras de Tarkovski, ainda ocupado em definir a linguagem do veículo:

O cinema nasceu como um meio de registrar justamente o *movimento* da realidade: concreto, específico, no interior do tempo e único; de reproduzir indefinidamente o momento, instante após instante, em sua fluida mutabilidade – aquele instante que somos capazes de dominar ao imprimi-lo na película. É isso que determina o veículo cinematográfico. [Tarkovski, 1990, p. 110]

A cena – a bem da verdade, todo o filme – tem, ainda, o privilégio de poder contar com a discrição do diretor. A rigor, caso o diretor trouxesse a grande inovação do movimento da câmera, mas fizesse questão de frisar tal incremento, fizesse questão de “levar os créditos” pela inovação, o valor da construção artística seria sobejamente diminuto. O momento em que o diretor não impõe o peso de sua “mão criativa” é tamanhamente importante que, mesmo um mestre da arte como Alfred Hitchcock, é obrigado a confessar:

Em *The Wrong Man* eu cometi um sério equívoco: Impus o diretor, algo que não deveria ter feito. Eu estava refilmando a realidade – um evento que *havia* ocorrido. Bem, não havia qualquer diretor presente quando os acontecimentos se deram. De modo que errei. Por exemplo, dramatizei o momento em que o culpado de verdade aparece. Eu estava com um grande close do italiano, Henry Fonda, rezando frente a uma imagem de Cristo pregada na parede. Preenchi a tela com o seu rosto e aí dissolvi lentamente para uma cena noturna de rua em Queens, Long Island, na qual uma pequena figura anda em direção à câmera. Vai se aproximando cada vez mais – chega até a câmera, e seu rosto se superpõe ao de Fonda. Dissolvo o rosto de Fonda, e fica o sujeito que é culpado. E se vê a semelhança entre os dois. E aí ele prossegue para fazer o que acabou por revelar. Mas aquilo foi uma imposição do diretor. Eu nunca deveria tê-lo feito. [Bogdanovich, 1997, p. 611]

O diretor que passa sem ser percebido no filme é, sem dúvida, um bom diretor. Ao fugir da linguagem específica do meio cinematográfico e buscar imprimir a sua própria linguagem, desprezando a linguagem do meio, o diretor perde o controle dos mecanismos de *discurso* do cinema. O diretor carrega consigo o seu *discurso*, mas sua linguagem não pode sobrepujar a linguagem da forma de arte, a linguagem do cinema. Hitchcock, após o *mea culpa*, reconhece:

Você declarou que *Psycho* foi o seu filme mais “cinemático” desde *The Lodger*.

Eu estava pensando no estilo do filme e no uso do cinema; o *visual*, apenas.

Em ambos os filmes, muito claramente o padrão era a criação de um universo imagético para preparar o público – estabelecer um clima –, incutir-lhes tanta apreensão e medo no início que, à medida que o filme prosseguia, o público passasse a trabalhar para nós. Ao mostrar detalhadamente a cena do chuveiro, ao longo do progresso do filme a manifestação de horror na tela poderia diminuir. Mas na mente do público ela aumentava. [Bogdanovich, 1997, 617]

Tarkovski sentencia:

Em resumo, a imagem não é certo *significado* expressado pelo diretor, mas um mundo inteiro refletido como que numa gota d'água [...] Estamos diante de um paradoxo: a imagem constitui a mais plena expressão do que é típico, e quanto mais plenamente ela o expressar, tanto mais individual e única se tornará. Que coisa extraordinária é a imagem! Em certo sentido, ela é muito mais rica do que a própria vida, e talvez assim seja exatamente por expressar a idéia da verdade absoluta. [Bogdanovich, 1990, p. 130]

Próximo do final da década de 1980, portanto, a filmagem de um musical considerava como um entre tantos meios de expressão, a câmera. No entanto, o grande salto ainda estava por chegar.

A câmera na mão de um dinamarquês

O século XXI foi presenteado em seu nascedouro com um filme musical realizado pelo diretor dinamarquês Lars Von Trier, cérebro do movimento *Dogma 95*, efervescência de cineastas que “aboliam” a linguagem clássica do cinema norte-americano produzido em Hollywood.

Dançando no Escuro trazia uma inovação arriscada, tamanhamente arrojada: o diretor abandonou a câmera apoiada sobre o tripé e empunhou a câmera ao longo de *quase* todo o filme.

Visando a trazer maior dramaticidade às seqüências filmadas, o diretor permitia a instabilidade natural de uma câmera segura à mão – quando tencionava descrever a

instabilidade emocional momentânea da personagem –, utilizava os efeitos de *zoom* e recuo – quando tencionava levar o espectador para dentro da angústia da personagem –, estimulava o *close up* – quando tencionava fazer com que o espectador “adentrasse” o estado de espírito angustiado da personagem.

Eventualmente o dinamarquês não soubesse que utilizara um chocante recurso expressivo de emprego da câmera, mas não inédito – tal recurso já fora utilizado antes e, ao cito recurso expressivo, Alfred Hitchcock demonstrava repúdio incontestado:

Isso é só um macete para diretores jovens, que também filmam todas aquelas flores fora de foco e montes de tomadas com teleobjetiva mostrando pessoas flutuando ao longo da Quinta Avenida [...] Levar a câmera na mão vai contra todas as regras do cinema – o cinema é montagem – são pedaços de filme, caso se deseje com apenas três fotogramas, que são colocados juntos de outros pedaços de filme. [Bogdanovich, 1997, 607]

Porém, a linguagem da câmera, após a realização do filme, estava definitivamente alterada. A afirmação do Mestre do Suspense remonta a segunda metade do século XX e, como assevera Tarkovski:

A criação artística, afinal, não está sujeita a leis absolutas e válidas para todas as épocas; uma vez que está ligada ao objetivo mais geral do conhecimento do mundo, ela tem um número infinito de facetas e de vínculos que ligam o homem a sua atividade vital. [Tarkovski, 1990, p. 9]

Dançando no Escuro era, então, um filme a ser notado, entre outras inúmeras qualidades, pelo emprego do uso da câmera na mão, não apoiada sobre o tripé fixo.

Aos 102'08'', por exemplo, na cena em que a personagem quase cega é levada a julgamento, o *close up* no rosto da atriz é tão intenso que chega a distorcer a imagem – um recurso do qual o diretor se valeu para transmitir ao espectador a sensação da dificuldade com o sentido da visão pela qual a personagem penava. Toda a cena é filmada com zoom de um ator a outro, com a instabilidade da câmera na mão, com a coloração parda de roupas, cenário, ambiente.

O efeito causado pela cena parece atestar, com a imagem criada, 15 anos depois, o saber de Tarkovski:

A imagem é uma impressão da verdade, um vislumbre da verdade que nos é permitido em nossa cegueira. A imagem concretizada será fiel quando suas articulações forem nitidamente a expressão da verdade, quando a tornarem única e singular – como a própria vida é, até mesmo em suas manifestações mais simples. [Tarkovski, 1990, p. 123]

No entanto, como frisado há pouco, *quase* todo o filme é realizado com a câmera na mão. Quase.

Por algum motivo sobre o qual não se tem explicação, as cenas musicais do filme são gravadas com a câmera sobre o tripé. As cenas sem música, dos diálogos, da narrativa verbal e imagética do filme, todas elas, são filmadas com a câmera na mão; nas cenas cantadas e dançadas, o diretor fixa a câmera sobre o tripé. Mesmo na cena em que a edição, a montagem, é arrojada, desafiadora, aos 87'58'', o diretor não se vale do recurso expressivo de manter a câmera instável na mão do *cameraman*.

Em verdade, tal fato deixa o espectador com a impressão de que o diretor deu passo grande, mas estacionou no instante em que poderia dar o passo definitivo: o filme musical em que *todas* as cenas seriam gravadas com a câmera na mão.

Considerações Finais

O cinema é uma Arte recente, uma Arte jovem. Como tal, ainda não teve tempo suficiente para se dar completa e profundamente a conhecer.

A linguagem do cinema, pautada pela confluência de diversas linguagens – a linguagem do cenário, do figurino, da edição, da montagem, da trilha sonora, do roteiro, da fotografia, da produção, da direção, da câmera –, ainda requer estudos detidos a cada uma das linguagens componentes do complexo integral de um filme.

Para a construção de um conceito preciso sobre a linguagem cinematográfica, sobre a linguagem da Arte do cinema, é fundamental dirigir o olhar para o estudo do uso da câmera como elemento expressivo, do uso da câmera como parte integrante – e fundamental – do *discurso* do cinema. É preciso que o *texto* imagético proferido pela câmera seja amplamente perscrutado, de modo a trazer uma contribuição decisiva no processo de compreensão das mensagens artística, ideológica e conceitual presentes no filme.

Se a câmera é a janela pela qual o diretor permite – compactua, a bem da verdade – ao espectador olhar para dentro da obra de arte com os olhos de quem cria a arte, é preciso saber precisa e profundamente como essa janela se abre; que luzes ela deixa entrar; o que por trás dela, está à espera de ser revelado.

y

P

Referências

Bakhtin, M. (1997). *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes.

Bernardet, J. (2000). *O que é cinema*. São Paulo: Ed. Brasiliense.

Bogdanovich, P. (1997). *Afinal, Quem Faz os Filmes?* São Paulo: Companhia das Letras.

Costa, A. (1989). *Compreender o cinema*. São Paulo: Editora Globo.

Saussure, F. (1966). *Cours de Linguistique Générale*. Paris: Payot.

Tarkovski, A. (1990). *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

http://www.natalpress.com/index.php?Fa=aut.inf_mat&MAT_ID=3888&AUT_ID=24

http://www.youtube.com/watch?v=WsiIPY_vzFU

<http://www.youtube.com/watch?v=DyfqW6td-yA>

<http://www.youtube.com/watch?v=EhbxI5eVnM4>

<http://www.youtube.com/watch?v=x3ZN-p-gSt8&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=OvyxaIhu4Tw&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=r6ddf00iqDM&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=lAi7UnXp9Aw>

¹ Mestrando em Comunicação Social Pela Universidade Metodista de São Paulo – UMESP. Maestro, escritor, cineasta, diretor teatral. Professor do curso de graduação em Comunicação Social da Escola Superior de Propaganda e marketing (ESPM). Publicou, entre outras obras, os livros *Divino – A Vida e a Arte de Ademar da Guia*, *A Vida na Terceira Pessoa do Singular*, *Amábilis* e *Solidão*. Escreveu e dirigiu o filme *O Futebol*. Email: kleber@klebermazziero.com.br