

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

**ASPECTOS TÉCNICOS E SIMBÓLICOS DO ESPAÇO FÍLMICO NAS
ADAPTAÇÕES DO CONTO *PELA PASSAGEM DE UMA GRANDE DOR* DE
CAIO FERNANDO ABREU**

JULIANO RODRIGUES PIMENTEL

Porto Alegre
Fevereiro 2015

JULIANO RODRIGUES PIMENTEL

**ASPECTOS TÉCNICOS E SIMBÓLICOS DO ESPAÇO FÍLMICO NAS
ADAPTAÇÕES DO CONTO *PELA PASSAGEM DE UMA GRANDE DOR* DE
CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Informação, sob orientação da Prof. Dra. Miriam de Souza Rossini.

Porto Alegre
Fevereiro 2015

JULIANO RODRIGUES PIMENTEL

**ASPECTOS TÉCNICOS E SIMBÓLICOS DO ESPAÇO FÍLMICO NAS ADAPTAÇÕES
DO CONTO *PELA PASSAGEM DE UMA GRANDE DOR* DE CAIO FERNANDO**

ABREU

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Informação, sob orientação da Prof. Dra. Miriam de Souza Rossini.

Aprovado pela Banca examinadora em.....de.....de 2015

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini
Orientadora

Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind
Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Fabiano Grendene de Souza
Professor da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Valdir José Morigi
Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (UFRGS)

Profa. Dra. Nísia Martins do Rosário
Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (UFRGS)
(suplente)

Porto Alegre
Fevereiro 2015

*Este trabalho é dedicado aos que vivem
no e do escuro das salas de cinema; aos
que habitam a intimidade indelével da
solidão; e aos ébrios que discursam
pelas noites do Bomfim.*

AGRADECIMENTOS

Chegar até aqui só foi possível com o carinho, suporte e inabalável paciência da minha mãe Eladir Andrade Rodrigues. Juntos enfrentamos tormentas e conseguimos estabilizar a embarcação. Também sou profundamente grato a toda minha família, tios: Juca; Thas; Déia; Carol; Joel; primos-irmãos-Rodrigues: João Francisco e Nando; ao meu irmão Luke e meu pai Dr. Carlos Alberto Pimentel. Todos, de alguma maneira, tornaram esta caminhada menos árdua e cheia de alegrias, alento e companheirismo. Não tenho como explicitar toda minha gratidão nas poucas linhas que tenho aqui.

Agradeço aos meus amigos de filosofia barata, cinema, futebol, churrascos, tragos e alento: Adriana Coca, Amanda Gonçalves, Ana Iris Ramgrab, André Cunha, Angélica Amancio, Bruno *Black Moses*, Carlos Baum, Carmen Saavedra, Daniele Ferrari, Elaine Idrusiak, Gabriela Lage, Gabriela Petit, James Taylor, Jasão, Jesus, João Pedro Teixeira (e todos do *Estudantes de La Pauta*), Jojô, Lennon Macedo, Marcelo Silva, Matheus de Lavra, Paola Salimen, Patrick Cattrysse, Priscila Daniel, Rita Cavalcante, Rodrigo Fernandez, Théa Cruz, Tomaz Saavedra, Valéria Blos. Neste parágrafo, por fim, por ser mais importante, queria agradecer: o carinho e alento incansáveis, abraços aconchegantes, beijos apaixonados e a cumplicidade inenarrável da Patrícia Santos.

O Dr. Alexandre Rocha da Silva, Dra. Nísia Martins do Rosário e Dra. Laura Cánepa também devem ser agradecidos aqui, publicamente, por inúmeras ajudas, pelo carinho e pela amizade.

Tenho uma gratidão muito grande para com todos envolvidos no grupo de pesquisa em adaptação do PPGLET-UFRGS que me acolheram e com quem pude crescer muito e trocar grandes ideias sobre pequenas coisas.

Fico muito grato também aos integrantes e amigos do GPAV nas figuras da coordenadora Dra. Miriam de Souza Rossini, e dos demais integrantes que carrego no coração: Ana Acker, Carla Doyle, Dra. Fatimarlei Lunardeli (a quem devo muito também desde a graduação na UNISINOS), Gabriela Almeida, Pablo Lanzoni e Patrícia Iuva.

Agradeço à CAPES pelo financiamento da pesquisa. Somente através deste recurso foi possível a dedicação exclusiva a construção do estudo que me propus a fazer. Sou muito grato ao PPGCOM como um todo pela oportunidade da educação

continuada; aos professores do corpo docente pelo empenho que tiveram em ministrar boas disciplinas e acudir os alunos nos momentos de dúvida e incerteza.

Por fim, gostaria de deixar clara também a minha gratidão a minha orientadora, a profa. Dra. Miriam de Souza Rossini, que apostou em mim; me deu inúmeras chances de mostrar o meu trabalho e possibilitou encaminhar muito mais do que a minha carreira, mas um sonho de vida.

“Deixe que tudo aconteça contigo;

O belo e o aterrorizante.

Siga em frente.

Nenhum sentimento é final”.

Rainer Maria Rilke

*“É como Tolstoy disse. Felicidade é uma
alegoria, infelicidade é uma história”.*

Haruki Murakami em *Kafka à beira mar*.

RESUMO

Este estudo tem como tema o espaço fílmico. Com ele propõe-se compreender como o espaço fílmico organiza esteticamente algumas noções de intimidade através das ocorrências dos espaços simbólicos de reclusão propostos por Bachelard: a casa, o ninho e o canto. Para tanto, a pesquisa desdobra-se em dois eixos teóricos: o espaço como uma construção técnica e o espaço como uma construção simbólica. Através disso, na primeira parte, observa-se como a estética e técnica fílmicas abordam a construção imagética do espaço, do surgimento da câmera fílmica até hoje. Junto disso, explora-se como o espaço abriga a narrativa do cinema ficcional e como se organiza o ponto de vista que enuncia este espaço. Na segunda parte, apresenta-se o conceito de simbólico a partir de Barthes (1990); e os conceitos de espaços simbólicos de reclusão e intimidade a partir de *A poética do espaço* de Gaston Bachelard (2012), e em que medida eles são articulados por elementos simbólicos nas imagens representantes dos espaços. Esta possibilidade teórica resulta em um instrumento de análise que ajuda a mapear esse tipo de ocorrência nas imagens fílmicas. O resultado da discussão teórica é testado e analisado em um movimento de análise fílmica. Foram considerados quatro curtas-metragens baseados/adaptados do conto *Pela passagem de uma grande dor*, de Caio Fernando Abreu, por se pautarem esteticamente, assim como a *Poética do espaço*, por uma temática da intimidade. Os filmes são: *Morangos Mofados* (Corveto, 1987); *Pela passagem de uma grande dor* (Polidoro, 2005); *Pela passagem de uma grande dor* (Mainhard, 2007); e *Desespero agradável* (Machado, 2010). Os resultados encontrados apontam para diferentes organizações estéticas dos espaços de reclusão e intimidade postulados por Bachelard (2012) nos filmes analisados.

Palavras-chave: Espaço fílmico, Caio Fernando Abreu, Simbólico, Bachelard.

ABSTRACT

This research is about the filmic space. It aims at an overall understanding of the aesthetic implications that organize the filmic space as the means of establishing an effect of intimacy. It is hypothesized that this effect of intimacy occurs in filmic images of certain spaces that carry symbolic elements that point towards notions of the reclusiveness found at home, at the nest and at the corners, as portrayed by Bachelard. To do so, this study proposes itself as twofold: it considers the technical construction of the space and the symbolic construction of the space. Firstly, it is presented how the aesthetics and film technique tackle imagetic expression of space from the beginning of film in 1895 to nowadays. Along this exploration it is presented the theoretical points that consider the space such as the editing and scenography. It is also considered how the space nests the narrative of the fiction film and how it is perceived by the camera. In a second moment it is considered the symbolic construction of space. To explore this it is presented the concept of symbolic within the theory of Roland Barthes, then it is presented the *Poetics of Space* by Gaston Bachelard, in particular its concepts of symbolic space, spaces of reclusion and intimacy. Along this, it is considered the intricacies of the concepts of effect and intimacy as they appear in the images and symbolic spaces of Bachelard. This twofold proposal results in an instrument of analysis within the grasp of the methodological considerations of Film Analyses. As for the empirical testing, the theoretical proposal is applied on several sequences of four short subject films based on/adapted of the short story *Pela passagem de uma grande dor*, by Caio Fernando Abreu. The films are *Morangos Mofados* (Corveto, 1987); *Pela passagem de uma grande dor* (Polidoro, 2005); *Pela passagem de uma grande dor* (Mainhard, 2007); e *Desespero agradável* (Machado, 2010). This proposal, regarding its commitment to the study of an effect of intimacy through space, was not found in the bibliographical background check in the area of Film Studies, albeit it seems to provide and add a different perspective to the study of filmic space.

Keywords: Filmic Space, Caio Fernando Abreu, Symbolic, Bachelard.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Garrafas de vodca em primeiro plano.	30
Figura 2 – Garrafa vista em primeiro plano na composição da imagem.	31
Figura 3 – Os diversos telefonemas da personagem.	31
Figura 4 – Lui assistindo ao filme de Wlater Hugo Khouri.	34
Figura 5 – Seção <i>Education</i> do site de produtos cinematográficos da Kodak.	54
Figura 6 – Infográfico fornecido pela empresa Kodak.	55
Figura 7 – Storyboard ilustrativo do processo de decupagem.	57
Figura 8 – Imagem enquanto uma possibilidade ramificada.	77
Figura 9 – Planos da mulher ao telefone.	97
Figura 10 – A mulher proposta por Mainhard (2007).	98
Figura 11 – Dupla mostraçõa do espaço dos personagens.	99
Figura 12 – Sequência de abertura do filme de Polidoro (2005).	101-102
Figura 13 – Sala e quarto de Lui (2005).	104-106
Figura 14 – Casa de Caio (2007), primeiros planos do filme.	107-108
Figura 15 – Segunda amostragem da casa de Caio (2007), planos médios.	109
Figura 16 – Casa de Caio (2007), sequência em três planos.	110-111
Figura 17 – Primeiro plano da casa da interlocutora de Caio.	113
Figura 18 – Articulação em dois planos da casa da interlocutora de Caio.	114
Figura 19 – Plano detalhe da interlocutora de Caio na janela.	115
Figura 20 – Trecho da casa da interlocutora de Caio. Planos médios e fechados.	116
Figura 21 – Sequência de abertura de <i>Desespero Agradável</i> (2010).	118
Figura 22 – Casa habitada em <i>Desespero Agradável</i> (Machado, 2010).	119-120
Figura 23 – Casa-sala de Lui no filme de Machado (2010).	121
Figura 24 – Abertura do filme <i>Morangos Mofados</i> (Corveto, 1987).	123-124
Figura 25 – Lui no espaço da cozinha (Corveto, 1987).	125-126
Figura 26 – O ninho de Lui em seu quarto (Polidoro, 2005).	128-129
Figura 27 – Do ninho da sala ao ninho do quarto (Polidoro, 2005).	131-132
Figura 28 – Ninho contrastado de Caio (Mainhard, 2007).	133
Figura 29 – Ninho “natureza” da interlocutora de Caio (Mainhard, 2007).	134
Figura 30 – Ninho urbano da interlocutora de Caio (Mainhard, 2007).	136
Figura 31 – Ninho amarelo e mofado de Lui (Machado, 2010).	137
Figura 32: Ninho de isolamento urbano (Corveto, 1987).	139

Figura 33: Panorâmica de dois cantos na sala (Polidoro, 2005).	141-142
Figura 34 – Os cantos no quarto de Lui (Polidoro, 2005).	143-145
Figura 35 – Canto minimalista da interlocutora de caio (Mainhard, 2007).	146
Figura 36 – Canto contrastado de Caio (Mainhard, 2007).	147
Figura 37 – Canto de Caio no mundo/casa (Mainhard, 2007).	149
Figura 38 – Canto ao fundo da sala de Lui (Machado, 2010).	151
Figura 39 – Canto de isolamento do mundo (Corveto, 1987).	152
Figura 40 – Canto dividido: Mulher e Lui (Corveto, 1987).	153
Tabela 1 – Quadro comparativo dos conceitos dicionarizados de: conotativo e simbólico.	69-70

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.1 Da pesquisa proposta.....	14
2 OBJETOS DE ESTUDO	21
2.1 Caio F. e o conto <i>Pela passagem de uma grande dor</i>	21
2.2 Sobre curta-metragem e <i>os curtas</i>	25
2.3 De uma dor falada para uma dor mostrada: Sobre a transição do conto ao filme.....	28
3 ESPAÇO COMO CONSTRUÇÃO TÉCNICA	37
3.1 Da câmera cinematográfica às primeiras noções de espaço fílmico.....	38
3.2 O espaço fílmico.....	44
3.2.1 O espaço como uma questão de produção.....	48
3.2.2 O espaço como uma questão do departamento de arte.....	50
3.2.3 O espaço como uma questão de fotografia.....	52
3.2.4 O espaço como uma questão de decupagem e montagem.....	56
3.2.5 O espaço como uma questão de som.....	61
3.2.6 O espaço como abrigo da narrativa e ponto de vista.....	62
4 ESPAÇO COMO CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA	67
4.1 A noção de simbólico.....	67
4.2 Gaston Bachelard e <i>A poética do espaço</i>	72
4.3 A imagem e o espaço simbólico para Bachelard.....	76
4.4 Pequenos espaços simbólicos: a reclusão como habitat da intimidade.....	81
5 PELA INTIMIDADE DE UMA GRANDE DOR: UM MOVIMENTO DE ANÁLISE	93
5.1 Parâmetros.....	93
5.2 Análise.....	95
5.2.1 As preliminares.....	95
5.2.2 A casa.....	100
5.2.3 O ninho.....	127
5.2.4 O canto.....	141

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	156
7 REFERÊNCIAS.....	160
7.1 Bibliográficas.....	160
7.2 Fílmicas.....	163

1 INTRODUÇÃO

Através deste estudo, nos propomos a compreender como o espaço fílmico organiza um possível efeito de intimidade através das ocorrências de um determinado tipo de composição simbólica de espaço. Esta construção simbólica é conceituada e delimitada como **espaço de intimidade e reclusão**. Enquanto um conceito, este tipo de espaço é amparado e discutido através das teorias e reflexões encontradas em *A Poética do espaço* (2012)¹, escrita pelo filósofo francês Gastón Bachelard. Esta obra se configura como um amparo teórico dentre os vários possíveis para se compreender e estudar o valor de intimidade articulado por um espaço habitado.

Para observar essa proposta parte-se de quatro obras audiovisuais adaptadas de uma fonte literária. São curtas-metragens que usam como fonte o conto *Pela passagem de uma grande dor*, de Caio Fernando Abreu, que integra a coletânea *Morangos Mofados*, publicada em 1982. Os curtas foram obtidos na internet através de repositórios digitais de vídeo como Youtube e Vimeo. São eles: *Morangos Mofados* (Corveto, 1987); *Pela passagem de uma grande dor* (Polidoro, 2005); *Pela passagem de uma grande dor* (Mainhard, 2007); e *Desespero agradável* (Machado², 2010). Ressaltamos também que a opção por este conjunto de curtas-metragens se dá por um interesse técnico-teórico já que os filmes apresentam pontos de vista diferentes embora partam de um mesmo insumo literário que se pauta por uma temática da intimidade³. A intimidade é uma característica que perpassa a carreira de Caio Fernando Abreu e que, por sua vez, impregna os filmes adaptados de sua obra, como se percebe nos quatro filmes analisados nesta dissertação.

1.1 Da pesquisa proposta

O conjunto de objetos empíricos propostos se define como uma possibilidade dentre as muitas que poderiam fundamentar um debate sobre as questões do espaço e da intimidade. Dito isto, opta-se por estes curtas, pois os diretores realizam seus filmes a partir de uma leitura de um mesmo insumo: o conto de Caio F. Soma-se a isto o fato de que as diferentes sensações de intimidade criadas também se configuram como um fio

¹ Para evitar repetição a obra também é referido por nós como: *a Poética de Bachelard*; e *Poética do espaço* (sem o artigo “a”). Todas as citações desta obra são referentes à publicação de 2012.

² Coordenador de uma oficina de cinema e literatura da qual resulta o curta.

³ Assumindo-se essa chave de leitura.

condutor entre as obras. Consideramos a hipótese de que há uma pauta compartilhada entre os filmes, o conto, e o próprio texto de Bachelard. No nosso entendimento, essas três instâncias se pautam por um diálogo com as questões de intimidade; sua organização e sua conceituação amparada por múltiplas formas de expressão.

Os estudos de cinema que lidam com alguma investigação sobre a intimidade raramente equacionam o espaço junto de suas indagações. Comumente se tributa essa questão à narrativa e principalmente à *mise-en-scène*. Esta pesquisa problematiza um perceptível protagonismo articulado pelo espaço em relação à composição de um efeito de intimidade na imagem fílmica.

A ideia de trabalhar com a intimidade surge da dedicada e deliberada reflexão sobre a própria noção de intimidade: entendemos que trata-se de uma noção qualitativa aferida nas interações e relações entre as pessoas. Além disso, também é uma noção que é tida como um valor simbólico muito visado e positivo em diversas instâncias da criação ficcional: a intimidade expressada entre os personagens; a relação íntima do protagonista com o espaço; a atmosfera íntima criada pela direção de arte, etc.

Esta pesquisa não surge apenas com o meu ingresso na pós-graduação como mestrando. Durante a graduação, buscando a minha formação como roteirista dentro de um curso formal de audiovisual⁴, procurei compreender um pouco os diversos valores envolvidos na estética *geral* de um roteiro que *sugere* um filme. A partir das minhas reflexões, compreendi que o vínculo entre a intimidade e as criações ficcionais poderia ser explorado como ponto de uma pesquisa com um fôlego maior dos que são possibilitados na graduação. Consegui perceber os reflexos disso não apenas nas minhas preocupações como ficcionista, mas também nos meus pares: jovens escritores e neófitos pesquisadores. Este talvez tenha sido o embrião da dissertação. Ele ficou guardado durante um tempo. Originalmente, o presente estudo rumava para outra direção⁵, mas após a banca de qualificação houve uma ampliação da pesquisa acerca do espaço simbólico que trouxe à tona a intimidade como um de seus valores a serem explorados.

Dentre as muitas tônicas simbólicas que o espaço pode articular, esta pesquisa se detém na noção e relação de intimidade articulada pelo espaço. Esta escolha parte dos objetos empíricos de pesquisa, que, tanto na sua materialidade quanto nos ecos

⁴ Graduação em Comunicação Social: Habilitação em Realização Audiovisual pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos/Rio Grande do Sul, concluída no final de 2009/2.

⁵ Um estudo focado na discussão de adaptação.

carregados pela carreira de Caio Fernando Abreu, trabalha diretamente com uma experiência da intimidade.

O levantamento bibliográfico — na competência e medida do que foi possível levantar — apontou uma pequena quantidade de obras que tratam o espaço fílmico, em especial, como uma organização técnica e como uma particularidade da imagem articulada pelas diferentes instâncias que compõem o *todo* fílmico (montagem, atuação, direção de arte, luz, etc...). Sobre as fundamentações e leituras simbólicas do espaço nada foi possível encontrar dentro de uma perspectiva de estudos fílmicos. Resguardando-se isso, para os fins de pesquisa, delimita-se como representação simbólica, dentre as muitas possíveis, as que apontam para uma noção de intimidade tanto num sentido amplo, quiçá dicionarizado, quanto no estabelecimento do espaço como um lugar onde essa intimidade habita, é exercida, ou é construída como efeito nas suas diferentes roupagens estéticas.

O Espaço é uma questão de interesse para inúmeras áreas. As Artes e o Audiovisual oferecem sobre ele olhares e apreensões tão distintas quanto os próprios espaços que recortam, os inspiram ou representam. Nesta pesquisa, o foco de interesse é um tipo particular de cinema: o filme ficcional narrativo e que, para se respeitar o fôlego do texto de dissertação, se restringe ao formato de curta-metragem.

Para realizar a pesquisa, a análise e averiguação da hipótese, propusemos uma reflexão teórico-técnica sobre as questões pertinentes à construção do espaço enquanto imagem fílmica que possibilita também uma leitura simbólica. O julgamento daquilo que é pertinente ou não para o espaço fílmico não é introduzido de maneira arbitrária ou pessoal, mas ancorado por concepções e teorias de pesquisadores do Cinema tais como encontradas nas reflexões de Jacques Aumont (2004 e 2005), Gerard Betton (1987) e Noël Burch (1973), para citar alguns. O delineamento dessas propriedades ajuda na reflexão e compreensão das diferentes capacidades de articulação de conteúdo que podem ser atribuídas ao espaço.

Organizamos a pesquisa por meio de uma observação do espaço fílmico dentro de duas possibilidades: a) como uma construção técnica amparada por textos que tratam da estética fílmica e composição visual; e b) como uma elaboração que possibilita uma leitura simbólica.

Desta maneira, estruturamos a dissertação de maneira em que cada capítulo proposto abarque um conjunto de questionamentos específicos que ajuda a responder a pergunta de pesquisa: **Como o espaço fílmico organiza esteticamente os espaços**

simbólicos de reclusão e intimidade propostos por Bachelard? e como isso é percebido nos filmes analisados?

O modo como a pergunta é construída aponta para algumas asserções assumidas para o desenvolvimento da pesquisa: 1) Assume-se que aquilo que se entende, e adiante se demonstra, como espaço fílmico pode somar-se, com algum grau de protagonismo, ao resultado estético da obra; 2) Respeita-se a proposta de Bachelard em fazer um estudo da imagem poética, fortemente ligada à literatura. Contudo percebe-se que o autor, ao lançar mão de uma abordagem fenomenológica, permite uma aproximação com o estudo da estética: respeita-se isso, pois ambas as áreas ocupam-se com o sensível; com a percepção sensível de diferentes imagens e conceitos. A própria experiência estética⁶ é entendida como uma vivência humana; como um diálogo do mundo com o que é percebido pelo observador; e 3) Aceita-se a possibilidade de que determinados espaços, em construção simbólica ou não, possibilitam uma maior ou menor experiência de intimidade. Resguarda-se tais asserções dentro dos contextos culturais que influenciam *um possível observador*, e mais propriamente a tradição ocidental a qual a existência desta dissertação se reporta.

O problema de pesquisa ajuda a apontar para o objetivo geral que se tenta cumprir: explorar a noção de intimidade articulada através dos espaços de reclusão propostos por Bachelard (2012) e encontrados nos filmes realizados a partir do conto de Caio Fernando Abreu. Averiguar este tipo de ocorrência através das simbologias de espaços de: casa; ninho e canto. Partindo deste objetivo geral, são propostos os seguintes objetivos específicos:

- a) Apresentar os objetos empíricos de análise a partir de um conjunto de referências culturais que integra o processo de transição do formato literário para o meio audiovisual.
- b) Refletir sobre o conceito de espaço fílmico, considerando o surgimento da câmera cinematográfica; a mobilidade do olhar que o cinema instaura e a partir da qual enuncia novos tipos de espaço;
- c) Compreender as influências sobre a construção fílmica do espaço causadas por instâncias estéticas e técnicas para fins de fundamentação da análise. Este recorte se organiza da seguinte maneira: produção de locação como um pré-espaço; modelagem física do espaço pela direção de arte, cenografia e luz;

⁶ Cf. Ranciere (2007 e 2009), Aumont (2005), Schiller (2013) e mais diretamente Mikel Dufrenne (1973).

construção fílmica do espaço através do enquadramento, decupagem, montagem e som; mostraçãõ do espaço através da narrativa e do ponto de vista.

- d) Introduzir a construção simbólica do espaço considerando: o conceito de simbólico em Barthes (1990) e sua aplicação para os estudos de Imagem⁷; e a noção de espaço simbólico para Bachelard.

Como proposta metodológica optamos pela análise fílmica (JULIER e MARIE, 1990). Sob esta óptica analisam-se as sequências dos curtas em que foi possível detectar a ocorrência dos enunciados simbólicos de espaços determinados por Bachelard (2012). Faz-se uma descrição das sequências e uma análise interpretativa ancorada pelos conceitos trazidos até então. Os trechos descritivos de análise buscam traçar o caminho interpretativo que une as imagens trazidas dos filmes e a maneira como constroem um discurso simbólico articulado pelo espaço.

As categorias de análise são formuladas a partir dos pequenos espaços de reclusão propostos por Bachelard na *Poética do espaço* (2012): a casa; o ninho e o canto. Sua ocorrência é estudada como uma construção técnica que engendra na imagem uma determinada representação que pode ser lida através de características simbólicas desses lugares enquanto agenciadores de um efeito de intimidade.

A estrutura do texto da dissertação está organizada em cinco capítulos. Após a introdução (capítulo 1), o capítulo seguinte apresenta os objetos de estudo. Nele são apresentados: o espaço como tema de estudo; os objetos empíricos através do autor, Caio Fernando Abreu, o conto *Pela passagem de uma grande dor* (2005) e os curtas que, partem do conto para formular sua criação fílmica. O capítulo encerra-se com uma discussão sobre a intimidade como uma possível chave de leitura dos objetos envolvidos — não apenas os empíricos, mas também na obra de Gastón Bachelard. Essa noção de intimidade que, em hipótese, perpassa autor, conto e filmes pode ser lida como uma pauta estética que guia a transição do formato literário para o formato fílmico. Para tanto, constrói-se uma arguição teórica que coloca o olhar fílmico como ponto de vista privilegiado nesse processo de adaptação. Isto é averiguado segundo textos de Patrick Cattrysse (1992), Sæer Maty Bâ (2007), Julie Sanders (2005) e Linda Hutcheon (2006).

O capítulo seguinte (capítulo 3) apresenta o espaço fílmico e abre caminho para se balizar uma leitura do espaço como uma construção técnica da/na imagem. Essa

⁷ Como parte do recorte de pesquisa, opta-se por delimitar o conceito de simbólico deixando de lado suas tributações às áreas da semiótica, semiologia, áreas “psi”, e demais utilizações fora da pesquisa em Filme.

tarefa se organiza através de alguns questionamentos que orbitam a própria pergunta de pesquisa. Esta indagação primária que abre o capítulo é: “*do que se trata o espaço fílmico e como ele se organiza?*” para responder a essa pergunta são retomados o surgimento do aparelho cinematográfico e as primeiras noções de espaço que essa máquina propõe. Esta questão é considerada através de textos de Jacques Aumont (2005 e 2006), Erkki Huhtamo (2011), Arlindo Machado (1997), Flávia Costa (2006), e Robert Sklar (2002).

Apresentado isso, parte-se para uma próxima questão: “*qual a ontologia desse espaço, na medida em que se busca apresentar o que faz dele propriamente fílmico?*” Aqui começam a surgir as primeiras reflexões teóricas sobre o espaço fílmico em sua perspectiva diacrônica, ou seja, não restrita à gênese do *fílmico*, mas ao que foi encontrado sobre isto de lá até a atualidade. Para tanto, são considerados os apontamentos teóricos de Badiou (1998), Ismail Xavier (1984), Cohet-Seat & Fougeyrollas (1980), e Paulo Masella (2007).

Uma pergunta encerra a discussão do terceiro capítulo: *como as questões técnicas específicas de cada área envolvida na realização fílmica influenciam na composição do espaço?* A resposta para esta pergunta é oferecida a partir de uma segmentação temática. Propomos o espaço segundo questões de produção, locação, cenografia, *décor*⁸, luz, câmera, montagem, decupagem e narrativa. Respeitamos a ideia de que muito se pode falar destes temas, porém, para não conduzir o texto a um desvio de foco, delimita-se a discussão através da averiguação de que discursos destas áreas se debruçam sobre o espaço fílmico a ser construído como um resultado estético final de um filme. Os autores elencados para este trecho do estudo são: Bastian Clevé (2006), Cris Rodrigues (2007), Vincent LoBrutto (2002) e Michael Rizzo (2005) para as questões de produção, locação e arte; para as reflexões de som parte-se das teorias propostas por Michel Chion (1994) e perspectivas técnico-teóricas estabelecidas por Tomlinson Holman (2002); considerações de fotografia, decupagem e montagem de Kathereine Thompson-Jones (2008), Jacques Aumont (2005), Karel Reisz e Gavin Milar (1968), Ismail Xavier (1984), alguns artigos da coletânea sobre cinema organizada por Mast, Cohen e Braudy (1992), e materiais oficiais fornecidos pela empresa Kodak. Para as questões relativas a narrativa e ponto de vista são utilizados os

⁸ Palavra francófona que designa um determinado estilo de composição de um espaço através de sua ocupação por objetos, cores e sua determinada disposição.

trabalhos de David Bordwell (1985 e 1989), Bill Nichols (2007), Sophia Psarra (2009), Paul Ricoeur (1995) e Gaudreault e Jost (2009).

O quarto capítulo, por sua vez, aborda a construção simbólica do espaço. O fluxo do capítulo segue a lógica de responder perguntas que auxiliam na construção da resposta da pergunta-guia de pesquisa. Desta maneira, ao se encarar uma possibilidade de elaboração simbólica do espaço, questiona-se preliminarmente: *do que se trata o simbólico?* Oferece-se uma resposta para essa pergunta a partir da teoria de Roland Barthes (1990), que, *grosso modo*, diz que o simbólico é um enunciado conotativo que ocorre *atrás* da primeira camada de leitura de uma imagem. Partimos disso para uma apresentação da *Poética do espaço* (2012), de Gaston Bachelard, e a subsequente introdução do que o autor entende por espaço simbólico. O autor elenca diversos tipos de espaço, assim, contemplá-los todos aparenta fugir da dimensão de pesquisa de mestrado. Ainda, essa possibilidade só existe, pois o próprio autor oferece pistas sobre quais ocorrências simbólicas de espaço melhor se prestam para articular uma sensação de intimidade.

Resguardadas essas discussões e apresentações teóricas, parte-se para o capítulo final. Nele são retomadas as categorias e os conceitos que balizam a análise proposta. Não ser consideradas as diferentes amostragens trazidas dos curtas; as reproduções em imagem dos frames-chave que ilustram as sequências; e os laudos que ajudam a problematizar as ocorrências encontradas.

As considerações finais encerram a pesquisa. Retomam-se a pergunta e as hipóteses levantadas frente aos dados obtidos. Através dos resultados da análise são apresentadas as asserções que o estudo permite fazer no ponto de encerramento da pesquisa e do texto que ela propõe.

Com o presente estudo não tentamos o esgotamento do tema, mas a oferta de um olhar delimitado por algumas variáveis: os esquemas teóricos elegidos, o corpus empírico e a própria dimensão temporal da pesquisa.

Encerra-se o texto com a listagem das referências bibliográficas e filmográficas.

2 OBJETOS DE ESTUDO

Neste capítulo introduzimos os objetos de estudo da pesquisa. Primeiramente, falamos sobre Caio Fernando Abreu, sua relação com o cinema e também sobre *Pela passagem de uma grande dor*, parte da coletânea *Morangos Mofados* (2005). Após esta contextualização, introduzimos os filmes que, de alguma forma, se baseiam neste conto do autor.

Por fim, a discussão do capítulo se encerra com uma reflexão sobre a recriação do formato conto para o formato curta-metragem. Este segmento da discussão é tratado sob a luz de teorias de autores como Saër Maty Bâ (2007), Patrick Cattrysse (1992), Linda Hutcheon (2006) e Julie Sanders (2005).

2.1 Caio F. e o conto *Pela passagem de uma grande dor*

Caio Fernando Loureiro de Abreu⁹ foi um escritor gaúcho, nascido em 1948, na cidade de Santiago. Faleceu em Porto Alegre, no ano de 1996, por decorrências do HIV. Sua carreira começa em 1963, com a publicação do conto *O príncipe sapo*, na revista Cláudia e não cessa até o fim de sua vida. Em seus escritos é possível encontrar trabalhos como cronista, tradutor, romancista, dramaturgo, mas, majoritariamente, como contista.

Caio viveu e vivenciou diversas cidades no Brasil e no mundo. Isso aparece em vários pontos de sua obra, fato esse que interessa de maneira particular para essa pesquisa, pois os espaços trazidos para dentro de sua obra literária são os mais diversos, mesmo aqueles não concretos, mas tentativas de se construir um lugar para que a solidão dos personagens habite.

O pesquisador e diretor de cinema, Fabiano de Souza, em seu livro *Caio Fernando Abreu e o Cinema* (2011), apresenta o escritor gaúcho dentro de um contexto cinematográfico, não por uma inserção direta, entretanto através das diferentes simbologias encontradas por ele em suas análises:

Em contos, cartas, novelas, romances e crônicas, Caio sempre trouxe a cultura audiovisual para o primeiro plano. Personagens vão ao cinema, principalmente aqueles que não têm família para matar. O mundo destes seres muitas vezes já é impregnado de imagens, a vida parece um filme, uma rosa

⁹ Referências bibliográficas encontradas em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5069. Acessado em 12/11/2013

púrpura. O texto também vem de dentro do celuloide e traz processos estilísticos próprios do cinema - frases parecem descrever posições de câmera, passagens inteiras lembram, como num filme, que o olhar é a ação objetiva mais subjetiva que existe. Entre citações e referências, constrói-se um panteão de diretores eleitos, preferidos. No meio de tudo, textos e textos de Caio Fernando Abreu aguardando, pedindo, clamando para serem levados à tela. [...] em entrevista sobre seu método de criação, reitera esta origem, revelando que em diversos textos utilizou “um processo que é de cinema: imaginar onde está a câmera, de que ponto de vista está sendo visto aquilo que acontece” (ESCRITORES GAÚCHOS, 2007). Ao mesmo tempo, há uma característica cinematográfica nos textos de Caio que transcende esta mimetização de linguagem audiovisual. (SOUZA, 2011, p.12-13)

Essa leitura proposta por Souza é carregada de perspectivas pessoais sobre a obra do autor. Mesmo assim, ela não falta em enquadrar a literatura de Caio Fernando Abreu dentro de uma perspectiva cinematográfica. Trata-se de uma questão que se configura como importante na medida em que os curtas adaptados compartilham de um código cultural estabelecido através da figura de Caio. Esse código estabelece um conjunto de símbolos e simbologias que fazem parte da cultura do escritor gaúcho; aparecem em suas histórias e, em alguns exemplos, acabam sendo um ferrolho estético. Como o próprio Souza propõe, o método de Caio traz uma câmera junto da caneta. Os vestígios desse código cultural de Caio F. aparecem em múltiplos contos. Um exemplo disso pode ser encontrado em uma passagem de *Saudade de Audrey Hepburn*, quinto capítulo de *Os dragões não conhecem o paraíso* (2005).

Mas só muito mais tarde, como um estranho *flashback* premonitório, no meio duma noite de possessões incompreensíveis, procurando sem achar uma peça de Charlie Parker pela casa repleta de feitiços ineficientes, recomporia passo a passo aquela véspera de São João em que tinha sido permitido tê-lo inteiramente entre um blues amargo e um poema de vanguarda. (ABREU, 2005, p.54)

O ponto de vista sobre o cotidiano nesse conto se aproxima de uma sequencialidade fragmentada de eventos; há o uso do *flashback*, um dispositivo narrativo bastante popular durante um período no cinema e, em alguns casos, ainda hoje; há ecos de uma trilha sonora sendo buscada e executada na música de Charlie Parker e num possível *voice over*¹⁰ de um poema de vanguarda.

Observando um trecho do conto *O escolhido* (2005) é possível observar questões ligadas à fala do próprio Caio sobre sua busca por uma câmera que mostra a cena, que observa espaços e personagens e que lida com múltiplas redes de ações acontecendo ao mesmo tempo:

¹⁰ Gravação de uma trilha de voz sobre uma imagem.

Então as magras, longas mãos do menino ruivo e manco deslizaram pelo espaço entre os dois para afastar o algodão branco de sua camisa. Tocaram seu peito, desceram muito devagar pelos mamilos endurecidos até a região escondida (...). Em volta deles as pedras altas bloqueavam a visão de quem estava na praia. E dos barcos ao longe os pescadores viam apenas duas manchas claras, confundidas talvez o reflexo do sol nuns cabelos ruivos. (ABREU, 2005, p.75)

Aparece aqui uma descrição que se assemelha ao que um movimento de câmera pode estar descrevendo em imagem-fílmica para o espectador. Adiante, é possível perceber o trabalho de uma lente e o que ela mostra dentro da sua profundidade de campo, uma relação espacial das pedras com a praia, e, ao fundo, quase simbolicamente fora de foco, os pescadores. Outra leitura possível seria desses personagens, as pedras altas e os pescadores, articulados por tipos diferentes de planos, do mais próximo, para o mediano, para o mais aberto. A possibilidade de decupagem surge em distintos momentos nos textos de Caio F. Muitas vezes não se estabelece formalmente a quem é atribuído o olhar que desvela o que está acontecendo, mas, pode ser inferido um jogo de pontos de vista semelhante ao que diferentes planos podem estabelecer.

O conto *Pela passagem de uma grande dor* faz parte de um conjunto de fragmentos literários em forma de conto intitulado *Morangos mofados*, publicado originalmente em 1982. O livro é dividido em duas partes: O mofo e Os morangos, cada parte contendo nove contos. O mofo é composto pelos seguintes textos: *Diálogo, Os sobreviventes, O dia em que Urano entrou em Escorpião, Pela passagem de uma grande dor, Além do ponto, Os companheiros, Terça-feira gorda; Eu, tu, ele; Luz e sombra*. Os morangos por: *Transformações, Sargento Garcia, Fotografias; Pêra, Uva ou Maçã?; Natureza Viva, Caixinha de música, O Dia em que Júpiter encontrou Saturno, Aqueles Dois e Morangos Mofados*.

Pela passagem de uma grande dor conta a história de um homem, Lui, que, enquanto escuta uma música, atende o telefonema de uma amiga que aparenta estar transtornada com algo, oscilando entre a calma e o desespero. Eles falam de amenidades e ela o convida para sair. Ele opta por não sair, continua falando ao telefone e faz relatos de pequenas coisas ao seu redor. Por fim ela se despede e termina a ligação.

Luana Teixeira Porto, na sua dissertação de mestrado intitulada *Morangos Mofados, De Caio Fernando Abreu: Fragmentação Melancolia e Crítica Social* (2005), retoma a história de Caio F. como autor e apresenta demoradamente os contextos de suas obras. Ao falar de *Morangos Mofados*, faz um apontamento que ressoa dentro da perspectiva em que recortamos a obra do escritor gaúcho:

A leitura das coletâneas de contos, à primeira vista, parece não indicar sentido de unidade: é algo que desconcerta a percepção do leitor, talvez não familiarizado com a literatura construída a partir de fragmentos. O termo fragmento, nessa perspectiva, sintetiza a construção da obra do autor, constituindo-se como uma estratégia de elaboração literária. A fragmentação em Caio Fernando Abreu é observada não só no elemento organizacional interno de cada conto, como também na articulação de contos de cada livro: as narrativas que formam cada antologia sugerem não manter entre si relações de conteúdo, uma vez que suas temáticas são diversificadas, e a ideia de continuidade semântica parece ausente. (PORTO, L. T., 2005, p.09)

Elegendo uma dentre várias possibilidades de leitura da obra *Morangos mofados*, percebo que essa fragmentação e descontinuidade entre um conto e outro, entre uma parte do livro e outra, é observada aqui em paralelo com as descontinuidades do real proporcionadas pela montagem fílmica. Assim como em *Morangos mofados* é possível se observar um sentido através da colisão entre conjuntos, também se observa um sentido através da colisão entre planos e sequências fílmicas.

Pela passagem de uma grande dor é majoritariamente um diálogo. As referências ao espaço são poucas, delimitam-se por objetos e as descrição de onde se encontram e de como são percebidos. Entretanto, há diversas possibilidades de leituras de questões relacionadas à intimidade e como ela se desdobra sobre o espaço. É sobre elas que a porção de análise se debruça ao perceber os espaços simbólicos de Bachelard.

Nos momentos iniciais da pesquisa, busquei encontrar que histórias de Caio Fernando Abreu haviam sido adaptadas para o meio audiovisual. Essa procura tinha como motivação compreender: como eram tratados filmicamente seus temas; e como suas narrativas e diálogos soavam organizadas por um tipo de imagem muito diferente das imagens mentais da literatura. O próprio fato de encontrar obras de Caio F. em formato fílmico não chega a surpreender. É possível perceber, mesmo dentro das minhas limitações para averiguação de literatura, uma predisposição de seus contos para o formato fílmico. Esta hipótese encontra-se ecoada em textos acadêmicos da área das Letras e, notadamente para área da comunicação, na tese de doutorado do pesquisador e cineasta gaúcho Fabiano de Souza (2011). A feitura de um argumento e roteiro para um filme — resguardando-se estilos e gêneros —, partilha de algumas questões encontradas na literatura de Caio: frases curtas e diretas; ênfase dada a diálogos; elementos de humor cáustico; modo verbal em presente do indicativo e o uso da terceira pessoa; descrições de cenas e eventos como se fossem mostradas e enunciadas pelo olho de uma câmera; A *mostração* do desenvolvimento de um enredo no lugar de uma *contação*.

2.2 Sobre curta-metragem e os curtas

O filme de curta-metragem já passou por diversas considerações. Os primeiros cinemas, devido a uma questão de limitação mecânica, mostravam filmes curtos. Com o avanço da técnica foi possível contar e mostrar histórias mais longas. Surgiu a possibilidade de retratar as narrativas com maior riqueza de detalhes e diferentes tempos de exibição. Sobre a história do curta-metragem, Cooper & Dancyger, no livro *Writing the short film* (2005), comentam que:

Com o surgimento dos filmes e seu estabelecimento como manifestação artísticas, todos os filmes eram curtos. De fato, até 1913, todos os filmes tinham 15 minutos ou menos. Somente após os filmes épicos italianos influenciarem D. W. Griffith a produzir *Judith of Bethulia* [1914]¹¹ o formato longo se tornou a norma. Mesmo com o feature film [formato padrão de 90 minutos]¹² eventualmente se tornando a forma predominante, comédias curtas, dos irmãos Mack Sennett até os Bowery Boys, eram produzidos até a ascensão da televisão nos anos 50. (COOPER & DANCYGER, 2005, p.01, tradução nossa).

Não é aviltante ou errado conceituar o curta-metragem apenas pela sua duração, porém é impreciso. Esse tipo de visão acaba por não considerar outras potencialidades e idiosincrasias que o próprio formato instiga e passou a propor com suas reformulações ao longo dos anos. Irving & Rea, no livro *Producing and directing the short film and video* (2010), sublinham que:

boa parte dos curtas são criados para dar aos cineastas uma oportunidade de se expressarem, mostrar seu talento, e desenvolver suas habilidades cinematográficas; experimentar com o meio; ou ainda estabelecer um dos degraus para uma carreira em filme ou televisão. A grande vantagem de fazer um curta é o aprendizado do processo de realização fílmica num projeto de escala controlável. (IRVING & REA, 2010, p.xvii, tradução nossa).

Os autores seguem comentando que o mercado para curtas é bastante limitado, tendo seus investimentos raramente recuperados. Essa questão ajuda a sublinhar e compreender motivações extra-financeiras para a realização de um curta-metragem. Concluindo, os autores ressaltam que, através dos anos, o mercado de distribuição e exibição desse formato se reinventou e hoje se encontra em franca expansão. É possível encontrar diversas plataformas digitais na internet interessadas na exibição deste formato fílmico. Isso, para Irving & Rea, assegura uma nova vida para os curtas. E

¹¹ Informação trazida por nós.

¹² Comentário nosso.

também novas perspectivas tecnológicas e teóricas a serem consideradas (IRVING & REA, 2010).

Há uma relação herdada entre o longa-metragem e o curta-metragem. Cooper & Dancyger (2005), colocam que o longa, de um modo geral, tem um conjunto de propriedades específicas que vão além da fisicalidade de seu tamanho: há expectativas de personagem; complexidades da trama; algumas estruturas; fundamentações de gênero. Os autores explicam essas características do longa na perspectiva do curta através da seguinte pergunta retórica e resposta:

São as características dos curtas uma variação dos longas? Na maioria dos casos, não. É verdadeiro que ambos os formatos dependem da ação visual para exposição e caracterização, e também da ilusão de realidade herdados no uso do filme como um meio visual. Além dessas características, o curta se desenvolve de maneiras mais simples e mais livres. (COOPER & DANCYGER, 2005, p.05, tradução nossa).

O panorama estabelecido pelos trabalhos destes quatro autores ajuda a enquadrar o lugar de enunciação no qual os curtas privilegiados para análise se inserem. Eles comungam de características apresentadas, tais como: a) momento de carreira; b) duração do formato; c) aprendizado/experimentação de linguagem; e d) projeto dentro de uma escala controlável. Desta maneira, entende-se que são curta-metragens por sua duração, mas também pelas outras questões e possibilidades inerentes ao formato.

Os curtas que trazemos para o movimento de análise, e que, de um modo geral consideramos ao longo do trabalho, remetem às questões propostas por Cooper & Dancyger (2005): marcam diferentes momentos de carreira das equipes; possuem questões de imagem ligadas a especificidades técnicas distintas entre si; tratam, em algum grau, com questões de aprendizado e experimentação.

A busca pelos filmes analisados se deu inteiramente *online*. Os curtas homônimos, *Pela passagem de uma grande dor* (2005 e 2007), foram encontrados no repositório VIMEO. Já *Morangos Mofados* (1987) e *Desespero agradável* (2010) foram encontrados no website Youtube. Eles foram obtidos¹³ via download através do software *Video Download Capture* (Apowersoft Inc., 2014), um programa para recuperação de dados de vídeo na internet e captura de tela. Foi tentado contato com todos os diretores, porém apenas o cineasta Bruno Polidoro respondeu a perguntas sobre

¹³ Resguarda-se e respeita-se a soberania do direito dos autores sobre os filmes. Não se tenta de maneira alguma o lucro através do trabalho das equipes e do filme resultante. Reservam-se todos os direitos. Utilização e exibição das obras restrita ao cenário acadêmico e para fins de estudo.

a própria carreira; o filme; e onde obter a melhor cópia para uso de estudo, a qual informou que se encontrava no repositório VIMEO.

Sendo assim, apresentamos os filmes:

- *Morangos Mofados*¹⁴, de Rubem Corveto, 1987, 11'27''. 35 mm. RJ.
- *Pela passagem de uma grande dor*, de Bruno Polidoro, 2005, 16'25''. DV. RS.
- *Pela passagem de uma grande dor*, de Paulo Mainhard, 2007. 12'11''. DV. RJ.
- *Desespero agradável*, uma criação coletiva de uma oficina de cinema e literatura ministrada por Cid Machado, 2010. 06'36''. DV. SP

Os curtas foram encontrados na seguinte ordem: Polidoro (2005), Mainhard (2007), Machado (2010) e Corveto (1987). Ao conceber a pesquisa eu já conhecia o filme de Polidoro, por ser meu contemporâneo de formação (e mais tarde meu professor) na UNISINOS. O filme de Mainhard foi incluído na pesquisa durante a preparação do projeto de seleção. A obra resultante da oficina coordenada por Cid Machado foi encontrada em meados 2013/1 e o filme de Corveto foi incorporado à pesquisa no início de 2013/2.

O filme mais antigo é de 1987. O mais recente é de 2010. Em um recorte de vinte e três anos foi possível detectar quatro ocorrências de uma versão fílmica do texto de Caio Fernando Abreu. Como referenciado, três deles se dão em um espaço de cinco anos de diferença. É possível perceber que houve uma retomada de questões estéticas ligadas ao trabalho de Caio F., e que surgem junto com uma geração que figura como os “primeiros” egressos da expansão do ensino formal — graduação e técnico — do Audiovisual.

Desespero agradável (2010), por se tratar de uma criação coletiva resultante de uma oficina, propôs dificuldades em se obter informações sobre os envolvidos. Apenas sobre o organizador da oficina foram encontrados dados, em particular em seu currículo na plataforma Lattes. Responsável técnico pelo filme, o prof. Ms. Cid Machado mantém uma produção intelectual sobre cinema e ofereceu oficinas semelhantes no período de 2005 a 2012.

¹⁴ Encontrado também no site *Porta Curtas*: <http://portacurtas.org.br>

Rubem Corveto não aparece nas listagens de equipe técnica de outros filmes além do que dirigiu. Ao menos no que foi possível levantar via internet e redes sociais e de pesquisadores.

Paulo Mainhard, por outro lado, parece manter uma carreira ativa no audiovisual. Uma busca no repositório de vídeos, Vimeo, apontou sua participação como assistente de direção no curta *Queimado* (2010) de Igor Barradas; direção, no curta *Iris* (2010); montagem em *Projeto de Educação Ambiental do Campo de Polvo - 2007 em ação* (2008); finalização no curta *Lope* (2008) de Rafael Chagas; e também uma inserção no *Cineclubes Mate com Angu* do Rio de Janeiro.

Assim como Cid Machado, Bruno Polidoro tem uma carreira acadêmica aliada à produção ficcional continuada, contudo sua quantidade de trabalhos no audiovisual é muito maior que a de Machado. Polidoro foi diretor de fotografia em mais de dezessete obras. Entre curtas, produtos televisivos e documentários, ele é creditado como diretor em três filmes e como produtor em outros seis¹⁵.

Os quatro filmes apresentam algumas características marcantes que os diferenciam. Primeiro, são diferentes tipos de produção: um filme comercial, um filme de laboratório de criação, e dois filmes de estudantes do audiovisual em diferentes estágios dessa formação audiovisual. Segundo, as produções se diferenciam em termos de suporte: são três filmes em vídeo digital, captados com câmeras muito distintas uma da outra, e um filme em película. Os elos que os une aparentam ser: a) a apropriação da narrativa do conto *Pela passagem de uma grande dor* (2005); e b) um diálogo com questões estéticas exercidas por Caio Fernando Abreu ao longo de sua obra. Desta maneira, tentamos observar como a teoria e a realização fílmica podem tencionar as questões da transição do formato literário para sua versão em meio audiovisual.

2.3 De uma dor falada para uma dor mostrada: sobre a transição do conto ao filme

Embora não seja o objetivo central da pesquisa, é importante para o trabalho, discussão teórica e análises, refletir a partir do ponto de vista fílmico sobre a transição da expressão literária para a audiovisual. Para tanto, ponderamos que alguns esforços adaptativos se pautam pela recriação de um efeito proposto por um texto literário, ou

¹⁵ Informações obtidas na sua página oficial no IMDB: The internet movie database (O banco de dados de filmes na internet, em tradução livre). http://www.imdb.com/name/nm3481713/?ref=fn_al_nm_1 acessado em 07/06/14

por algumas de suas características. Este ponto de vista salienta que não se tem necessariamente a ocorrência de uma transposição direta de uma obra. Com essa reflexão tenta-se introduzir a noção de que, no caso de *Pela passagem de uma grande dor* há um processo de transposição não apenas de sua narrativa, mas também de um “universo” estético com o qual a obra se relaciona. No caso desta pesquisa, resguarda-se a noção de que este “universo” é pautado pela intimidade e a hipótese de que ela se manifesta em diversas particularidades fílmicas, em específico para este estudo nas relações espaciais.

John Ellis, em um artigo sobre adaptação fílmica publicado no periódico *Screen*¹⁶ de 1982, fala sobre um livre existir; uma não hierárquica existência entre um filme e sua fonte literária. Ele aponta ainda que a transposição da literatura para o cinema "deve" ser celebrada como um meio de prolongar um prazer obtido através da reprodução de uma memória que existe através de um diálogo entre ambas as expressões literária e fílmica. Embora muitas leituras possam ser feitas dessa afirmação de Ellis, ela é encarada aqui como ponto de partida para se observar a elaboração de uma temática específica que pauta o processo adaptativo. Nas adaptações de Caio Fernando Abreu, não apenas em *Pela passagem de uma grande dor*, é perceptível uma preocupação com a intimidade. O processo adaptativo equaciona as diferentes impressões que todos os envolvidos têm sobre esse tema: autor, obra escrita, equipe do filme. Estas questões tendem a extrapolar os limites da própria fonte literária.

Linda Hutcheon, ao discutir uma possibilidade dentre as múltiplas teorias da adaptação, corrobora com a perspectiva de Ellis. Ambos os autores sublinham como salutar as mudanças acarretadas pelo processo de transição de um meio de expressão para outro. Para Ellis as mudanças se dão pela construção de afetos e a maneira como nos lembramos de uma obra. Para Hutcheon, “parecemos ter um desejo de repetição tanto quanto o de mudança” (HUTCHEON, 2006, p.08, tradução nossa). Ainda, segundo ela, ao considerar repetição e mudança, o próprio processo de adaptação alerta para uma dupla responsabilidade: a de adaptar um trabalho para um dado meio e a de criar uma obra autônoma (ibid., p.85).

Com essas passagens de Hutcheon (2006) e Ellis (1982) é possível começar a tocar os objetos empíricos elencados aqui. Os quatro filmes se intitulam com alguma expressão que retoma o processo adaptativo: *inspirado em*, *baseado em*, etc. Eles

¹⁶ Periódico acadêmico da área da comunicação da Universidade de Glasgow (Escócia) e publicado pela Oxford University Press. Tem como ênfase os temas do cinema, televisão e cultura audiovisual.

aparentam marcar um desejo material pela repetição do texto de Caio, porém conformado em uma nova expressão. Como dito anteriormente, *a caneta de Caio F. não era uma câmera, mas parecia uma.*

Nos parece que há um processo de apropriação por parte dos diretores dos curtas ao pautarem a construção estética dos filmes (com suas mudanças e permanências em relação ao conto) pelo diálogo com o universo de Caio Fernando Abreu. Essa apropriação acarreta algumas intervenções criativas, mas que respeitam o *espírito* da obra-fonte. Alguns exemplos disso são: o tema da bebida e a fragmentação do telefonema.

O tema da vodca, que aparece na terceira página do conto (ABREU, 2005, p.38) e no filme de Cid Machado (2010) é tratado nas primeiras imagens com uma mudança sutil, como ilustram as duas imagens abaixo extraídas do filme:

Figura 1 – Garrafas de vodca em primeiro plano.



Fonte: reprodução de frames do filme *Desespero Agradável* (Machado, 2010).

Na primeira imagem da Figura 01 é mostrado um plano bastante fechado de duas garrafas fora de foco com uma televisão sem sintonia ao fundo. A segunda imagem ilustra o momento em que elas entram em foco após aparecer o letreiro do título do filme.

O filme de Mainhard (2007), por sua vez, traz o tema da bebida por volta de quatro minutos de filme. Uma garrafa é mostrada em primeiro plano com a interlocutora de Caio ao fundo do quadro, como aponta a Figura 02.

Figura 02 – Garrafa vista em primeiro plano na composição da imagem.



Fonte: reprodução de frames do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Mainhard, 2007).

A fragmentação em mais de um telefonema, como aparece no filme de Corveto, algo que não se tem indício no conto. O primeiro frame ilustra o momento do fim do primeiro telefonema. O segundo frame representa a tentativa do segundo telefonema depois de não ter sido atendida a tentativa anterior. A terceira imagem mostra o momento do terceiro telefonema. Por fim, a quarta imagem enuncia, visualmente, uma das passagens de maior duração da conversa telefônica.

Figura 03 – Os diversos telefonemas da personagem.



Fonte: reprodução de frames do filme *Morangos Mofados* (Corveto, 1987).

Os dois exemplos: da bebida e dos múltiplos telefonemas ajudam a compreender a noção de autonomia que é enfatizada pelas teorias sobre adaptação trazidas para este estudo. Como proposto por Hutcheon (2006), a recriação considera o desejo de repetição tanto quanto um ímpeto por mudança. É um procedimento que culmina em uma criação independente que ocupa um outro lugar no universo cultural, mas que acaba referenciando, de alguma maneira, através de algum elemento ou conjunto de elementos, uma manifestação preexistente.

Frente a este panorama, ressalva-se que é evidente o diálogo entre a obra-fonte e a obra-alvo. Mesmo assim, elas se estabelecem individualmente e de maneira independente. A existência de uma não toma o lugar da outra, mas a existência de ambas pode acarretar em diversos tipos de influência sobre as leituras possíveis de cada uma. Julie Sanders, em uma das discussões encontradas em seu livro *Adaptation and Appropriation* (2005), aponta para essa noção como salutar — tanto para a crítica especializada quanto para o consumo caseiro. Para a autora, as obras devem ser encaradas de maneira não apenas presa, mas respeitando o *devoir* de cada expressão: “Embora a obra preexistente, e sua relação intertextual, possam enriquecer nossa compreensão do novo produto cultural adaptado, ele pode não ser inteiramente necessário para nossa fruição, independente do resultado” (SANDERS, 2005, p.22, tradução nossa). Os quatro curtas elegidos aqui não buscam tomar o lugar da obra original e não se estabelecem como dependentes dela para sua fruição mas, como diz Sanders, há um enriquecimento de leitura ao se refletir sobre as questões de um e de outro em conjunto; e a que conjunto estético cultural se reportam.

No caso deste estudo, as obras envolvidas se inserem em um universo de discursos sobre intimidade. Sobre alguns tipos de intimidade. Enfadonhas, negativas e solitárias. Este ponto de vista vai de encontro à proposta central da pesquisa: a existência de um conjunto de "ocorrências" que se reportam a uma noção de intimidade, e que são encontradas através de determinados espaços simbólicos. Sendo assim, entende-se que o processo adaptativo considera não apenas a adaptação da obra, mas pode também dialogar com um determinado conjunto estético, ou grupo cultural de manifestações que orbitam temas semelhantes.

Essa compreensão de que o processo de adaptação equaciona mais de uma fonte aparece em diversas referências bibliográficas, contudo é introduzido de maneira direta pelo Dr. Patrick Cattryse, professor do curso de cinema da Universidade da Antuérpia,

no artigo *Film (adaptation) as translation* (1992) publicado no *International Journal of Translation Studies*:

Acima de tudo, uma análise descritiva, mais do que prescritiva das práticas de adaptação, no que toca a noção de equivalência, nos leva a conclusão de que a adaptação fílmica, em geral, não se limita a uma fonte. Mas a inúmeras outras fontes e práticas, simultâneas e em diferentes níveis, normalmente servindo como modelos do processo de produção. (CATTRYSSSE, 1992, p.61, tradução nossa).

Cattrysse vai adiante oferecendo um exemplo dessa relação através do cinema *Noir*, que se debruça sobre contos e romances como base para a adaptação, contudo aparecem recriados através de marcas estilísticas próprias de particularidades fílmicas: quanto ao trabalho de direção de fotografia, recebem um tratamento largamente inspirado no Expressionismo Alemão da década de 20, bem como da fotografia e da pintura americanas da década de 50¹⁷; aspectos como a direção de atores, a produção de locações, o departamento de arte, a música e a representação pictórica atuam governadas por modelos e convenções que fogem ao texto literário. Para o autor, não se configura uma infidelidade se *contaminar* com as fontes complementares que se somam na criação de uma unidade estética de estilo.

É possível averiguar essa ocorrência, por exemplo, nas adaptações de *Pela passagem de uma grande dor*, na medida em que os diretores se valem das diferentes influências que culminam na estética de cada filme. Mary Ann Doane, no texto *A articulação de corpo e espaço*, parte da coletânea *A experiência do cinema*, organizada por Ismail Xavier, discute essa questão de uma unidade estética formada por um conjunto maior de influências ao dizer que:

O cinema se compõe de uma série de elementos heterogêneos; a tradição dominante em sua prática tem sido um esforço no sentido de esconder esta heterogeneidade. O que se tem visto é um sem-número de cuidados na compatibilização dos diferentes registros sonoros e visuais de modo a garantir o efeito de que tudo emana de um mesmo 'corpo', de que existe um foco de emissão coerente e integrado. (Doane apud Xavier, 2008, p.369)

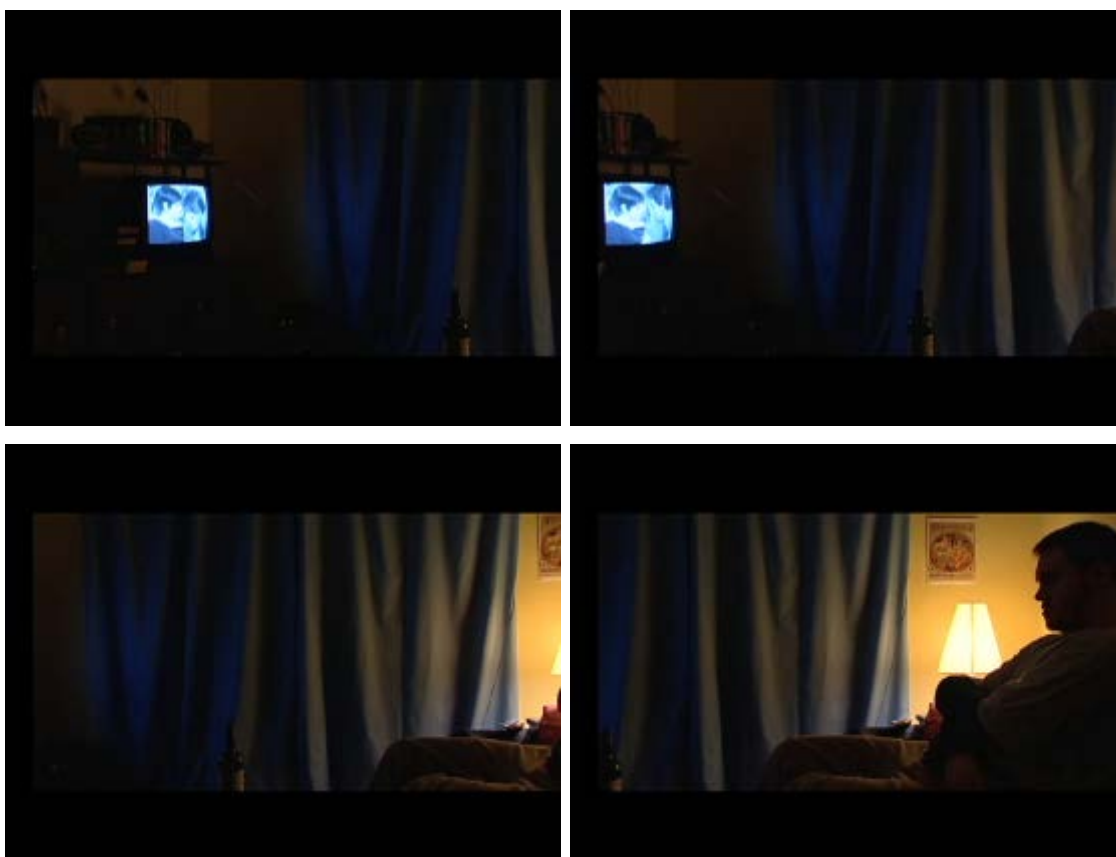
Esta perspectiva de Doane articula, de maneira bastante indireta, uma das questões centrais da adaptação literatura-filme. Muitas adaptações falham em criar um estilo que organiza uma unidade estética contígua ao que pode ser estabelecido pelo formato literário. A capacidade da literatura em garantir essa homogeneidade é

¹⁷ Neste caso é possível averiguar uma mútua influência ao redor de, por exemplo, os *Nighthawks* de Edward Hopper.

largamente superior a do formato fílmico, que, na sua própria organização, utiliza inúmeras instâncias e camadas de expressão que lhe auxiliam na formulação de um determinado conteúdo, sendo elas: fotograma, som, trilha musical, cenografia, atuação, montagem, etc.

As falas de Cattrysse (1992) e Doane (2008) enfatizam uma das potencialidades do meio audiovisual: se utilizar de diversas influências para construir a sua expressão, não apenas suas particularidades técnicas. O espaço é inerente à imagem fílmica, logo ele abriga diferentes manifestações de intimidade como resultado de um conjunto. Um exemplo disso pode ser visto no filme de Polidoro (2005). A sequência inicial, após os cartões de introdução da equipe, mostra o personagem Lui assistindo a um filme de Walter Hugo Khouri, *As amorosas* (1968), como mostra as imagens 06, 07, 08 e 09 abaixo. Elas correspondem ao tempo de 1'45'' a 2'12'', uma panorâmica lenta em plano médio que sai da tevê e enquadra Lui.

Figura 04 – Lui assistindo ao filme de Wlater Hugo Khouri.



Fonte: reprodução de frames do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Polidoro, 2005).

A imagem fílmica proposta por Polidoro adapta a narrativa de Caio Fernando Abreu, mas também adapta e cria um contexto que foge da sua fonte literária, mas não de práticas do autor. O conjunto de referências, cores e o filme de Khouri na televisão ajudam a colocar o conto *Pela passagem de uma grande dor* em outro contexto; em outra situação comunicativa capaz de produzir outros sentidos. Ainda, o espaço não está prescrito em Caio F., contudo ele é apropriado na realização do filme e, na sua qualidade fílmica, também possui uma voz ativa na produção de um significado.

Saër Maty Bâ (2007), ao desenvolver o artigo *Problematizing (black) documentary aesthetics: John Akomfrah's use of intertextuality in Seven Songs for Malcolm X*, publicado no periódico *Studies in documentary film* (Monash University), reforça a noção estabelecida por Cattrysse (1992), sobre adaptações fílmicas se pautando por múltiplas fontes e efeitos estéticos, e a amplia. O autor nota que o trabalho de construção fílmica e adaptativa pode resultar da priorização de múltiplos textos que orbitam uma dada obra-fonte. Isto ocorre para a finalidade de uma proposta estética que busca adições e complementos através de outras propostas, nem sempre literárias.

Bâ (2007) fundamenta este argumento através de um conjunto de comentários feitos sobre a obra *Seven songs for Malcolm X* (John Akomfrah, 1993), uma adaptação fílmica da trajetória do ativista da causa afro-americana Malcolm X baseada em três pilares estéticos/momentos históricos: o início do Jazz negro americano, os primeiros trabalhos de fotógrafos da causa negra e as noções artísticas expressadas pelo realizador armênio-soviético Sergo Paradzhanov. Na análise de Bâ, o filme de Akomfrah (1993) cria sua estética fílmica através de uma experimentação em que elementos sonoros das primeiras manifestações do "jazz negro" corroboram com 'pequenas verdades' estabelecidas pelo diretor. A experiência estética criada pela camada sonora tentada por Akomfrah (1993) carrega o contexto em que o próprio jazz negro foi criado e que se mistura com a própria criação e juventude de Malcolm X: um ambiente cercado por preconceito racial, com condições adversas, mas em que o devir negro se apropriou de formas e estéticas-discursivas estabelecidas pelo americano-europeu. Através dessa tentativa, ainda comenta Bâ (2007), o discurso de libertação estabelecido pelo Jazz, articulado por provocações sonoras e respostas de cada instrumento, ecoa no próprio discurso de liberdade proposto por Malcolm X (BÂ, 2007). Esta consideração sobre a obra de Akomfrah (1993) ajuda a salientar a liberdade criativa com a qual a adaptação fílmica pode lidar. A tributação a uma narrativa específica pode operar de maneira

secundária na medida em que o próprio resultado adaptado privilegia uma proposta estética através da interação de diferentes textos culturais com a obra/narrativa fonte.

Parte dessa pluralidade de fontes que interagem na criação de uma totalidade estética está atrelada à capacidade de um espectador "ligar os pontos". Através de um repertório estético acontece a leitura das diferentes fontes que entram em jogo na criação de uma obra fílmica (adaptada ou não). William Luhr (2004) escreve sobre isso em *Transécriture and Narrative mediatics: The stakes of intermediality*, seção do livro *A companion to Literature and Film* (2004), organizado por Robert Stam e Alessandra Raengo. O autor nota que a rede de relações que compõe o resultado do processo adaptativo acaba não sendo considerada em grande parte dos trabalhos teóricos levantados por ele, e afirma:

os problemas com o discurso tradicional sobre adaptação vão além da tendência de ignorar ou minimizar a individualidade de cada adaptação; esse tipo de recorte também minimiza ou ignora a complexidade fértil apresentada em qualquer adaptação no que tange suas questões institucionais, culturais, intergenéricas e intertextuais. Uma pergunta importante a ser feita quando se observa uma adaptação é: 'O que está sendo adaptado?' Em todo caso, é mais do que o trabalho fonte. (LUHR, 2004, p.279, tradução nossa).

A fala de Luhr (2004) se soma em mesmo tom ao que Bâ (2007) e Cattrysse (1992) propõem. A perspectiva fílmica sobre adaptação aparenta ser esta: valorização de múltiplas fontes e emancipação do discurso da imagem sem que ele tome o lugar da obra literária e ampliação das possíveis leituras e conexões a serem feitas. As perspectivas dos três autores se complementam e aparentam fundamentar um ponto de vista que valoriza o meio audiovisual como expressão emancipada da tributação as fontes literárias dentro de um processo de adaptação.

Ao observar os filmes que são objetos de nossa pesquisa, percebe-se que Corveto, Polidoro, Machado e Mainhard se valem de contextos culturais para ampliar as questões encontradas na obra de Caio Fernando Abreu. Cada um dos diretores expressa a intimidade através de diversas roupagens e técnicas, seja pela montagem, direção de arte, atuação, enquadramento ou elementos internos à imagem que propõe discursos próprios que se somam ao todo (como o caso de *As amorosas*, 1968).

Para melhor compreendermos as questões técnicas que ajudam a criar o espaço, no próximo capítulo tentamos demonstrar como alguns departamentos da realização de um filme emprestam sua própria voz para o enunciado dos espaços.

3 ESPAÇO E FILME: A CONSTRUÇÃO TÉCNICA DO ESPAÇO

Este capítulo apresenta o espaço como uma construção técnica do processo de elaboração fílmica. Ele é considerado, ao longo do texto, através de ancoragens estabelecidas por alguns “departamentos” envolvidos na realização de um filme. Respeitando esta opção de desenvolvimento da pesquisa, não se oferece uma abordagem sobre esta segmentação a partir das teorias de um único autor, mas pontos de vista múltiplos que corroboram com o entendimento das especificidades de cada área.

Propriamente em relação ao espaço, as buscas bibliográficas apontam resultados e propostas de usabilidade muito diferentes umas das outras. Nenhuma fonte encontrada trata o tema de maneira isolada, ou mesmo com um grande volume de páginas. Sublinha-se, sobre isso, que os textos se organizam na maioria como subcapítulos específicos e curtos, ou como capítulos um pouco maiores, mas indiretos; amparados por discussões relacionadas a outras questões como, por exemplo: narrativa, cenografia, design de produção, fotografia e som — por isso também se opta por essa segmentação.

A estrutura argumentativa que organiza este capítulo mapeia algumas ideias que orbitam uma possível noção central de espaço fílmico a partir da maneira como cada instância fílmica abordada influencia a construção do espaço.

O capítulo está subdividido da seguinte maneira: primeiro, proponho um subcapítulo que retoma o contexto que instaura o surgimento do cinema; o surgimento do aparelho *mágico* de captar e reproduzir imagens em movimento. Esta contextualização visa refletir sobre as noções iniciais de espaço e a mobilidade do olhar que “mobiliza” estes espaços. Segundo, construímos uma introdução das noções basais que formam a ancoragem teórica do espaço enquanto uma organização propriamente fílmica. A continuidade do subcapítulo 3.2 se dá a partir da seguinte segmentação:

- a) Questões relativas ao espaço enquanto proposto pelo departamento de produção. As noções levantadas nesse trecho ajudam a amparar e aferir a ideia de que: a escolha de locações e construções de sets de filmagem instauram os espaços *preliminares* que vão ser captados em imagem fílmica.
- b) A organização do espaço pelo departamento de arte. Evidencia-se através deste trecho a maneira como os objetos e a cenografia pontuam o espaço que é habitado pelo ator e pela câmera.

- c) O espaço como uma determinação provocada pela fotografia de um filme. Relaciona-se o espaço com sua captação pela lente; a superfície sensível que o registra; e as luzes e cores que o modelam.
- d) A montagem¹⁸ como articuladora de espaços não necessariamente conexos; As impressões de espaço criadas pela colisão-junção de planos e sequências; A maneira como o insumo do roteiro é decupado. Percebe-se como fundamentais essas questões, pois pontuam diferentes possibilidades de elaboração de espaço.
- e) O som como elemento fundamental para a percepção e construção dos espaços na imagem fílmica. Não são contempladas as questões de *engenharia* e pormenorizações da física da onda sonora, porém são apresentadas questões conceituais da estética aural que propõe as dimensões de um espaço.
- f) O espaço enquanto articulado por um ponto de vista enunciativo fílmico e como um abrigo da narrativa. Estas questões aparecem ancoradas, majoritariamente, pelos textos de André Gaudreault e François Jost (2009) e Jacques Aumont (2005).

3.1 Da câmera cinematográfica às primeiras noções de espaço fílmico

No ano de 2006 foi publicada, pela primeira vez em tradução brasileira, a obra *Passagens*¹⁹, de Walter Benjamin. Ela é um longo ensaio não terminado sobre a cidade de Paris no século XIX e sobre viver em Paris. Benjamin dedicou quase vinte anos à escrita desse trabalho, e nele propõe que a história se repete em imagens, e não em histórias (BENJAMIN, 2006). Esta frase pode certamente ser apropriada de diversas maneiras; instigar muitas reflexões. Uma delas acreditamos ser de grande valor para se colocar o cinema em uma perspectiva diacrônica: as histórias que o cinema conta através de seus filmes, em última instância, são imagens. E são imagens antes mesmo de se tratar de histórias, por mais que um roteiro seja uma história antes de ser encorpado por imagens. O cinema nasce imagem e aprende a ser história. Quando olhado numa perspectiva diacrônica, são as imagens produzidas pelo aparelho que povoam o imaginário dos filmes. Depois disso emergem os diálogos, as canções e as estrelas. Sua

¹⁸ Palavra entendida como também sinônimo de edição.

¹⁹ Também referenciado como *Passagenwerk* ou *Arcades Project*.

própria história é parte fulcral da história das imagens, mas pensar o surgimento e a emergência da caixa-mágica produtora de imagens traz tanto ou mais perguntas do que respostas.

Inúmeros textos, artigos e livros que buscam apontar a gênese do cinema trazem como referencial dados e descrições sobre o aparato inventado pelos irmãos Auguste e Louis Lumière em 1885. Essa proposta é uma das mais propagadas. Pode ser encontrada em textos teóricos de diferentes fôlegos: artigos; dissertações; e teses. Contudo, também em outras manifestações culturais reescrita com as mais diferentes roupagens: romanceada e ficcionalizada; como biografia; e como relato direto com pretensão teórico-histórica. Entretanto, trata-se de uma convenção simbólica ocidental que vem sendo perpetuada pela sua própria repetição.

O próprio cinema que, ao longo de sua história, não poupou rolos de negativo para falar de si, também tentou mostrar audiovisualmente o seu surgimento através de documentários e obras ficcionais. Notadamente elencam-se alguns dos próprios filmes dos irmãos Lumière; o projeto *Lumière et compaigne*²⁰ (1995); e *Um truque de luz* (Wim Wenders, 1995). Fora das salas de exibição e no conforto dos lares pode-se encontrar a série televisiva *The story of film: An odyssey*. Esse produto formatado sob a óptica da TV é composto de 15 episódios documentais produzidos pelo *Channel 4* britânico. São mais de 900 minutos de material que visa mostrar diferentes períodos da história do audiovisual — não apenas o cinema —, do seu possível surgimento até as condições atuais e probabilidades futuras.

O pesquisador Erkki Huhtamo, no seu capítulo *Natural magic: a short cultural history of moving images*, um dos segmentos de *The Routledge Companion to Film* (2011), retoma a celebração da invenção do cinema através de olhares plurais e lembra uma “provocação” feita por Laurent Mannoni ao montar uma exposição de artes plásticas sobre o assunto na França:

Não foi há muito tempo atrás que a história das imagens em movimento foi considerada a completar apenas 100 anos. Seu centésimo aniversário foi celebrado ou em 1994 ou 1995. A primeira opção foi escolhida nos estados unidos, usando a introdução pública do Kinetoscópio de Edison como marco, enquanto na França, a segunda opção foi selecionada para comemorar a exibição pública dos irmãos Lumière. Como acontece na história das invenções, outros candidatos ao título de inventor das imagens em movimento foram sugeridos e datas foram optadas no decurso de perspectivas nacionais,

²⁰ Obra em que 40 diretores foram convidados para realizar um curta usando um Cinematógrafo similar ao inventado pelos irmãos Lumière a partir de três regras: 1) não mais do que 52 segundos. 2) Sem som sincronizado. 3) Não mais do que 3 *takes*.

culutrais e tecnológicas. (...) Em 1995-6, Laurent Mannoni foi curador em Paris de uma exibição carregando o provocativo nome *Trois siècles de cinéma de la lanterne magique au Cinématographe* [três séculos de cinema da lanterna mágica ao cinematógrafo]²¹. Ele sublinhava as lanternas mágicas, peepshows e outros aparatos pré-século XX (HUHTAMO, 2011, p.03, tradução nossa).

Problematizando a questão do surgimento do cinema, Arlindo Machado (1997) aponta, trazendo as palavras de Comolli, que não há um consenso na história do cinema, pelo contrário, há um desacerto na hora de estabelecer uma data, um limite que possa servir de marco. Isso pode ser aferido através de uma pesquisa sobre os diferentes modos de reprodução de imagem em movimento, lanternas mágicas, espetáculos de fantasmagoria, *kinetoscopios*. Em uma arguição hipotética, cada um deles poderia reivindicar pra si a potencialidade de inaugurar a atividade de contar histórias através da criação-reprodução de imagens do mundo móvel.

A discussão proposta por Machado (1997) acerca de uma incerta gênese do cinema, não apenas por questões históricas, mas também sobre *os escritos* dessa história, pode ser ilustrada por duas passagens de duas autorias diferentes e que exemplificam essa multiplicidade de pontos de vista:

a) um trecho do texto *Primeiro cinema*, de Flávia Costa, reproduzido a partir da coletânea *História do cinema mundial* (2006); e

b) uma passagem do livro *A world history of film*²², obra de 2002 do pesquisador americano da história do cinema, Robert Sklar.

Costa (2006) comenta que:

As primeiras exposições de filmes com uso de um mecanismo intermitente aconteceram entre 1893, quando Thomas A. Edison registrou nos EUA a patente de seu quinetoscópio, e 28 de dezembro de 1895, quando os irmãos Louis e Auguste Lumière realizaram em Paris a famosa demonstração, pública e paga, de seu cinematógrafo (COSTA, 2006, p.18).

Já, Sklar (2002), propõe que:

Ao falar da história dos filmes, nós deveríamos estar cientes de estar falando das origens. Imagens em movimento²³ (em que aqui, e também alhures, vai ser variadamente e intercambiadamente chamada filme, cinema, *movies*) tiveram muitos começos. Embora nós tentamos

²¹ Adendo nosso.

²² Uma história mundial do filme (tradução livre). Ainda, o autor segue neste capítulo escrevendo sobre as pré-histórias do filme e suas relações com Edison, as Lanternas Mágicas e o *Théâtre Optique*, de maneira semelhante ao que faz Arlindo Machado nos “pré-cinemas”.

²³ No original: *motion pictures*.

precisar o exato momento para celebrar o aniversário da mídia, o fato é que projeções em grandes telas de múltiplas imagens em movimento formando uma narrativa tem existido há séculos, operacionalizadas por diversas tecnologias. Clamar uma especificidade em que as coisas começaram traz mais perguntas que respostas. Vamos então falar da emergência, a emersão do cinema em um período particular de uma história passada (SKLAR, 2002, p.14, tradução nossa).

Estas duas citações não contemplam todas as pesquisas que buscam escrever o percurso do cinema, mesmo assim são emblemáticas ao representarem o tipo de discurso que é produzido sobre o assunto. A ausência de um único marco não compromete a reflexão sobre o surgimento da arte das imagens em movimento, talvez seja salutar assumir as divergências e os diferentes pontos de vista como enriquecedores do contexto que abarca a própria gênese do cinema.

Percebe-se, a partir das reflexões trazidas até aqui, que a gênese do cinema pode não ser clara; pode lidar com tecnologias de datas muito distantes uma das outras: câmera dos Lumière; teatro de sombras; kinetoscópio, etc. Mesmo assim, é possível compreender que, indiferente da tecnologia, as possibilidades citadas contém um elemento comum entre si, e que se dá no próprio funcionamento dos mecanismos: Uma vocação latente de reprodução da imagem em movimento; a capacidade de retratar histórias a partir de imagens não mais estáticas. Desta maneira surge o espaço no cinema. Através da mostraçã de uma ação que se desenrola em um lugar/ambiente.

O espaço introduzido pelo cinema, contudo, não se limita a uma simples reprodução análoga do *real*. Ele vem influenciado por particularidades técnicas, mesmo que incipientes: lentes, posição da câmera, alvos de interesse que são captados. Gradualmente o fazer fílmico vai se apropriando dessas características e ademais instrumentos para contar suas histórias. O próprio hábito de contar histórias com imagens que se movem acaba por expandir os limites que o cinema propõe sobre quais histórias pode e quer contar. Aos poucos novos elementos e preocupações vão sendo incorporadas: questões de arte; plasticidade de objetos e contrastes luminosos; expressão das construções cenográficas; o processo de montagem. A incorporação destes elementos demanda do cinema uma reformulação do que pensa sobre si. Alain Badiou, no *Pequeno manual de inestética* (1998), sublinha sobre essa relação plural do cinema com outras áreas que: “é impossível pensar o cinema fora de um tipo de espaço geral onde apreendemos a sua conexão a outras artes” (BADIOU, 1998, p.122). Para

ele, e outros autores²⁴, essa aparenta ser uma propriedade inerente ao cinema: o incessante contato com diferentes meios, técnicas, perspectivas e possibilidades de expressão.

Os primeiros experimentos dos irmãos Lumière ainda não exploravam a potencialidade narrativa do aparelho que haviam criado e os espaços propostos permaneciam análogos aos pontos de vista do olho em termos de angulações enquadramentos. Ambas as possibilidades, incipiência narrativa e espacial, podem ser averiguadas na produção que acompanha o surgimento do cinema. Em *A saída da fábrica*, ou *A chegada do trem na estação*, pode-se observar um grande valor simbólico depositado na mera possibilidade da reprodução da imagem em movimento, da criação de um recorte do mundo exibido em uma tela. Entretanto, pouco se pode explorar de sua contação de história e do espaço que abriga essas imagens. Esse período do primeiro cinema passou por reorganizações constantes na medida em que eram equacionadas produção; exibição; distribuição e também o conteúdo dramático daquilo que se filmava. Ao se deparar com pequenas histórias e piadas, a relação com o dispositivo fílmico passa a preterir o espaço que ele registra na lente em detrimento do simples registrar o mundo ou a brincadeira com sobre-exposições — como em *A banda de um homem só* (Georges Méliès, 1900). No contexto da reflexão trazida até aqui, sublinha-se uma emancipação da contação escrita de histórias. Passa-se a *mostrar* aquilo que se quer contar. Mesmo esse mostrar ainda se utilizando de cartões escritos.

Ao passar-se da potencialidade do *escrito* para o *visualmente mostrado* há uma reorganização, ou melhor, ampliação do próprio pensar e expressar-se culturalmente. Essa proposta pode ser encontrada na fala de Cohen-Séat & Fougeyrollas, na discussão que propõem no artigo *La influencia del cine y la television*:

Inúmeras vezes no decurso da história houve uma mudança no modo privilegiado de expressão humana. Não de outra maneira, nossa cultura moderna, como as outras principais culturas históricas, está dominada pelo verbal. Oral ou escrito, a palavra está consolidada, até os tempos atuais, como manifestação principal e veículo por excelência do pensamento humano. (...) Contudo, os meios de expressão do cinema e televisão já não pertencem essencialmente a ordem do verbal: pertencem a ordem do visual. A mudança no modo de expressão que presenciamos na atualidade se apresenta, assim, com um novo caráter e incomparável a nenhum outro (COHEN-SÉAT & FOUGEYROLLAS, 1990, p.22, tradução nossa).

²⁴ Cf. Aumont, em *A estética do cinema* (2006); Bazin, em *O cinema: ensaios* (1991); e David Bordwell, em *Historical Poetics of cinema* (1989).

A expressão visual com a qual o cinema organiza seu espaço faz parte do código cultural que fornece os insumos capazes de propor algum sentido. O cinema, segundo Cohen-Séat & Fougeyrollas, emancipa a mente da sua presilha verbal e propõe que cada vez mais ela opere por pensamentos imagéticos e buscas por determinadas visualidades.

Paulo Masella, ao escrever o artigo *Comunicação: Entre o espaço visível do meio técnico e o invisível do acontecimento* (2007), faz um apanhado sobre a visibilidade/visualidade como um sintoma da contemporaneidade, mas também do tempo que a precede ao longo do século XX. Para o autor, a visibilidade se configura como uma estratégia de sobrevivência e garantia de existência: "Se alguma ontologia ainda é possível, esta se apoia sobre a reprodutibilidade das imagens técnicas como uma espécie de cogito da era virtual: "sou visível, logo, existo" (MASELLA, 2007, p.02). O espaço fílmico, no seu cerne, está diretamente ligado à produção de visibilidades, não só instaurando um palanque para a existência de algo, mas também como *factualmente* proporcionando uma possibilidade de representação da existência daquilo que habita um dado espaço.

Aumont (2011) ao problematizar a visualidade e o olhar que recorta o mundo, e que põe esse recorte em movimento através do cinema, nota que há o surgimento de "uma confiança nova dada à visão como instrumento de conhecimento, e por que não de ciência. Aprender olhando, aprender a olhar: é o tema, também *Gombrichiano*, da 'descoberta do visual por meio da arte', da similitude entre ver e compreender." (AUMONT, 2011, p.51). As artes plásticas não negam o espaço e as questões que o circundam. Pesquisas em perspectiva e reprodução, com diferentes graus de estilização, foram feitos para melhor compreender as possibilidades do espaço. A bagagem cultural resultante disso é apropriada pelo cinema, que, em contrapartida, influencia "de volta" as próprias questões pictóricas em outros meios de expressão.

Essa posição de Jacques Aumont ventila ideias semelhantes às encontradas na *Ontologia da imagem fotográfica*, de André Bazin, que nas suas próprias palavras, muito anteriores cronologicamente às de Aumont, complementa a proposta de relação entre a pintura e o olhar — que mais tarde vai ser mobilizado pelo cinema —, apontando que:

A pintura viu-se espartilhada entre duas aspirações: uma propriamente estética — a expressão das realidades espirituais em que o modelo se acha transcendido pelo simbolismo das formas —, e outra, esta não mais que um desejo puramente psicológico de substituir o mundo exterior pelo seu duplo. Esta necessidade de ilusão, alcançando

rapidamente a sua própria satisfação, devorou pouco a pouco as artes plásticas. (BAZIN, 1991, p.20)

O cinema se apodera dessa divisão e a toma pra si contemplando ambas as possibilidades: há uma expressão estética e simbólica de uma dada forma existente no mundo que é recortada e registrada pelo aparelho fílmico, e há também um fetiche pelo duplo, pela ilusão satisfatória criada pela imagem fílmica.

Esta duração e mobilidade do olhar é parte integrante da visualidade do espaço. Ainda, segundo Aumont (2011), o cinema parece emaranhado no espaço de *representação*²⁵: “Se, para ele, o plano longo revela alguma coisa da realidade, é porque *houve* antes do filme, (...) uma coincidência efetiva entre o tempo da câmera e o da realidade” (Idem, p.66). O que o teórico francês aparenta dizer com isso, na minha interpretação, não está numa proposição ideológica de realismo representativo da imagem, mas numa busca por salientar um processo de transformação que sobrepõe buscas por tamanhos semelhantes no próprio olhar do espectador na medida em que ele constrói ora o **espaço pictórico**, ora o **espaço da imagem captada pelo aparelho cinematográfico**. Em ambos os casos, sujeito e objeto de interesse partilham da mobilização do olhar; aqui o ponto de vista que instaura um espaço se confunde com o ponto de vista estudado pelas teorias da narrativa, aplica o autor:

O que resulta de todas essas tentativas é, precisamente, a importância da narração em toda marcação “subjetiva” do ponto de vista no cinema: que a câmera ocupa o ponto de vista da personagem, eis o que o espectador só pode saber, em regra geral, em virtude do contexto. Contexto da montagem, contexto do fora-de-campo (...) sempre contexto narrativo (AUMONT, 2011, p.75)

A fala de Aumont sublinha a ideia de um ponto de vista que enuncia a imagem. É através dele que o olho da câmera começa a construir um espaço. Na pré-produção podemos pensar em um pré-espaço, na sua virtualidade ou latência. Quando a câmera começa a registrar seu alvo de interesse, podemos aferir um espaço não mais incipiente. Já modelado pelas instâncias que o alteram (luz, foto, arte) e contextualizado pelos estilos de montagem e decupagem.

3.2 O espaço fílmico

²⁵ Grifo de Aumont.

Para que se possa apresentar uma ontologia do espaço fílmico, é preciso compreender que ela só é possível através de um conjunto de questionamentos cujas respostas fornecem uma representação de um grupo de conhecimentos amarrados logicamente²⁶. Visando compreender *que espaço é reivindicado pela imagem fílmica?* apresenta-se primeiramente o que se entende por espaço.

Runes (1942, p.297, tradução nossa), no seu dicionário de filosofia, conceitua o verbete *Espaço* como sendo: "A forma de sensibilidade; uma intuição peculiar ao homem que o permite externalizar conceitos em relação a outro homem; revela a objetividade das coisas; antecipa e prevê a vida social". Estas asserções trazidas por Runes, embora amplas e dissociadas de algum contexto, se prestam por sublinhar algumas questões diretamente ligadas ao espaço registrado na imagem audiovisual: há uma sensibilidade, uma apreensão de uma dada representação que se manifesta através das faculdades perceptivas organizadas por noções estéticas, e uma ação inerente que desvela uma realidade recortada de maneira objetiva (mesmo quando contendo distorções causadas pelo próprio fazer fílmico).

Numa perspectiva teórica mais adjacente ao audiovisual, Aumont e Marie, apontam que o espaço designava, no princípio,

Uma duração, um "espaço de tempo", depois um intervalo espacial (...) em meados do século XVII, em Descartes, notadamente, ela ganha seu sentido moderno rigoroso. De um ponto de vista empírico, o espaço é apreendido, antes de tudo, pelo nosso corpo, que nele se desloca, e pelo sentido do toque. (AUMONT e MARIE, 2006, p.104)

A proposta de Aumont e Marie (2006) reverbera traços do que foi levantado por Runes (1942). Afere-se isso na medida em que a constituição dicionarizada da noção de espaço não está dada no universo, mas atrelada a uma perspectiva de subjetividade, estética, cognitiva e sensorial de um indivíduo. Os autores ainda apontam uma correlação com as acuidades de percepção visual e a proposta de que é necessário sempre um referente para que se possa conceber este espaço. Seu entendimento aparenta se dar por um conjunto de processos relacionados com saberes sensoriais; de experiências de outros espaços conhecidos; e com a fisicalidade das próprias dimensões e durações do espaço.

Já buscando uma proposta recortada pela teoria fílmica, Aumont e Marie (2006) oferecem uma conceituação do espaço fílmico como pictórico e como abstrato. Suas questões pictóricas se atêm à estabilização de sua condição tridimensional dentro da

²⁶ Cf. Katherine Munn e Barry Smith, *Applied Ontology: an introduction* (2008)

bidimensionalidade do plano e com a roupagem estética que é dada pela realização da filmagem. Como abstrato ele inspira possibilidades simbólicas em diferentes graus: desde a costura de ligações espaciais desconexas pela montagem até inferências indiretas que possam ocorrer. Esta proposta aparece da seguinte maneira:

A noção de espaço fílmico será, portanto, definida de modo diferente conforme se considerem: o plano: o espaço do campo é comparável a um espaço pictórico; a cena: o espaço da cena é um espaço homogêneo, e a questão é a de sua coerência ao longo dos diferentes planos que compõe a cena [atribuindo também importância à memorização e reconstrução mental pelo espectador]; a sequência e outras formas mais complexas de montagem: o espaço é aí mais abstrato, e as definições de um "espaço fílmico" que foram tentadas (Francastel) misturam considerações perceptivas e psicológicas. Torna-se aqui indispensável levar em conta a narrativa, sendo o espaço, entre outros, definido pelos acontecimentos que nele tomam lugar. (AUMONT e MARIE, 2006, p.104-105)

Pode-se perceber no longo trecho citado a apresentação de um binômio lógico que evidencia a ontologia do espaço fílmico: uma dualidade entre espaço-técnico e espaço-simbólico. Entende-se que não se configura uma oposição, pois uma possibilidade não desarma a outra. Contudo, essa leitura fragmenta o espaço fílmico em duas possibilidades com demandas específicas de cada uma. A dimensão simbólica do espaço é discutida no capítulo seguinte; por hora são apresentadas as questões técnicas que influem na composição do espaço. Sublinha-se também que essa divisão não rompe a materialidade do espaço; serve apenas como instrumento lógico de organização da reflexão e da escrita.

É possível entender que aquilo que é técnico e fílmico influencia na construção do espaço através de várias frentes. Cada meio (Filme, televisão, etc.) possui seu conjunto de normas respeitadas ou subvertidas. O mesmo também se pode dizer do gênero com que cada obra estabelece/propõe diálogo. Há em jogo também um conjunto de influências físicas observadas nas maneiras em que: o enquadramento, enquanto percepção subjetiva do operador da máquina, recorta o mundo; a luz passa pela lente e reage à superfície sensível; a película é revelada em laboratório; os fotogramas (digitais ou vindo de fonte analógica) são tratados por software na pós-produção. Essas influências físicas se somam também a outras questões como: a maneira através da qual a montagem, subordinada tanto a burocracia da decupagem quando a sensibilidade e cognição do montador, constrói uma lógica que costura os recortes proporcionados pelos planos; como o tratamento do som evidencia o espaço aural; como os objetos

delimitam espaços *dentro* do espaço; e como se dá a articulação do espaço do enredo mostrado.

Em 1953, o pesquisador do cinema Etienne Soriau publicou *L'univers Filmique*. Trata-se de um compêndio sobre teoria fílmica. Nele é possível encontrar uma das mais completas reflexões sobre as questões do espaço fílmico. Soriau se utiliza de um processo de busca ontológica em linhas semelhantes às aplicadas neste estudo. A obra encontra-se esgotada em língua inglesa e não foi possível encontrar tradução para o português. A busca em língua francesa também indicou esgotamento da publicação. Contudo, foi possível recompor trechos da proposta de Soriau através de: um capítulo de livro sobre diegese escrito por Eleftheria Thanouli, publicado no *Routledge Encyclopedia of Film Theory* (2013); e de *slides*²⁷ de uma aula de um curso de cinema ministrado na Harvard University, cujo material encontra-se disponível no servidor oficial da universidade.

Considerando essa situação, entende-se que Souriau propõe o espaço fílmico da seguinte maneira:

- a) Afílmico: O mundo na sua fisicalidade como potencialidade para ser registrado pelo aparelho cinematográfico.
- b) Profílmico: O espaço em que a mise-en-scène ocorre, o que é organizado pela lente da câmera.
- c) De tela: O espaço que é definido pelas duas dimensões do negativo, da janela da câmera e pela lente. Um espaço fotográfico.
- d) Interno ao filme: Um espaço organizado através do tempo de cada plano e sequência, com duração.
- e) Diegético: O espaço mostrado na tela acrescido do que inferido e imaginado pelo espectador.
- f) Espectatorial: A consolidação dos espaços anteriores no que é cognitivamente apreendido pelo espectador.

O espaço como uma construção técnica lida com as cinco primeiras categorizações propostas por Etienne Soriau (1953). Elas são sintetizadas na materialidade da imagem fílmica. Essa divisão ajuda a compreender o espaço como o entrelaçamento das diferentes perspectivas que o enunciam. Além disso, essa

²⁷ Encontrados em <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic93056.files/Metropolis.pdf>, acessado em 02/11/2014.

consideração abre espaço para que se possa determinar em *qual nível* do espaço ocorre cada possibilidade simbólica de leitura.

Por sua vez, numa perspectiva complementar a de Soriau, Eric Rohmer, na obra *L'organisation de l'espace dans le 'Faust' de Murnau* (1977), aponta três tipos de espaço fílmico possíveis: Um espaço pictórico que se inscreve no interior da imagem cinematográfica como uma representação do mundo com variáveis graus de fidelidade. Essa proposta bebe nas fontes das artes plásticas para normatizar suas regras internas de estabelecimento: luz, composição e perspectiva. O segundo espaço para Rohmer (1977) é o arquitetônico e corresponde às partes do mundo, naturais ou construídas. Dialoga com os pré-espacos demandados por uma narrativa e se organiza como algo próximo do departamento de arte. Sobre o terceiro espaço, Eric Rohmer (1977) aponta para uma espacialidade fílmica como uma virtualidade a ser reconstituída por uma operação de sutura e interpretação do espectador. Também se dá através da decupagem e da montagem como operadores de uma sequencialidade visual que a imagem propõe. Por fim ele comenta que há um conjunto de significados atribuídos ao espaço fílmico. Estes significados são codificados pela cultura de um determinado momento histórico, questões sociológicas que arbitram uma sociedade e por relações estruturais da própria narrativa a ser retratada.

Considerando essas duas perspectivas, de Eric Rohmer (1977) e Etienne Soriau (1953), passa-se adiante a observar a construção do espaço fílmico sob a ótica de diferentes departamentos e instâncias da realização fílmica.

3.2.1 O espaço como uma questão de produção

Uma das maneiras de encarar o espaço fílmico é a que coloca a etapa de pré-produção²⁸ de uma filmagem como o seu progenitor. Chris Rodrigues, no livro *Cinema e a Produção* (2007), comenta que esse momento da realização de um filme é marcado por um conjunto de preparações. Frente a um projeto aprovado para feitura, elaboram-se cronogramas; análises técnicas das necessidades que o filme demanda; montagem de equipe; estabelecimento de uma decupagem²⁹ do roteiro. Acrescido disso, Rodrigues (2007) comenta que: “É comum um produtor utilizar os conhecimentos adquiridos em

²⁸ O autor utiliza o termo Preparação, contudo entende-se que não ocorre confusão ou imprecisão ao incluí-la sobre uma rubrica chamada Pré-produção, em particular pela averiguável ocorrência de buscas por espaços de filmagem ocorrendo ao longo das diversas etapas de realização.

²⁹ Embora nem todos os processos de filmagem se pautem por uma decupagem prévia ou por seguir duramente suas instruções.

longos anos de experiência para a formatação do projeto, visualizando, nesse caso, o filme como se ele mesmo fosse dirigi-lo” (RODRIGUES, 2007, p.106). Essa citação não visa hierarquizar o produtor acima do diretor no que tange à concepção da obra a ser feita, mas nota que, para o que interessa ao espaço, é através da proposta de produção que começam a se delimitar as possibilidades de busca pelo espaço que vai abrigar o filme: sejam elas através de locações ou construções de sets em estúdio.

Enfatizam-se na reflexão proposta por este estudo as locações fora de estúdio como enfoque. Isso se dá por causa do corpus empírico, todo ele pautado por locações e não estúdios. Também é possível compreender o estúdio como um *emulador* dos espaços do mundo. Um espaço reconstruído em estúdio gera questões próprias: limitações de profundidade de campo, isolamento do som, entre outras. Barry Curtis, no livro *Dark Places: the haunted house in film* (2008), explora a questão das locações dentro do processo de realização fílmica, em específico no gênero de horror. Sobre a divisão entre estúdio e locação o autor comenta que a busca por locações, ao invés da construção de sets em estúdio, pode proporcionar experiências de espaço únicas e de difícil reconstrução, digital ou de qualquer outra maneira. Ele segue argumentando que o resultado dessa busca também rende espaços que geram poderosas metáforas e auxiliam na construção de temáticas visuais na imagem como: sensações de perda, memória, confronto, aconchego e diversas outras possibilidades estéticas que possam ser exploradas.

Sobre as locações, Rodrigues (2007) comenta que o bom andamento da produção tem como uma necessidade básica um grau de precisão nas escolhas das locações. Nas palavras do autor: “A forma de o diretor narrar o filme são os planos, e estes não poderão ser definidos sem que as locações estejam vistas e aprovadas” (Idem, p.109). Através dessa fala é possível compreender melhor a etapa de produção como instância primária da composição do espaço fílmico.

Bastian Clevé, ao escrever o livro *Film Production Management* (2006), propõe um ponto de vista semelhante ao encontrado no livro *O cinema e a Produção* (2007) de Chris Rodrigues. Clevé aponta que: “após separar o roteiro em cenas, é necessário contemplar a visão dos diretores e chegar a uma noção clara de que imagens vão precisar. Resolvido isso, é hora de encontrar as locações apropriadas” (CLEVÉ, 2007, p.67, tradução nossa). O autor continua seu raciocínio notando que após a definição da estética que embasará os esforços da equipe, a locação, enquanto um espaço imagético, começa a ser explorada pela equipe de produção. São consideradas as visualidades

necessárias, épocas do ano, hora do amanhecer e entardecer, hora do dia em que as cenas acontecem. Estas questões são de extrema relevância para o aspecto que o espaço que abriga a narrativa vai ter. Os reflexos disso, ainda segundo o autor, não podem extrapolar as questões orçamentárias e logísticas de produção.

Vincent LoBrutto, autor de um dos mais importantes manuais de produção, *The filmmaker's guide to production design* (2002) faz diversos apontamentos sobre o espaço e as locações ao longo de seu livro. Em um primeiro momento lembra que o design de produção ajuda a criar a sensação de "lugar" que a imagem fílmica possui (LOBRUTTO, 2002). Em uma nota sobre a história da produção fílmica, LoBrutto comenta que as metáforas visuais começaram surgindo da necessidade de encontrar e identificar lugares que poderiam ser habitados pelos personagens. Ainda, comenta que no começo da produção Hollywoodiana, traduzir as necessidades visuais dos espaços que a história habitaria era a própria descrição da funcionalidade do departamento de arte (Idem, 2002).

Considerando a produção e o espaço, o autor sublinha que as qualidades atmosféricas de sets, locações e lugares são essenciais para que se construa o tom de um filme, não apenas o tom da paleta de cores, mas o tom de sentimentos e sensações que se visa criar e expressar. Essa questão fica evidente quando o autor comenta que:

A atmosfera contribui para as propriedades estéticas e viscerais daquilo que compõe o próprio filme. O diretor de fotografia pode trazer para essas qualidades para um set ao aplicar os géis nos refletores, ao escolher certas lentes, luzes, com fumaça ou difusores, mas é o design de produção que providencia os elementos físicos que abrigam isso" (Idem, p.28, tradução nossa).

A escolha das locações por parte da equipe de filmagem é determinante na formação do espaço fílmico. Percebe-se nessa etapa a proposição de uma matéria prima que vai resultar em um espaço final após ser modelado pela luz, captado em imagem, dimensionado por som e concluído na imagem final.

3.2.2 O espaço como uma questão do departamento de arte

Ao longo da história do cinema, e da teoria que é feita sobre o departamento de arte, é possível notar que a direção de arte é uma das áreas que possui o menor volume de reflexões teóricas sobre seu próprio fazer (ao menos nas publicações brasileiras e em português). Em francês há um grupo de obras que se preocupam com o *Décors* de cena,

e em inglês e espanhol foram detectadas alguns estudos, porém pautados por rubricas mais amplas como a Arquitetura e teorias *gerais* de Estética.

Durante a pesquisa foi percebida uma redução da “visualidade” de um filme como atribuição do departamento de arte. Certamente ela contribui de maneira impositiva para o que é visto na imagem fílmica, mas não corresponde a sua totalidade. Michael Rizzo, no livro *The art direction hand book for film* (2005), comenta que o Diretor de Arte não é “apenas” um árbitro do “bom gosto” e o responsável pela coerência estética do que é visto. Há uma intrincada relação com os departamentos de foto, som e interna do próprio departamento de arte. Ele aponta que essa “visualidade” do filme é o resultado dos diferentes esforços de fotografia, do design de produção e do empenho criativo na escolha de locações.

Embora o livro de Rizzo (2005) seja uma fonte respeitada e consolidada para reflexão sobre os esforços de direção de arte, ela é muito circunscrita em uma realidade distante da brasileira. O autor reflete sobre a organização de uma estruturação de equipe de produção dentro de uma realidade hollywoodiana, ou, enfim, de uma grande produção com recursos financeiros e humanos *astronômicos*. Isso aparece pela divisão proposta do departamento de arte: sua divisão em mais de 10 segmentos entre “procuradores de objetos”, cinco ou seis pesquisadores de locação, decoradores de cena, mestres de objetos, marceneiros especializados, etc. Outro exemplo dessa perspectiva aparece no discurso de Rizzo (2005) ao comentar a necessidade de modelagens (3D, CAD) de modelos arquitetônicos prévios a filmagem para que se possa fazer a criação fílmica. A realidade da maior parte da produção brasileira não lida com essas questões, mas com um grande esforço e talento ao se trabalhar as potencialidades visuais das próprias locações na medida em que corroboram com o enunciado da imagem a ser criada.

Na sua tese de doutorado sobre o cinema fantástico de Tim Burton, Lúcia Solaz Frasquet (2003), afirma em um capítulo sobre o espaço fílmico que ele se dá por um vínculo com diretrizes de arquitetura e concepção de espaços internos por uma diretriz estética. A autora comenta que:

O cinema permitia ao designer criar um entorno total para uma determinada figura. Podia pedir-se também do designer que não apenas inventasse cidades, edifícios individuais e espaços, mas também que os proporcionasse uma história, com projetos e indicações de uso, com o fim de conectar-los com a narrativa fílmica e dotarlos de significado (FRASQUET, 2003, p.338, tradução nossa).

Sobressai nessa fala de Frassetto (2003) a noção de que a criação/obtenção de espaços se inscreve no universo fílmico com um propósito enunciativo: São espaços que falam, e não apenas abrigam uma dada encenação. Adiante ela comenta que a decoração de set, para que seja bem sucedida na sua composição, deve atuar. Sua roupagem realista, expressionista, moderna ou histórica tem como razão de ser a execução de uma função, nas palavras da autora “deve apresentar o personagem antes que ele apareça, sua posição social, seus gostos, hábitos, estilos de vida, sua personalidade” (Idem, p.338). A proposta da autora sublinha o protagonismo do ambiente que é lido como espaço e sua potencialidade modernista como harmonia perfeita entre uma forma e seu conteúdo.

A direção de arte ajuda nas instruções de leitura estética do espaço ficcional criado como paralelo ao nosso. A verossimilhança desse espaço não é ditada apenas pela sua reciprocidade com o real, mas é arbitrada pela lógica interna dos espaços e sua repetição, através dessas repetições de “deixas” lógicas se dá a estabilização de leitura da visualidade do espaço.

3.2.3 O espaço como uma questão de fotografia

Jacques Aumont, ao organizar o livro *A estética fílmica* (2005), propõem que um filme se constitui por uma grande sucessão de imagens fixas (fotogramas); dispostos em uma dada sequência com um certo ritmo. Acrescido disso, Aumont sublinha que a representação organizada pela imagem fílmica se dá na limitação bidimensional que expressa e na dimensão geométrica que o próprio fotograma impõe. Através dessas questões ele faz a conceituação de *quadro*. É por ele que o autor começa a refletir sobre o espaço para o cinema e o espaço enquanto uma particularidade fotográfica da realização de um filme. Em uma fala direta sobre isso o autor diz que:

Esse quadro, cuja necessidade é evidente (não é possível conceber uma película infinitamente grande), vê suas dimensões e suas proporções serem impostas por dois dados técnicos: a largura da película-suporte e as dimensões da janela da câmera, o conjunto desses dois dados define o que chamamos de formato do filme. Desde as origens do cinema, existiram muitos formatos diferentes. Embora seja cada vez menos utilizado em proveito de imagens maiores, chama-se ainda formato *standard* aquele que usa a película 35mm de largura e uma relação de 4/3 (ou seja, 1,33) entre a largura e a altura do filme. (AUMONT, 2005, p.20)

A longa citação de Aumont evidencia através de questões técnicas a maneira como o espaço é recortado no *mundo* e organizado na superfície sensível em que se dá sua representação; um dos primeiros materiais com que o cinema trabalha. A quantidade

de formatos de imagem fílmica é muito maior do que a disponível no momento da publicação de Aumont. Têm-se hoje formatos de alta-definição; superfícies sensíveis cada vez mais precisas; e dispositivos exibidores igualmente mais avançados e também capazes de retratar espacialidades diferentes. Contudo, muito do que se pode falar sobre a organização fotográfica do espaço para o formato *Standard* também pode ser falado para as demais propostas tecnológicas.

Adiante, Jacques Aumont comenta que o quadro pode desempenhar muitas tarefas na composição da imagem, ele diz que: “alguns filmes, particularmente da época do cinema mudo, como, por exemplo, *O martírio de Joana d’Arc*, de Carl Theodor Dreyer (1928), manifestam uma preocupação com o equilíbrio e a expressividade no quadro que nada fica a dever à da pintura” (Idem).

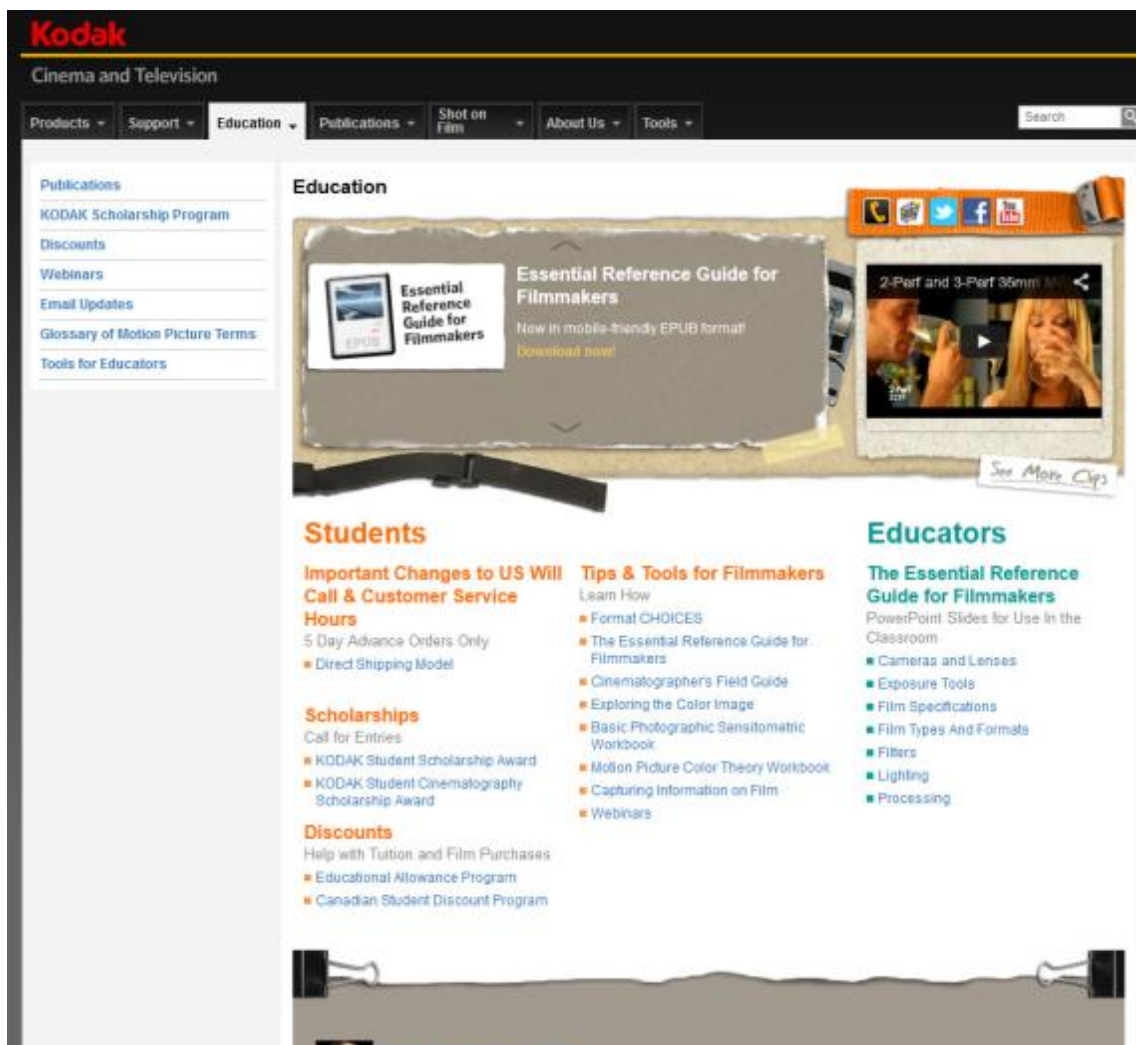
A imagem fílmica lida com uma redução de três para duas dimensões planas. A terceira, a profundidade, fica impressa como um *efeito* e como uma impressão. Ainda considerando a estética fílmica (AUMONT, 2005), nota-se que há uma percepção de analogia “com o espaço real produzido pela imagem fílmica” (idem, p.24), e que, portanto “é poderosa o suficiente para chegar normalmente a fazer esquecer não apenas o achatamento da imagem, mas, por exemplo, quando se trata de um filme preto-e-branco, a ausência de cores, ou a ausência de som se o filme for mudo” (Idem). Percebe-se introduzido com essa passagem uma suspensão da dúvida sobre o espaço mais vasto que transborda do quadro pelos seus cantos e na sua profundidade.

Um dos muitos olhares possíveis sobre a história do cinema pode evidenciar as inegáveis contribuições da empresa Kodak para o desenvolvimento da tecnologia que a realização fílmica utiliza. Em uma das seções de seu website³⁰ é possível encontrar uma página dedicada ao ensino e instrumentalização de técnicas e de questões tecnológicas de produção e desenvolvimento de imagem. A imagem abaixo ilustra a *capa* da sessão³¹.

³⁰ <http://motion.kodak.com/motion/Education/index.htm> acessado diversas vezes ao longo do período de pesquisa (2013-2015).

³¹ Página somente em inglês.

Figura 5 – Seção *Education* do site de produtos cinematográficos da Kodak.

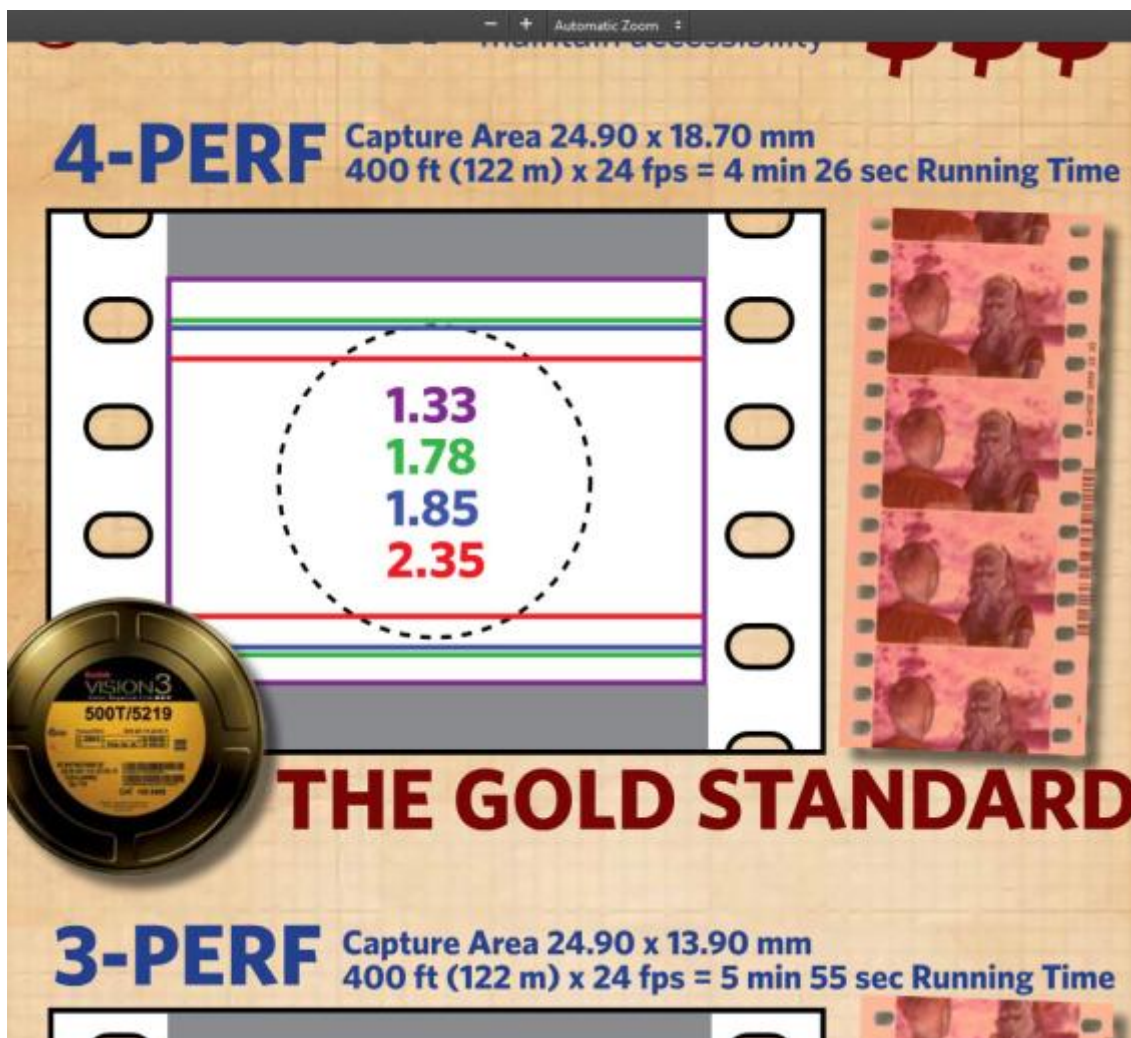


Fonte: <http://motion.kodak.com/motion/Education/index.htm>. *Print screen* do site da empresa Kodak, subpágina Cinema e Televisão. Sublinha-se o menu à esquerda as publicações, o glossário de termos cinematográficos e as ferramentas para educadores.

Dentre os materiais disponibilizados pela empresa há um guia rápido de escolha de formato. Trata-se de um infográfico³² que apresenta o fotograma, o tipo de película em que ele pode ser encontrado e as dimensões e durações que cada perfuração oferece. A Figura 06 ilustra parte dele:

³² Pode ser acessado livremente em: http://motion.kodak.com/motion/uploadedFiles/Kodak/motion/Hub/eb/choices/Choices_INFOGRAPHIC.pdf

Figura 6 – Infográfico fornecido pela empresa Kodak.



Fonte: Reprodução de parte do infográfico oferecido pela Kodak para auxiliar na escolha de material sensível para realização de filmes.

Essa questão técnica elucidada pelo material informativo elaborado pela Kodak ajuda a compreender visualmente a fala anterior de Aumont. Os retângulos coloridos dentro do fotograma expressam as dimensões de cada possibilidade de imagem. Cada uma dessas possibilidades impõe ao espaço captado as suas definições e particularidades.

Outra questão fotográfica que se impõe sobre a composição do espaço é o tamanho do plano. Não se pode encontrar um consenso entre as nomenclaturas de plano. Percebe-se que os materiais didáticos e as reflexões teóricas dispõem de diferentes nomenclaturas e parâmetros para nomear as relações espaciais internas ao plano. De um

modo geral pode-se compreender essa dinâmica da seguinte maneira, dos mais abertos aos mais fechados:

- a) Plano-geral
- b) Plano aberto
- c) Plano médio
- d) Plano fechado
- e) Close/Close-up
- f) Plano detalhe

Primeiramente, é preciso ressaltar que um plano-geral em um *Western* ou em um filme do Neo-Realismo italiano podem comportar uma quantidade de informação espacial imensamente maior do que o plano-geral de um filme de apartamento. No *Western*, por exemplo, um plano geral pode mostrar e enunciar um espaço de quilômetros de distância. Em um filme do Neo-Realismo italiano ele pode representar algumas ruas. Já, como nas quatro adaptações de *Pela passagem de uma grande dor*, nota-se que os planos mais gerais e abertos não representam mais do que um cômodo. Percebe-se com isso que é a própria estética fílmica quem dita suas regras de tamanho de plano. Essa estética é estabelecida pelas escolhas e códigos culturais de expressão optados pela equipe realizadora e pelas questões de gênero que entram em diálogo. O subcapítulo seguinte complementa a discussão dos tamanhos de plano ao aproximá-los da noção de decupagem, circunscritos aqui à possibilidade provocada pela lente e o posicionamento da câmera.

3.2.4 O espaço como uma questão de decupagem e montagem

É possível postular que ambos, a história a ser contada e as instrumentalidades técnicas do cinema, introduzem os espaços que serão representados em imagem fílmica. Dessa forma, o espaço acaba vinculado a uma decupagem (se não premeditada, resultante). Por decupagem entende-se a técnica de planificar: dividir uma cena em planos regidos por um enquadramento. Noël Burch, no livro *A práxis do cinema* (1973), ajuda a clarificar esse conceito ao dizer que:

Na prática cotidiana da produção, uma planificação é um instrumento de trabalho. É o último estágio do argumento, aquele que comporta todas as indicações técnicas que o realizador julga necessário pôr no papel, é o que permite aos seus colaboradores seguirem o trabalho dele no plano técnico. (...) Planificação é a operação que consiste em planificar (*découper*) uma ação (narrativa),

em planos (e em sequências), com maior ou menor precisão, *antes da filmagem*. (BURCH, 1973, p.11)

Mesmo sem uma locação definida, a separação do roteiro em planos já possibilita o surgimento de índices *pré-espaciais*. Embora definam espaços, não configuram o espaço final, mas nos remetem ao que ele pode ser. Os próprios vocábulos empregados para designar a posição de câmera e o tamanho do plano permite visualizar a maneira como o objeto de interesse da câmera será recortado. A imagem abaixo, reproduzida a partir de *Film directing: shot by shot* (1991), de Steven Katz, um manual de decupagem, ilustra o procedimento de decupagem através de um *storyboard*³³.

Figura 7 – Storyboard ilustrativo do processo de decupagem.



Fonte: Katz (1991), reprodução digital.

A Figura 7 exemplifica as decisões tomadas na decupagem de uma típica cena de diálogo. Nota-se que o autor da ilustração optou pela divisão em nove planos. Quatro deles são planos médios, de conjunto dos personagens. Um plano fechado de dois

³³ Organização gráfica de ilustrações/fotos/imagens em sequência com o fim de gerar uma pré-visualização.

personagens, e três planos fechados (um em repetição) dos personagens isolados no quadro.

Cada um dos painéis cria bidimensionalmente, e para rápida compreensão, uma ideia do que vai ser filmado, de que maneira o aparelho técnico vai construir e recortar o espaço que aninha os personagens. O painel (1) pode ser descrito como um plano médio traseiro do personagem vestido de preto em conjunto com os outros dois personagens. Essa descrição, que acompanha as ilustrações de uma decupagem, orienta a equipe e já clama por um tipo de espaço a ser elaborado. Ao observar-se os tipos de planos contidos na cena, o diretor entende os limites nos quais a *mise-em-scène* vai acontecer; o diretor de arte tem as delimitações do que deve ser decorado e como deve ser composto; o diretor de fotografia tem noções de onde vai poder colocar um refletor e onde não poderá pois vai aparecer em quadro; o diretor de som, com a decupagem, sabe onde vai poder esconder microfones e com quais poderá contar.

A decupagem, na mesma medida em que pré-escreve a história em um determinado espaço, também institucionaliza esse espaço para a equipe que vai realizar a filmagem daquele trecho de roteiro. A elaboração desse pré-espaço está atrelada à existência dele, ou à adequação dele na locação/estúdio.

O resultado dos tencionamentos sugeridos pela planificação/decupagem aparecerá no filme como produto do processo de montagem. Embora o presente estudo não seja um tratado sobre a montagem fílmica, são apresentados aqui seus conceitos principais e a maneira como eles tangem a articulação dos espaços. Aumont, em síntese, e de maneira didática, define a prática da montagem como “A organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração” (AUMONT, 2005, p.54-55). Atentando a uma conceituação mais precisa, e contemplando mais pontos de vista e possibilidades, Fischer (2000) complementa indiretamente a noção de Aumont afirmando que:

"Embora alguns teóricos falem de montagem³⁴ inteiramente em reflexo à produção fílmica (Ephraim Katz denomina-a: 'o processo de selecionar, juntar e arranjar planos de imagem em movimento e correspondentes trilhas sonoras em sequências coerentes e seguindo uma continuidade' [1994: 405]³⁵), outros estendem o conceito de montagem ao próprio texto fílmico. Pensando nesse panorama, David Bordwell e Kristin Thompson concebem a montagem em um sentido que é duplo: '1. Na realização audiovisual, trata-se da tarefa de

³⁴ No original *editing*. Em português usa-se sem diferença montagem ou edição, a primeira palavra de tradição francesa e a outra anglófona. Este trabalho opta pela utilização do termo montagem por se tratar de um uso mais frequente dentro dos textos sobre o assunto na literatura brasileira.

³⁵ Citando Katz (1994) *The film encyclopedia*.

selecionar e juntar planos originados pela câmera [e] 2. Num filme já pronto, o conjunto de técnicas que governam as relações entre os planos' (1990: 409)³⁶ (FISCHER, 2000, p.64. Tradução nossa).

Já Karel Reisz e Gavin Miller, ao elaborarem o que é celebrado como um dos mais importantes manuais teórico-práticos de montagem fílmica, *The technique of film editing*, marcam que o processo de montagem trabalha com diversos recursos técnicos e estéticos que auxiliam na condução da continuidade e estruturação do filme. Embora descobertos e elaborados na década de 10 até o período do cinema soviético da década de 20, muitos desses recursos permanecem em uso e inalterados:

Os princípios fundamentais de montagem, que evoluíram do cinema mudo, agora se tornaram de conhecimento comum. O uso de planos fechados, flashbacks, fusões, panorâmicas e *travellings* são de prática comum em qualquer estúdio. Estes recursos formam parte do arsenal de meios que o realizador possui em mãos: o modo com que cada um deles é usado hoje varia em detalhe da época do cinema mudo, mas seu valor dramático se manteve substancialmente inalterado (REISZ & MILLAR, 1968, p.45. Tradução nossa).

Estas ferramentas das quais o realizador e o montador podem dispor também incluem particularidades internas ao plano, como o reenquadramento da mise-en-scène ou os movimentos de câmera independentes de atuação. Antonio Costa, na sua obra *Compreender o cinema* (1989) considera a construção fílmica do espaço e aponta para essas questões dentro material filmado e as coloca na perspectiva da articulação do espaço:

Uma vez que cada plano já é uma forma de organização de relações espaciais (entre figura e fundo, entre personagens e objetos, entre trajetórias dominantes etc., é evidente que já essa fase, que definimos como 'seletiva', comporta uma contextual operação 'combinatória': é nesse sentido que se fala de 'montagem interna' (no interior do plano), ainda mais evidente porque o plano não é fixo (COSTA, 1989, p.215-216).

Ampliando as questões que tocam a montagem e a planificação do que vai ser contado de maneira fílmica, Burch aponta que:

"Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de *fatias de tempo* e de *fatias de espaço*. A planificação é portanto a resultante, a convergência de uma planificação no espaço (...) e de uma planificação no tempo, prevista em parte na filmagem e culminada na montagem. É através desta noção dialética que se pode definir (e, a partir daqui, analisar) a verdadeira feitura de um filme (BURCH, 1973, p.12)³⁷.

³⁶ Citando Bordwell & Thompson (1990) *Film Art: Na introduction*.

³⁷ Grifos do autor.

As concepções expostas por Burch retomam questões sobre a própria natureza de contar histórias: algo que acontece em algum momento/tempo em algum lugar/espço. Essa ideia consta nos manuais de roteiro, dos mais complexos aos mais simples. Os pré-espços e espços estão vinculados a essa questão. Ela é quem clama por determinações que enunciam o enredo. O espço construído de maneira fílmica coloca em operação um determinado recorte, os limites desse recorte pelas margens do quadro instauram possibilidades que podem ser ou não incorporadas narrativamente, dependendo do seu potencial. A articulação desses fragmentos de espço gera um todo maior que é proposto pela montagem. Não se trata de um processo estanque, a decupagem/planificação passa por tantas mudanças quanto o próprio cinema, Burch faz esse apontamento e afirma que

A medida que foram evoluindo as técnicas de planificação, essas regras afirmaram-se, os métodos que permitem observá-las aperfeiçoaram-se, e o seu objetivo tornava-se cada vez mais claro: tratava-se de tomar imperceptíveis as mudanças de plano com continuidade ou proximidade espacial (BURCH, 1973, p.19).

Estas colocações são válidas para uma proposta estética/ideológica de um cinema clássico, próximo do que é feito em Hollywood através dos anos. Esta possibilidade lida com a ideia de esconder a técnica e chamar a atenção para a narrativa. Os experimentos do cinema russo da década de 20 postulavam o oposto, chamavam a atenção para a técnica inscrevendo-a na narrativa. Isso fazia com que o espectador lembrasse que estava vendo um filme. Esta proposta soviética fica fora da estética de “imersão” hollywoodiana que gasta inúmeros recursos para apagar suas marcas de técnica e prioriza o que se pretende contar. Por fim, Burch faz um apontamento sobre o espço que figura de maneira bastante concisa e articula bem a instituição técnica da espacialidade na imagem fílmica:

Pode ser útil, para compreender a natureza do espço no cinema, considerar que ele é composto de fato por dois espços: o que está compreendido no campo e o que está fora de campo. [...] a definição de espço do campo é extremamente simples: ele é constituído por tudo o que o olho apreende [na tela]. O espço fora-de-campo é, a este nível de análise, de natureza mais complexa (BURCH, 1973, p.25).

Resguardando-se as reflexões propostas, entendemos esta porção do espço fílmico como prescrito por um conjunto de informações chamadas de pré-espço. A planificação do roteiro numa decupagem começa a instaurar um espço. O processo de montagem, por sua vez, cria a unidade espacial das cenas e sequências. Isso ocorre pela

junção de espaços descontínuos, por regras de *raccord* e pela justaposição de determinados planos.

3.2.5 O espaço como uma questão de som

Som é uma vibração que se propaga como uma onda e é perceptível pelo sentido auditivo e também por uma dimensão psicológica. Por se propagar no ar sua percepção ajuda a compreender as dimensões de certos lugares. Dessa maneira, entendemos o som como fundamental e também como protagonista para a construção/enunciação de um espaço fílmico.

No livro *Sound for film and television* (2002), Tomlinson Holman propõe um compêndio sobre as questões técnicas e teóricas do som para o audiovisual. Na introdução ele define o papel do som como diretamente atrelado à contação da história de maneira fílmica através de diálogos, narrações e ambientações sonoras. O autor aponta que as particularidades sonoras também agem de maneira subliminar, trabalhando inconscientemente no espectador:

Enquanto todos os espectadores podem discernir os vários objetos na imagem — um ator, uma mesa, as paredes de uma sala — ao se escutar, muito pouco pode ser percebido do som de maneira tão analítica. Normalmente toma-se o som como um todo, mesmo sendo deliberadamente construído de muitos pedaços (HOLMAN, 2002, p.xviii, tradução nossa).

Complementando suas perspectivas sobre a camada sonora dos filmes, Holman (2002) comenta que o som é uma questão crucial para a percepção dos espaços. Ele ressalta que:

Perceber o mundo sônico em três dimensões é algo que estamos acostumados a fazer todos os dias, os filmes e a televisão possuem meios para reproduzir as mais salientes e direcionais características do mundo real, com a habilidade de colocar o som ao redor de você. A dificuldade estética chega em escolher que sons serão representados onde, pois a imagem tem limites [do quadro], mas o som não é limitado da mesma maneira (Idem, p.38, tradução nossa).

O autor aponta que o som, na sua qualidade tridimensional, é percebido de diversas formas, junto com a visão, para estabelecer um espaço. Sobre a profundidade do campo, ele nota que obtemos uma estimativa de profundidade através de alguns elementos específicos: a) a amplitude e brilho da fonte sonora comparada com outras experiências; b) a percepção audível da reflexão do som no chão e pelas paredes; c) o

padrão de reflexão que nos informa o tamanho de um espaço e nos ajuda a localizar superfícies; d) as reverberações que ajudam a ampliar os espaços. (Cf. 2002, p.40)

Somando-se a essas questões, Michel Chion, ao escrever *Audio-Vision* (1994), nota que a camada sonora adiciona um valor informativo que enriquece uma dada imagem assim “criando uma impressão definida, em uma imediata ou recordada experiência que alguém tem, que essa informação ou expressão naturalmente vem daquilo que é visto, e que está contido na imagem” (CHION, 1994, p.05, tradução nossa).

Essa questão levantada por Chion introduz uma relação entre afetos despertados por um evento sonoro e a maneira como essa possibilidade se impregna na imagem. Pode-se dizer isso de elementos sonoros, por exemplo, que ajudam construir uma sensação de intimidade através de diferentes roupagens estéticas, não ignorando a qualidade espacial/tridimensional que esse evento sonoro possui.

Dessa maneira, compreendemos que o espaço fílmico tem sua apreensão influenciada pela maneira como é percebida a propagação do som no espaço mostrado. Elos entre o dentro e fora de quadro são estabelecidos assim como delimitações do espaço que se encontram fora de quadro, mas são deduzíveis pela maneira como o som se propaga.

3.2.6 O espaço como abrigo da narrativa e ponto de vista

O cinema, na mesma medida em que narra um espaço também o ocupa. A câmera não pode imaginar e compor um espaço em que não esteve³⁸. A câmera se posiciona de tal maneira que o seu lugar se mistura com os diversos habitantes daquele espaço que ela registra. O próprio termo habitar indica o exercício de uma ocupação; da vivência de uma espacialidade.

Sophia Psarra (2009), ao refletir sobre a capacidade dos espaços arquitetônicos abrigarem narrativas, aponta que quando um arquiteto fala de uma construção e de um espaço ele invoca a narrativa para descrevê-lo. Ele formula uma testemunha ocular que não só se aventura e descreve esse espaço, mas também o começa a ocupar através da maneira como o experiencia e experimenta. A narrativa, enquanto baseada ou em ações sucessivas numa história ou em espaços que são vistos sequencialmente, está no centro da imaginação criativa. O espaço que é experimentado através da narrativa se constrói

³⁸ Desconsiderando-se aqui as perspectivas dos produtos audiovisuais em *Animação e Tela-verde*, que, embora não demandem um *local*, fazem uso da virtualidade da câmera e do espaço respectivamente.

por meio de: repetições (de formas e tamanhos), distorções, superimposições, instabilidades, fragilidades das formas e são retratados através de testemunhos (Ibid, 2009). Nessa direção, Walter Benjamin, ao aproximar o narrador do espaço que é vivenciado, nota que no mundo e nos espaços explorados o “*flâneur* está em casa”, esse *quintessencial* espectador da vida moderna registra toda a diversidade dos espaços e sua inesgotável riqueza de variações que só se desenvolve entre os paralelepípedos, e, como nos protagonistas dos textos de Baudelaire, com o olhar distraído e fascinado, munido de um desejo de ver. Desejo este que instaura, ocupa e apresenta o espaço (BENJAMIN, 2000). Aproximando-se disso, Gaudreault e Jost postulam que: “Não há uma narrativa sem uma instância que as narre” (GAUDREULT e JOST, 2009, p57), ora esta instância pode ser o *flâneur* que *vê por aí*, ora pode ser a câmera que, assim como o *flâneur* da literatura do século XIX e XX, passeia e joga um olhar sobre o espaço.

Julio Cortázar (1994), um dos nomes icônicos da literatura latinoamericana, aponta que apenas as imagens podem transmitir a "alquimia secreta" que explica a ressonância profunda que uma grande história tem em nós. Imagens como as do fotógrafo Cartier-Bresson recortam um fragmento da realidade dando um certo limite a esse real. Essa fração, fatia do real que expõe um espaço, é criada através de um gesto radical efetuado sobre o real. Sua descontinuidade suscita a continuidade ficcional, contada e representada. A construção imagética do espaço no cinema, através dos seus recortes e apreensões do real, continuidades e descontinuidades, pode conduzir a história que se pretende contar; pode ser protagonista dela — como nos filmes do cineasta alemão Wim Wenders em que o próprio espaço age como personagem: *Paris, Texas* (1984), *Tokyo Ga* (1985) e *O céu de Lisboa* (1994), ou no caso dos *Westerns* —; e ainda pode agir como pano de fundo inexpressivo para a ocorrência/ação da dramaturgia. Contudo, mesmo o mais passivo espaço de encenação registrado por uma câmera age como fonte de informação essencial para o entendimento do filme. Ausências de detalhamento cenográfico e de articulação dos planos para a composição tridimensional de uma cena também se somam ao conjunto de falas de uma obra fílmica. Antonio Costa, em seu livro *Compreender o cinema* (1989), coloca essas questões dentro de uma perspectiva histórica:

Se as "visões" dos filmes primitivos, de Méliès, por exemplo, simulam como já observamos, o ponto de vista do 'senhor na plateia'(...), com a articulação em enquadramentos e ângulos de filmagem diferentes, a narração fílmica começou a simular o ponto de vista do narrador onisciente do romance do século XIX. Dessa forma, em relação ao *continuum* espacial, são selecionadas em cada situação as modalidades

de visão funcionais para as exigências narrativas e expressivas (COSTA, 1989, p.215).

A fala de Costa ajuda a introduzir uma propriedade funcional do espaço. Ele abriga diferentes pontos de vista. Dá um *habitar* para a possibilidade de se simular outros narradores possíveis através da imagem do que eles percebem. Desta maneira, espaço se articula a serviço da história que se pretende mostrar. O que é enunciado filmicamente é dito dentro de um espaço por *alguém*. A partir disto é possível começar uma reflexão sobre as noções de ponto de vista utilizadas no cinema.

Ponto de vista é um conceito bastante caro para as Letras e as Artes Visuais. Ao longo do decurso histórico influenciou tanto as diferentes expressões culturais quanto moldou a maneira de se pensar e conceber o mundo. Abrams (1999) oferece uma noção didática e eficaz sobre o conceito: entende o ponto de vista como a maneira como a história é apresentada ao seu leitor, sendo os modos em primeira e terceira pessoa os mais comuns. Esta proposta encontra reverbera nas considerações de Jost e Gaudreault (2009) sobre o ponto de vista daquilo que é enunciado, os autores propõe que

"um enunciado que utiliza unicamente dêiticos (os advérbios aqui, agora, o pronome eu, o tempo presente) só pode ser decifrado em função do conhecimento que tivermos da identidade do comentador, ao contrário de um enunciado do tipo: 'No dia 12 de abril de 1979, o cabo Wilson estava só em seu abrigo antiatômico' que podemos compreender sem saber quem fala. (GAUDREULT e JOST, 2009, p.60)

Considerando estas diretrizes, Jost (2004), elabora que: aquilo que é entendido como "ponto de vista" engloba dois fenômenos distintos. De um lado, perceber, e de outro, pensar e saber. Ainda, segundo ele, "é comum perceber textos em que aparece a frase 'O estrangeiro, de Albert Camus, registra os eventos numa maneira próxima de uma câmera', não uma percepção dos 'atores' mas uma focalização proporcionada por uma experiência próxima de câmera'" (JOST, 2004, p.71). Arlindo Machado (2007) aproxima essa questão ao audiovisual na medida em que reflete sobre o esforço que o cinema faz para esboçar uma síntese do sujeito narrador como um enunciatador da imagem. Resguardando-se da concepção de que a imagem mostra e não fala, o autor nota que:

fala-se em 'ponto de vista' malgrado, ao pé da letra, o doador da narrativa literária, diferentemente daquele da pintura renascentista, não seja um *ponto*, nem se trata, no romance, de uma orientação da *vista*, mas da *fala*. (...) Mesmo a expressão 'foco', com que a teoria literária designa a instância narradora, é também uma metáfora de inspiração ótica. Ora, o que acontece com a 'narrativa' cinematográfica é que ela devolve o 'ponto de vista' à sua

origem ótica, recolocando a instância doadora no centro topográfico da imagem, ou seja, na lente da câmera. (MACHADO, 2007, p.21)

Por fim, em complemento às questões trazidas até aqui, consideramos a possibilidade do ponto de vista como um voyeurismo provocado na imagem. Certamente, o tema do "voyeur" é instigante e complexo o suficiente para sustentar e reivindicar para si um estudo próprio, contudo são inegáveis algumas características que este tema traz como contribuição para a discussão do espaço na imagem fílmica.

Norman Denzin, no livro *The cinematic society: the voyeur's gaze theory* (1995), comenta que o olhar *voyeur* no cinema é violento, político, sexual e pessoal, dentre outras possibilidades. O autor comenta que muitas teorias já lidaram com o assunto dentro das questões fílmicas, mas sobressaem dois frutos dessa discussão: o artigo clássico de Laura Mulvey, *Prazer visual e o cinema narrativo*³⁹ (2008) e, de Christian Metz (1982), *O significante imaginário* (1982). Neste texto, ela aplica a psicanálise freudiana para interpretar o inconsciente patriarcal no cinema clássico narrativo. Na interpretação de Denzin (1995), Mulvey (2008) problematiza o olhar, e o olhar masculino com dominadores e subjulgadores da expressão feminina. Importante para as questões do espaço, a leitura de Denzin (1995) sobre o trabalho da autora ajuda a apresentar um prazer do ver; uma excitação provocada pelo ver sem ser percebido na complexidade representativa da imagem fílmica (Denzin, 1995). Já sobre a proposta de Christian Metz (1982), Norman Denzin (1995), comenta que a imagem fílmica torna um mundo que é invisível visível⁴⁰, e que esse processo de visibilidade fomenta um tipo particular de espaço. Trata-se de um espaço que engloba um prazer da visão através da enunciação imagética de um ponto de vista de um determinado personagem⁴¹.

Na sua própria percepção, Denzin comenta que com o prazer do olhar; do ponto de vista da *primeira pessoa* que a própria câmera instaura, é possível perceber uma determinada construção estética e um tipo de espaço *perverso* pelo prazer de ver alguém ou um ambiente do qual não é necessariamente convidado (Denzin, 1995). Pontuando essa questão ele traz uma passagem de Sartre⁴²:

em criar você com meu olhar, eu te dou uma história; uma leitura erotizada; e um ponto de vista sobre uma situação. Posso te tratar com

³⁹ Publicado originalmente em 1975.

⁴⁰ Como veremos adiante, esta é uma preocupação dos espaços de reclusão de Gaston Bachelard. Quanto mais íntimo e recluso um espaço que abriga a intimidade, mais um novo mundo *em devaneio*; *em por descobrir*, pode ser evidenciado.

⁴¹ Conferir também a discussão proposta em *O sujeito na tela*, de Arlindo Machado (2007).

⁴² *O ser e o nada*, Jean-Paul Sartre, 1943.

indiferença, e deixar meu olhar relar por tua face, como faria ao longo na distância em uma nuvem passando no céu” (DENZIN, 1995, p.46, tradução nossa).

Para os fins de análise, entende-se que um dos pontos de vista elaborados pela câmera cinematográfica é o do ponto de vista *voyeur*; uma proposta que enuncia a imagem de maneira em que o enunciador se mantém "velado". A importância desta questão para o espaço se dá na maneira como esta questão possibilita narrativamente mostrar espaços de intimidade sem a "bruta presença" da câmera. Assim como outras possibilidades, o ponto de vista *voyeur* provoca um determinado espaço fílmico e propõe uma determinada estética que lida com suas características. Dito isso, não se pode dissociar a criação de um espaço do ponto de vista que o enuncia.

4 ESPAÇO COMO CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA

O presente capítulo propõe uma reflexão sobre a construção simbólica do espaço. O elemento chave de ancoragem teórica que atravessa essa questão é a obra *A poética do espaço* (2012) de Gaston Bachelard. Sublinhamos que o foco sobre ela é um dentre os muitos possíveis para se realizar um estudo do espaço. A predileção pelo trabalho de Bachelard se dá por ele se caracterizar como um instrumento de averiguação da intimidade como uma possibilidade atrelada a alguns tipos de espaço que carregam uma certa carga simbólica.

Ao longo da sua *Poética...* Bachelard (2012) não propõe uma definição explícita do que toma para si como simbólico, embora seja possível perceber o uso deste conceito direta e indiretamente para qualificar e pontuar suas análises. Sendo assim, o começo do capítulo 4 busca fundamentar um entendimento do termo “simbólico”. Para tanto, optamos por uma revisão da noção dicionarizada do termo e suas particularidades propostas por Roland Barthes em alguns capítulos de seu livro *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III* (1990). Embora a teoria de Barthes não retorne no movimento de análise, entendemos que ela é um alicerce essencial para que se possa compreender a dimensão e os elementos formantes do enunciado simbólico impregnado no espaço.

A discussão segue então para uma apresentação da *Poética do espaço*; uma contextualização da metodologia fenomenológica de Bachelard; e termina na introdução do espaço como um elemento simbólico e como proponente dos três tipos de espaço propostos por Bachelard como mais eficazes articuladores de uma relação de intimidade: A casa; o ninho e o canto.

4.1 A noção de simbólico

Comprendemos que o conceito de simbólico é caro para inúmeras áreas do saber, e que cada uma delas propõe uma contribuição diferente. Contudo, buscamos aqui a composição de uma reflexão não tributária a áreas como as da psicologia ou da semiótica. Estas áreas certamente podem produzir asserções de interesse para as teorias da imagem, mas fogem nosso recorte teórico de pesquisa.

O *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (2010), aponta o verbete simbólico como: a) tendo sua origem na palavra grega *symbolikós*⁴³; b) sendo um adjetivo; c) referente a, ou que tem caráter de símbolo; d) alegórico; e) metafórico; e f) referente aos formulários da fé. A noção “f” não interessa ao estudo proposto aqui. Contudo, as demais conceituações se aproximam de interesses dos estudos de comunicação e audiovisual. As características levantadas pelo *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (2010) apontam para o simbólico como articulador de uma possibilidade de se comunicar algo *que não está lá*; de adicionar sentidos outros que os literais; expressos denotativamente. Detendo-nos a isso, chama atenção a possibilidade representativa de um objeto material se reportar a questões (conceitos, sensações, valores, etc.) imateriais, ou mesmo configurar uma redução de algo maior a um elemento menor que reflita suas características na totalidade ou de um elemento principal (a bandeira simboliza uma nação inteira).

Susanne Langer, no seu livro *Philosophy in a new key* (1957) oferece uma reflexão sobre a percepção de ações simbólicas nas diversas ações humanas. A autora introduz a noção de que a criação de símbolos é uma das funções mais primárias do ser humano e que

"ela é fundamental para os processos de obtenção de sentido na dimensão mental, e está em execução o tempo todo. Às vezes estamos cientes, às vezes é possível observar apenas seus resultados, assim percebendo que certas experiências nos passaram mentalmente" (LANGER, 1957, p.32, tradução nossa).

Langer (1957) vai adiante e apresenta a ideia de que um símbolo deve ser capaz de conduzir a um sentido. Isso acontece de maneira tanto lógica quanto psicológica. O sentido, enquanto potencialidade da ação simbólica de um símbolo, não se configura como uma qualidade, mas como a função de um termo. Logo, para a autora, aquilo que é simbólico está a serviço de um determinado sentido. "Símbolos não são condutos para seus objetos, mas veículos para a concepção de objetos" (LANGER, 1957, p.49, tradução nossa).

Desta maneira, o conhecimento *partilhado* oferecido pelo dicionário, e a proposta estabelecida por Susanne Langer, abrem caminho para que se observe os

⁴³ Vittorio di Girolamo, no artigo *Mutó el arte de griego a latino*, publicado no periódico *Humanitas: Revista de antropologia y cultura Cristiana* (1997), da PUC-Chile, traduz o termo grego como "aquele que enuncia por sinais".

imbricamentos propostos pela teoria de Roland Barthes no capítulo *A escritura do visível*, primeira parte do livro *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III* (1990).

As ações de representar e de simbolizar compartilham de efeitos também particulares a outras palavras como: alegoria, emblema, metáfora e figura. Estas quatro palavras, assim como o simbólico, lidam com a sugestão de alguma possibilidade adicionada a uma dada questão representativa que se conecta com outras coisas. No nosso entendimento⁴⁴, o conjunto destas quatro palavras parecem tomar o todo, ou uma parte representativa de um todo, por um determinado tratamento privilegiado de uma de suas partes.

As alegorias criam narrativas, textuais, orais ou verbais para se remeter indiretamente a um conceito, ou representar certos valores e ideias. Aquilo que é emblemático se traduz em um evento/elemento chave de um todo que é mais do que um determinado evento/elemento. A metáfora é uma figura de estilo de natureza comparativa que justapõe o literal e o figurado. A figura se utiliza de um conjunto de expressões para criar a aparência de alguma outra coisa.

Tendo essas definições e propostas conceituais em mente, notamos que o simbólico age como um alerta para a possibilidade de aquilo o que adjetiva estar se remetendo ou imbuindo-se de alguma outra questão através de uma sugestão. A ação de simbolizar, não nos parece acontecer por uma imposição direta, mas por uma apreensão através da leitura conotativa daquilo que está representando algo. Em comparação, o sentido dicionarizado do termo *conotativo* se aproxima com as questões que orbitam a proposta também dicionarizada de *símbolo* e *simbólico*. A Tabela 1, abaixo, compara as duas definições:

Tabela 1 – Quadro comparativo dos conceitos dicionarizados de: conotativo; e simbólico.

Termo	Conceito
Conotativo	1. Diz-se de nomes que designam, junto com o sujeito, um atributo. 2. Diz-se de ideias e associações ligadas, pela experiência individual ou coletiva, a uma palavra.
Símbolo	1. Aquilo que, por um princípio de analogia, representa ou substitui outra coisa: <i>A balança é o <u>símbolo</u> da justiça;</i> 2. Aquilo que, por sua forma ou sua natureza,

⁴⁴ Também buscando auxílio nos sentidos dicionarizados dos termos.

	<p>evoca, representa ou substitui, num determinado contexto, algo abstrato ou ausente:</p> <p>3. Aquilo que tem valor evocativo, mágico ou místico:</p> <p>4. Elemento descritivo ou narrativo suscetível de dupla interpretação, associada quer ao plano das ideias.</p>
Simbólico	<p>1. Referente a, ou que tem caráter de símbolo.</p> <p>2. Alegórico; metafórico.</p> <p>3. Referente aos formulários da fé.</p>

Fonte: dados obtidos no *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (2010). Tabela criada pelos autores.

Percebemos, através da Tabela 1 a consonância e confluência dos sentidos articulados pelos termos através da partilha de uma ação de representar; e de experiências individuais/coletivas que evocam um dado sentido metafórico ou implícito em uma determinada expressão.

Sendo assim, como proposta preliminar, tentamos uma aproximação entre o sentido de simbólico operado por uma dada imagem e a noção de discurso conotativo da imagem como estabelecido por Roland Barthes (1990). Para ele, há uma *terceira mensagem* na imagem, que não é somente do plano de expressão nem apenas do plano de conteúdo, mas se estabelece como *simbólica* ou conotada⁴⁵.

O filósofo francês circunda a noção de simbólico através dos conceitos de representação na imagem e de conotação discursiva. Ele propõe que a própria imagem é representação; e que,

A representação não se define diretamente pela imitação: se abandonarmos noções de "real", de "verossímil", de "cópia", haverá sempre "representação", enquanto alguém (autor, leitor, espectador) dirigir seu olhar para um horizonte e nele recortar a base de um triângulo de que seu olho (ou sua mente) será vértice. (BARTHES, 1990, p.85).

No subcapítulo *A retórica da imagem* (Barthes, 1990) o autor sublinha que essa proximidade se dá devido ao fato de que a mensagem *literal* dá *suporte* para a mensagem simbólica. Ela aparece conotada, sugerida, em uma segunda camada de leitura. Com efeito, um sistema que organiza *um dado sentido* valendo-se de elementos

⁴⁵ Omite-se aqui a possibilidade de leitura como mensagem cultural por causar uma desnecessária polifonia na lógica que vem-se desenvolvendo. Tanto o enunciado/mensagem simbólico e conotado fazem parte de um contexto cultural partilhado por um grupo de indivíduos.

de outro sistema, de outro *jogo*, constitui um enunciado conotado. Este jogo da conotação pode estar a serviço da formação de uma dada imagem. Dentro de suas possibilidades de leitura, ela pode apontar para um outro sistema, outra configuração de sentidos e valores. Em termos barthesianos, a imagem literal é denotada, a simbólica é conotada (Idem, p.31).

Barthes nota que “a conotação é produzida por uma modificação do próprio real” (Idem, p.15). A partir da nossa compreensão, o discurso conotativo não causa uma ruptura do real, mas adiciona a ele novas possibilidades de entendimento. A materialidade da imagem que o fragmenta tem suas leituras influenciadas pelas interferências criadoras da imagem. Barthes aponta que “a mensagem conotada está na própria imagem, ‘embelezada’ (isto é, em geral, sublimada) por técnicas de iluminação, impressão e tiragem” (Idem, p.18). Em complemento a isso, afirma que a própria imagem carrega códigos internos que buscam expressar uma dada mensagem, figuras de retórica e símbolos de uma época (Barthes, 1990). Trata-se de uma expressão cultural estabelecida por um grupo de indivíduos que se pautam pela partilha desse código para perceber como simbólico ou não, como denotativo ou conotativo, um dado conjunto de sentidos atribuídos a uma mensagem articulada por uma imagem. Nestas linhas, para Barthes a “conotação ‘emerge’ de alguma maneira de todas essas unidades significantes, ‘captadas’” (Idem, p.17), e que propõe “uma ‘cadeia flutuante’ de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros” (Ibidem, p.32).

De acordo com Roland Barthes, não há uma gramática para as articulações dos sentidos conotativos expressos através de uma dada imagem, pois não se estruturam como uma linguagem analítica particular. Sua organização parte de uma *inferida* ordem interna que oferece as normas, aceitas ou não, para apreensão dos elementos que compõe a mensagem/enunciado. O autor sublinha que: “o importante não é inventariar os conotadores, é compreender que constituem, na imagem total, *traços descontínuos*, ou melhor, *erráticos*. Os conotadores não preenchem toda a lexia, sua leitura não a esgota” (Idem, p.41)⁴⁶.

Respeitando-se a reflexão trazida até aqui, entendemos que **para Barthes o simbólico é**: Um discurso conotativo não gramatizado e encontrado em uma segunda camada de leitura de uma imagem. Este discurso conecta a materialidade de uma expressão a um conceito, na maioria das vezes imaterial. Isso se dá através da

⁴⁶ Itálicos do original.

capacidade representativa que uma dada imagem possui em referir-se a um determinado conceito, predicado, característica ou valor. Estes conotadores que atuam como simbólicos não se esgotam em um único uso e se estabelecem dentro de um código cultural de uso e do código cultural que o lê.

Aproximando a discussão do simbólico de questões propriamente fílmicas, observamos que a metáfora, como uma dimensão do discurso conotativo/simbólico, possibilita a leitura de simbologias dentro do enunciado fílmico/da imagem. Seu uso dentro da elaboração de um filme pode ser compreendido através da proposta estabelecida por Jullier & Marrie em *Lendo as imagens do cinema* (2009). Os autores propõem que a metáfora na sua qualidade simbólica pode ocorrer em diversas instâncias da elaboração de um filme: no cenário; atuação; som; luz; etc. Contudo, sublinham que seu melhor vínculo está na capacidade dos diretores de: “dissimulá-las em todas as dimensões do filme, na frente e atrás da câmera, e afetar radicalmente qualquer elemento do filme” (2009, p. 56).

O entendimento estabelecido por nós nota que há uma complexidade ao redor do termo simbólico. Seu uso pode ser tributado a muitas áreas; estabelecer inúmeras relações pautadas, por exemplo, pela partilha de códigos culturais circunscritos por uma localidade. Mesmo assim, nos parece claro que, para se atingir uma competente leitura das possibilidades trazidas via Bachelard, foi preciso determinar previamente que características a noção de simbólico evoca, para assim poder-se aproximá-las de uma imagem em um movimento de análise. Barthes, no que foi podido compreender, estabelece o simbólico através de sua capacidade representativa de somar discursos em *camadas interiores* de uma determinada expressão. Não foi possível aferir se Gaston Bachelard foi um leitor de Barthes, ou mesmo tributador de alguma parte de sua discussão a ele, entretanto notamos a proximidade entre a discussão do simbólico na *Poética do Espaço* (2012) e a possibilidade trazida através do discurso conotativo barthesiano. No subcapítulo seguinte nos debruçamos sobre esta questão em particular: o espaço simbólico articulado pelo texto de Bachelard.

4.2 Gaston Bachelard e *A poética do espaço*

Gaston Bachelard nasceu na França em 1884, e dedicou-se ao longo da carreira à filosofia e a poesia. Publicou obras sobre a Psicologia da Ciência, a formação do pensamento crítico, a Epistemologia e o debate da Fenomenologia. Em 1958, escreveu

A poética do espaço, em que expõe diferentes formulações simbólicas de espaços e habitações. Ele categoriza essas questões a partir de lugares-chave e compartilha sua percepção como imagem (mental, verbal, visual...). Para tanto, Bachelard realiza uma abordagem fenomenológica. Embora o foco de análise de Bachelard seja o tratamento do espaço em imagem poética, é possível aproximar essas questões de outros tipos de imagem através da apropriação de suas descrições e da funcionalidade das características simbólicas que compreendem cada espaço.

A percepção das imagens por Bachelard se dá, aparentemente, em três instâncias: o referencial "real", sua organização como imagem poética e a teia de experiências estéticas que ele utiliza para fruir a imagem. Essa relação, segundo o autor, aparenta auxiliar na criação de um fluxo da própria imagem poética. Karina Lucena, no texto *Uma fenomenologia da imaginação através do espaço* (2007), chama a atenção para a experiência íntima dos espaços escolhidos para serem tratados por Bachelard:

Por isso a escolha de espaços íntimos (casa, quarto...) que participam da vivência humana desencadeando sentimentos e lembranças. A casa é o abrigo primordial do homem, ela o acolhe e o faz sonhar; na casa ele pode desfrutar a solidão. Segundo o autor “a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (1993, p. 26). Mesmo quando ela é humilde e cheia de defeitos, no devaneio torna-se reconfortante, dá estabilidade. (LUCENA, 2007, p.02).

O autor propõe os espaços como uma chance de reclusão; de voltar-nos para dentro de nós mesmos e vivenciar espaços e imagens de espaços através dos valores que eles articulam na sua potencialidade mais sintética/uma possível: pelo caminho da fenomenologia que apreende estas imagens e espaços. Para isso ele apresenta o caminho a ser feito: segmenta o livro em tipos de espaço e tece sobre eles análises povoadas de suas próprias experiências.

A poética do espaço se divide nos seguintes capítulos (que também operam como categorias de análise e apresentação das amostragens de dados levantados por Bachelard): I A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana. II Casa e universo. III A gaveta, os cofres e os armários. IV O ninho. V. A concha. VI Os Cantos. VII A miniatura. VIII A imensidão íntima. IX A dialética do exterior e do interior. X A fenomenologia do redondo. Nessa estruturação é possível perceber os saltos entre grandes e pequenos espaços. Também é possível notar a ênfase que é dada aos locais em que o *habitar* é uma ação determinante: casa, cabana, universo, porão, sótão, ninho, concha, canto, e, menos diretamente, exterior e interior. Em uma passagem que ecoa

estas noções, Bachelard escreve que no interior do espaço representado em imagem acontece o *habitar* da intimidade. Nas suas próprias palavras, ele busca estabelecer que “a fenomenologia que quer viver as imagens da função de habitar não deve se entregar às seduções das belezas exteriores. Em geral, a beleza exterioriza, incomoda a meditação da intimidade” (BACHELARD, 2012, p.119).

Dentro de uma perspectiva teórica, a noção de intimidade se constitui na *Poética do espaço* como o fio condutor que liga a representação simbólica da imagem de um espaço à experiência estética percebida nele. Os registros de intimidade no espaço parecem ser a condição *sine qua non* da existência da própria obra. Esta ideia ocorre e emerge através dos exemplos trazidos por Bachelard para fundamentar e ilustrar a representação de suas próprias percepções sobre o espaço e a intimidade como sua chave de leitura: “Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade” (Idem, p.29).

Nas suas próprias palavras Bachelard aponta o espaço “como um *instrumento de análise* para a alma humana” (Idem, p.20) e sinaliza que seu objetivo é examinar imagens simples do espaço feliz (idem, 2012). Embora isso dito, o resultado final vai muito além da instrumentalização do espaço para compreensão de sensibilidades enraizadas na alma humana e do mapeamento de diversas habitações, felizes ou não. Há uma ênfase construída ao redor do recolhimento ao interior de cada forma de espaço e diferentes noções de intimidade operadas em cada espaço, que aparecem na candura das palavras de Bachelard e nos exemplos trazidos por ele.

O filósofo francês não estipula diretamente a qual "fenomenologia" está se referindo nas recorrentes chamadas do termo em seu texto. Contudo, assim como os outros conceitos com os quais trabalha, há vestígios muito fragmentados no texto que, após um processo de *recomposição*, apontam para a que fonte está se referindo.

O procedimento fenomenológico como instrumento investigativo da imagem poética mira em observar os fenômenos que instauram certos tipos de imagem sem que se deposite demasiada carga a suas causas ou realidade. Ele se dá através de uma busca por uma consistência lógica daquilo que aparece à mente através de uma interpretação subjetiva. A apreensão fenomenológica da imagem poética, em última instância, se possível chegar nela, é uma tentativa de isolar um sentido através de excertos que o exemplificam. Em um exemplo de seu processo, Gaston Bachelard nota que “O fenomenólogo tem necessidade, acreditamos nós, de ir ao máximo da simplicidade. Por isso, consideramos interessante propor uma fenomenologia da concha habitada”

(BACHELARD, 2012, p.119). Nessa passagem citada, a oração **o máximo da simplicidade** aponta para o que foi estabelecido anteriormente como fundante do processo fenomenológico: isolar um sentido organizado em uma imagem mental que ecoa na visualidade de outros tipos de imagem. Simplicidade, para ele, não opera uma falta de complexidade, ou um entendimento raso, mas todas as potencialidade, ricas e menos rebuscadas, ao mesmo tempo, organizadas em uma possibilidade não contaminada por outras questões, da maneira mais direta em que é percebida mentalmente.

A poética do espaço apresenta no início de seu texto indicações que apontam para o desenvolvimento de uma visão sobre a ontologia da imagem poética na literatura e em algumas outras obras visuais. Esta ontologia lida majoritariamente com a articulação de simbologias inerentes a cada espaço. Dentro de seu viés fenomenológico, essa simbologia é introduzida como atrelada à apreensão e percepção dos espaços num diálogo direto com a faculdade mental que os imagina: parte-se de uma imagem que simbolicamente retrata um espaço. O que é percebido e lido nesse contexto passa a interagir com um "imaginar". Esta questão começa a ser discutida logo nas primeiras páginas da *Poética de Bachelard*:

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade. (BACHELARD, 2012, p.02).

A sustentação dessa proposta se dá através de diferentes asserções sobre questões simbólicas latentes em diferentes tipos de imagens de espaços. Bachelard deposita um rigoroso esforço teórico-poético acerca da intimidade como um elemento simbólico e expressivo determinante do espaço. Essa ocorrência se dá em diversas passagens de seu texto, e aparenta dialogar com a noção de um valor e/ou expressão estética que ajuda delimitar a maneira como percebe suas categorias de espaço. Sobressaem nessas ponderações a relação próxima da *sensação* de intimidade e os *pequenos espaços*. Para ele, até mesmo uma Casa, nas suas mais opulentas dimensões, pode conter pequenas casas e ninhos dentro de si capazes de articular uma noção de intimidade. Compreendemos que para Bachelard, o espaço é uma imagem delimitada e, ao mesmo tempo, um conjunto de experiências traduzidas em visualidade que orbitam umas as outras. Sendo assim, no próximo subcapítulo tentamos apresentar e refletir sobre a capacidade simbólica da imagem e o espaço simbólico de Bachelard.

4.3 A imagem e o espaço simbólico para Bachelard

A reflexão de Bachelard na sua obra sobre os espaços está vinculada a uma consideração da qualidade poética dos espaços configurados em imagem. As imagens que lhe interessam estão *no lugar de outra coisa*, estão se reportando a um sentimento que tomam emprestado para se definir. Na *Poética do espaço*, este parece ser o princípio de uma organização do simbólico.

Neste sentido, Bachelard recorre à uma *família de imagens* que se relacionam por similitudes para ilustrar os seus conceitos. Embora não se tenha em Bachelard uma noção definidora do termo Imagem, é possível recompor o seu entendimento através de falas de outros autores que possam se alinhar com as questões tratadas por Gaston Bachelard.

Jacques Aumont, no livro *A imagem* (2004), nota que o termo “imagem” possui “inúmeras atualizações potenciais, algumas se dirigem aos sentidos, outras unicamente ao intelecto, como quando se fala do poder que certas palavras tem de produzir ‘imagen’, por uso metafórico, por exemplo” (AUMONT, 2004, p.13). Mesmo com baixo poder de definição, essa fala abriga as preocupações bachelardianas trazidas pela poética do espaço.

No livro *Au fond des images* (2003), o filósofo Jean-Luc Nancy comenta que ao contemplar-se uma imagem, ela se joga a nós e tenta nos golpear com sua visualidade expressa da forma que for. Ele diz:

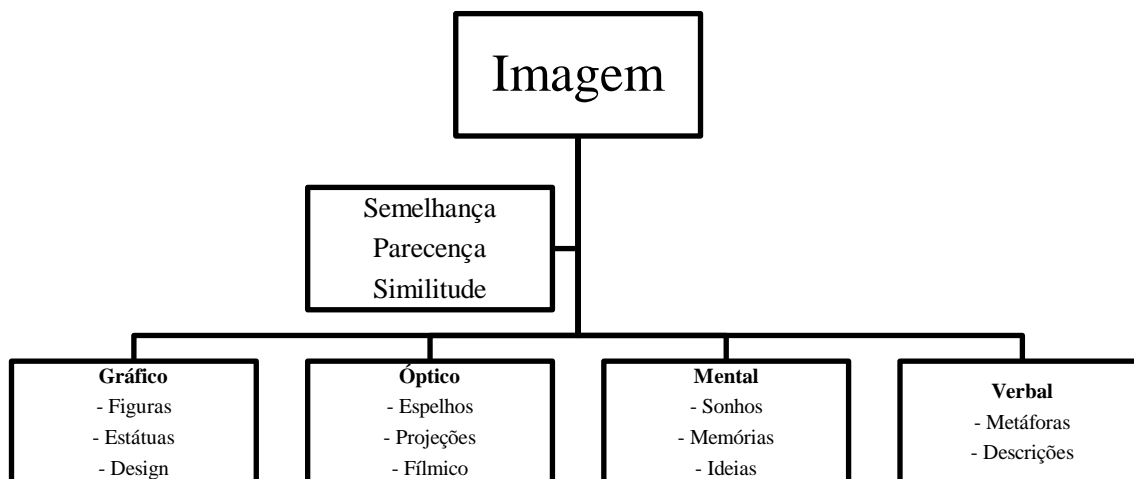
A imagem joga em minha cara uma intimidade que me toca no centro do que é *íntimo* — através da visão, audição, ou do sentido mais único das palavras. De fato, a imagem não é apenas visual: é também musical, poética, até mesmo tátil, olfatória e gustatória, cinestésica e assim por diante. (NANCY, 2003, p.04, tradução nossa).

Essa capacidade imagética das palavras; diferentes atualizações e entendimentos; organização como uma família de similitudes pode ser encontrada ao longo da *Poética do espaço*. De maneira semelhante ela aparece organizada na proposta de Thomas Mitchel em seu livro *Iconology, image, text, ideology* (1987). Ele ampara essas questões da seguinte maneira:

Se por imagens entendemos uma família, parece-nos possível construir uma visão de sua genealogia. Se começarmos a olhar, não por uma definição universal do termo, mas pelos lugares em que a imagem se diferencia num uso do outro a partir dos limites

discursivos, chega-se no seguinte [quadro ilustrativo apresentado abaixo]⁴⁷ (MITCHELL, 1987, p.09-10).

Figura 8 – Imagem enquanto ramificada.



Fonte: reprodução organizada por nós do quadro ilustrativo da genealogia da imagem. Original encontrada em *Iconology, image, text, ideology* (1987) de Thomas Mitchell.

Essa proposta de Mitchell se aproxima do texto de Bachelard pelo entendimento de que ambos os autores consideram a imagem como uma organização visual; que se organiza visualmente por uma semelhança direta ou simbólica; e que se materializa em diversas faculdades expressivas. Sendo assim, percebemos que a imagem poética que traduz um espaço não se limita a sua composição literária ou plástica, mas carrega em si a capacidade de existir em inúmeras manifestações.

As rubricas que organizam os capítulos da *Poética do espaço* podem ser lidas como índices verbais que se conectam com imagens em diferentes ordens: mentais, literárias, plásticas, etc. Essa proposta é entendida como vestígio mais direto da organização simbólica do espaço. As descrições das qualidades e propriedades de cada espaço abrem caminho para seu entendimento e organização como pauta de leitura em imagens.

⁴⁷ Traduzido e adaptado por nós a partir do quadro original de Mitchell. Nota-se a supressão de um dos grupos familiares nomeado *Perceptual* por fugir do recorte de pesquisa e causar ruídos interpretativos a nosso ver desnecessários neste momento.

Bachelard introduz a noção de que o efeito simbólico de cada espaço é articulado pela maneira como cada uma de suas tipologias representam as suas características. O representar está no cerne da composição simbólica que engendra cada espaço em imagem. Valendo-se disso, o autor nota que “a representação é dominada pela imaginação. A representação não é mais que um corpo de expressões para comunicar aos outros as nossas próprias imagens” (BACHELARD, 2012, p.159). Trata-se de uma conceituação que não foge à proposta de representação em Barthes introduzida anteriormente. Para ambos, Barthes e Bachelard, o representar não está vinculado à atividade de imitação, mas a um esforço de referenciação que é organizado pelo olhar de quem cria-e-lê. Em um exemplo disso, o autor da *Poética do espaço* fala que: "esse quarto, o quarto onde se escreve, é tão tranquilo, merece tão bem seu nome de quarto 'solitário'! Habitamos nele pela graça da imagem, como se habita uma imagem que está 'na imaginação'" (Ibidem, p.230). A imagem do quarto solitário se referencia em todo um universo que a própria palavra evoca, segundo Bachelard, as imaginações tanto de habitar, quanto de quarto, quanto de solitário. Soma-se o código cultural que define os limites pessoais do que é solitário e toda uma gama de experiências estéticas que ligam *aquilo que compõe a solidão e o sensível de estar-se em um quarto*.

A noção de espaço como uma construção simbólica na imagem para Bachelard aparece diluída ao longo da sua obra. Na sua organização discursiva o autor não propõe ancoragens objetivas que amparem suas descrições e experiências estéticas com cada tipo de espaço enquanto composição simbólica. Ele sublinha que os elementos simbólicos encontrados no enunciado imagético de cada espaço se configuram como antecedentes a uma possibilidade de expressão material em literatura ou outra forma de expressão. Para tanto, descreve sua experiência com os espaços imaginados nos sonhos e demais imagens mentais. Bachelard propõe que a fruição desses espaços contamina os espaços que são lidos e vistos *no mundo*; e que estes espaços vividos e percebidos no mundo retornam para as imagens desencarnadas contaminando-as e dando-lhes novos sentidos.

Não se vai discutir e estudar todas as passagens que balizem a noção que se busca estabelecer, mas opta-se pelas quais, mesmo que fragmentares, se proponham como mais didáticas para a introdução dos conceitos. Sendo assim, mesmo não se tendo uma citação direta “*o espaço simbólico é isso*”, é possível:

1) entender que não se trata apenas do espaço físico, mas que está em jogo a construção simbólica como representativa de diversas possibilidades de espaço através de características *chave*;

2) recolher os fragmentos que ajudam a compor uma noção indireta, mas bachelardiana, sobre que espaço simbólico é esse a que o autor se refere.

As normas que regem a língua portuguesa apontam que a classificação morfossintática do termo simbólico na expressão *espaço simbólico* é a de um adjetivo masculino singular. Na sua função como um adjetivo, o termo atribui à palavra que lhe precede as características que lhe são fundantes. Se o simbólico é, valendo-se do sentido dicionarizado, *um elemento representativo que está em lugar de/se remetendo a algo*, seu efeito de adjetivação aponta para uma ideia de: um espaço cujas características perceptíveis o definem remetendo-se a alguma outra questão; uma representação de uma determinada predicação,

Sozinho o termo é vazio, porém ele atinge sua plenitude como conceito ao ser acionado designar algum outro substantivo. Exemplo frasal:

“Aquele tronco é a minha casa”.

Como um espaço simbólico, o tronco toma emprestadas as características que compõe a noção de casa. É através dessa proposta que se dá a apropriação dos espaços descritos por Bachelard enquanto configurados em imagem — não apenas poética, mas para ademais fins.

Há também ao redor disso a potencialidade *catártica* da apreensão dos valores simbólicos expressos na imagem de um dado espaço. Sobre isso, Bachelard aponta que

O poeta vai mais fundo, descobrindo com o espaço poético um espaço que não nos encerra numa afetividade. Qualquer que seja a afetividade que matize um espaço, mesmo que seja triste ou pesada, assim que é expressa, poeticamente expressa, a tristeza se modera, o peso se alivia” (BACHELARD, 2012, p.206).

Consideradas estas questões, foi percebido por nós que a construção de um espaço através de uma caracterização simbólica resulta de/numa representação. A proposta de Bachelard remete a isso na medida da seguinte ocorrência: seu próprio discurso propõe que a descrição dos espaços os definem e suas predicações compõe a representação de questões simbólicas impregnadas na própria descrição. Um exemplo disso aparece no capítulo sobre a *imensidão íntima*:

não é preciso permanecer muito tempo nos bosques para conhecer a impressão sempre um pouco ansiosa de que 'mergulhamos' num

mundo sem limites. Em breve, se não soubermos aonde vamos, já não saberemos onde estamos. [...] A floresta, sobretudo, com o mistério de seu espaço indefinidamente prolongado para além do véu de seus troncos e folhas, espaço velado para os olhos mas transparente à ação, é um verdadeiro transcendente psicológico (Ibidem, p.191).

O uso da palavra impressão se conecta com a questão conotativa como registro de uma operação simbólica. Bachelard descreve a sensação de um mundo sem limites. Trata-se de uma imposição que não existe materialmente. O mundo tem limites. O bosque tem dimensões que o circunscrevem em um espaço. Contudo, referencia-se uma experiência impregnada dos símbolos da ansiedade que podem se estabelecer nas imagens e imaginários de bosque e de floresta. A palavra mistério, como parte de um determinado sistema de simbologias, ajuda a formular a (re)ocorrência da simbologia da ansiedade.

Ainda sobre isso, no capítulo *A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana*⁴⁸ é possível encontrar a seguinte frase: “A lâmpada à janela é o olho da casa. [...] A lâmpada é o signo de uma grande espera” (BACHELARD, 2012, p.51). A antropomorfização do espaço da casa ocorre como uma ação interpretativa que atribui à ela uma dimensão simbólica. Ela não deixa de ser casa para ser uma pessoa com uma lâmpada por olho, mas esta ação interpretativa/de leitura garante-lhe o direito de exercer um sentido próximo do humano. A garantia desse direito se dá pela ação adjetiva do conceito de simbólico.

Ao colocar que, além de olho da casa, a lâmpada também opera como indício de uma esperança, Bachelard aparenta construir uma lógica que antropomorfiza a casa. A lâmpada não *destrona* a noção de esperança, mas compactua dela na sua apreensão fenomenológica.

Através da tradição fenomenológica do texto, e a reflexão proposta até aqui, notamos que Bachelard apresenta **o conceito de espaço simbólico** como: uma dimensão conotativa do discurso imagético que representa um valor, predicado ou afeto, o espaço simbólico se configura como a conceituação de um determinado espaço através de afetos e valores não necessariamente inerentes ao vocábulo que o evoca e a imagem⁴⁹ que constrói. Desta maneira, no capítulo seguinte aproximamos o espaço simbólico dos espaços de reclusão, assim já buscando a estruturação teórica das categorias de análise.

⁴⁸ Primeiro capítulo da *Poética do espaço*.

⁴⁹ No sentido de família de imagens como proposto e ilustrado por Mitchell (1987).

4.4 Pequenos espaços simbólicos: a reclusão como habitat da intimidade

Conforme o nosso entendimento do texto da *Poética do Espaço*, foi possível notar que os maiores graus de competência para a composição simbólica aparecem nas ponderações que descrevem espaços pequenos, reclusos e fragmentados. No conjunto de espaços nomeados por Bachelard, os que se configuram dessa maneira são: A Casa, o Ninho e o Canto. Já apontando para a reclusão como parte da intimidade o autor comenta em forma de pergunta: “haverá uma imagem de intimidade mais condensada, mais segura de seu centro que o sonho do porvir de uma flor ainda encerrada e recolhida em sua semente?” (BACHELARD, 2012, p.42).

Bachelard sinaliza na direção do afeto como propriedade inerente à intimidade expressa dentro de um espaço: “Os dois espaços, o espaço íntimo e o espaço exterior, vêm constantemente estimular um ao outro em seu crescimento” (BACHELARD, 2012, p.205). A própria descrição do espaço representado se vale dos diferentes afetos empregados na sua apreensão, “É preciso amar o espaço para descrevê-lo tão minuciosamente como se nele houvesse moléculas do mundo, para enclausurar todo um espetáculo numa molécula do desenho.” (idem, p.167). Oliveira Silva propõe uma elucubração ao redor dessa ideia postulada pelo filósofo francês reivindicando que há um aprendizado nesse afeto articulado pelo/no espaço, que povoa o imaginário e que ajuda a tornar plural uma noção dura de *habitar*:

Aprendemos, portanto, a valorizar a casa como habitação e nos surpreendemos quando outros animais, na natureza, buscam, na casa, o refúgio a que todo ser tem direito, as condições que lhe foram dadas pela natureza para habitar, para viver num certo lugar determinado como um valor de uma habitação (OLIVEIRA SILVA, 2013, p.339).

A intimidade parece inerente ao espaço da casa; dentro do contexto bachelardiano se alinha com as coisas que abrigam e sustentam a própria ação de habitar. Bachelard lembra que a casa pode possuir outras casas dentro de si. Este efeito de interiorização e “diminuição” é recorrente em seu discurso. A exemplificação disso pode ser encontrada na maneira como certos aposentos configuram habitats simbolicamente também lidos como casa. O quarto; uma cozinha; um porão podem se configurar imagetivamente como uma casa e proporcionar assim uma experiência de intimidade caseira.

O espaço do ninho também possui “uma certa quantidade” de intimidade, porém retoma os perigos da natureza da mesma forma que referencia o cuidado e a

maternalidade. Assim como os demais espaços ele se encontra imbricado em um sistema cultural de sentidos partilhados. "Um ninho de quem pra quem"? Seria uma das chaves de leitura para compreensão deste tipo de espaço. A intimidade do ninho também aparece como reclusão do exterior e aconchego simbólico de uma juventude e inexperiência com o mundo.

Através das questões apropriadas de Bachelard buscamos arguir que estes espaços em particular carregam a expressão da intimidade como uma experiência habitada e vivida. Sendo esta vivência enunciada por um personagem ou por uma câmera/ponto de vista que não focaliza nenhum indivíduo. Essa expressão de intimidade configurada na imagem dos pequenos espaços se comporta como um fragmento do mundo capturado por alguém que a frui, como imagem, como literatura, ou como tradução estética em qualquer mídia ou material que seja.

O canto é dependente de um alto grau de contextualizações para que se estabeleça a experiência simbólica de intimidade. O canto no mundo de alguém, para Bachelard, é a potencialidade máxima da intimidade. As imagens do canto são muitas, e, de acordo com o autor, são tão dispersas quanto as esquinas do mundo. A imagem do canto habitado referencia símbolos de uma experiência vivida; é onde tudo que é de quem *habita* simbolicamente se encrusta; se recolhe. Em imagem literária trata-se de uma possibilidade dependente de um esforço descritivo carregado de adjetivações e predicados. Em imagem fílmica aparece como dependente de organizações formais da imagem.

A intimidade como uma experiência atuada por um dado espaço se organiza de maneira dependente da percepção; a leitura de uma expressão como representação de uma simbologia de intimidade. Isso ocorre na medida em que se cria um repertório vasto o suficiente para acolher os vestígios e índices dessa intimidade. Uma intimidade que é tão imensa quanto as possibilidades de representá-la em imagem. Sobre isso, Bachelard sinaliza a importância de descobrirmos a imensidão íntima que é uma intensidade, uma intensidade de ser, que se configura como uma vasta perspectiva da dimensão íntima. (BACHELARD, 2012).

Bachelard nota que a imagem que representa um dado espaço existe no momento em que se apresenta para a consciência, que se torna presente. Trata-se de uma possibilidade que aparece logo na primeira página da sua Poética: É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem (Bachelard, 2012), e adiante reforça essa noção ao dizer que a imagem “não é o eco de um passado. É antes o

inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer". (ibid., p.02).

A representação da intimidade inscrita no espaço criado pela imagem coloca em jogo o exercício da própria sensibilidade, que tenciona diferentes apropriações do mundo, “torna visível para o espectador o sentido que emerge para o artista na sua percepção sensível do mundo” (REIS, 2011). Talvez, de maneira fortuita, Caio Fernando Abreu (1987), em uma de suas crônicas para o jornal Estadão, encarna o próprio exercício de habitar uma intimidade e, em palavras quase-bachelardianas, diz: “Sou o bicho humano que habita a concha ao lado da concha que você habita, e da qual te salvo, meu amor, apenas porque te estendo a minha mão”.

Para conduzir sua argumentação de que há uma relação de intimidade no experienciar alguns desses espaços, Bachelard salienta que a "alma e o espírito são indispensáveis para estudarmos os fenômenos da imagem poética nas suas diversas nuances" (op. Cit., p.06). Por alma e espírito ele não entende uma questão teológica, mas uma predisposição, humor ou estado psicológico que excita as sensibilidades e que afeta a maneira como se dá a apropriação dos espaços organizados em imagem.

A ausência dessa pormenorização não torna sua proposta de o **espaço como articulador-ninho da intimidade** menos inteligível, mas dificulta sua aproximação para um exercício de análise. Seu texto apresenta esta questão através de respostas para perguntas implícitas como: “*Do que se trata esse efeito de intimidade*”; “*Que sentido é dado para a ação envolvida em ser/ter/habitar uma intimidade*”. Em um entendimento extraído da apreciação do trabalho do autor, nota-se que mesmo a intimidade sendo empiricamente palpável em diversos tipos de formulação artística, a teoria por trás dela requer considerações e reflexões.

Bachelard fala do que é a troca da intimidade, mas espalha ao longo da *Poética* as pistas para que se consiga decompor a simbologia em imagem que abriga essa intimidade. Mesmo assim, é possível retrair os passos do filósofo francês através do isolamento de diferentes espaços como o *locus* de ação, representação e sentido dessa noção de intimidade. Ele introduz a reclusão como potencialidade latente do espaço que traduz em imagens os maiores efeitos de intimidade: “procurando nas riquezas do vocabulário todos os verbos que exprimissem todos os dinamismos do retiro, encontraríamos imagens do movimento animal, dos movimentos de encolher-se que estão gravados nos músculos” (Ibidem, p.104). Em complemento a isso, o próprio autor, ao falar da descrição de suas vivências dos espaços de intimidade, propõe que “vamos

entregar-nos, pois, ao poder de atração de todas as regiões de intimidade. Não há intimidade verdadeira que *faça repelir*. Todos os espaços de intimidade designam-se por uma atração” (Ibidem, p.31). Para o autor, parece haver um afeto na troca que atrai alguém para um espaço e toma algo de alguém nesse espaço.

Quando o autor fala da *casa*, aponta que as grandes imagens, na sua simplicidade, revelam um estado da alma. Com a casa não é de outra forma, também representa uma possibilidade de estado da alma, que, mesmo reproduzida nas suas propriedades exteriores, fala ainda de uma intimidade (BACHELARD, 2012), um *existir* daquilo que traduz o íntimo refletido nos aposentos que compõe a morada, e um leque grande de afetos e sensibilidades que giram em torno de cada cômodo. Nas suas próprias palavras:

Para um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado; isso, é claro, desde que a consideremos ao mesmo tempo em sua unidade e em sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens (BACHELARD, 2012, p.23).

Segundo Bachelard, as criações e intervenções artísticas capazes de articular esse tipo de espaço constituem uma realidade própria, com regras inscritas em si para que se faça sua leitura no diálogo com o repertório estético de quem as cria e de quem as lê. Contudo, ele ressalva que há uma espécie de ruído interpretativo na leitura dessa possibilidade. Ela parece causada por inflexões psicológicas que aparentam colocar em privilégio a inteligibilidade e cognição quando a questão principal aparenta se fechar em uma experiência estética:

[As imagens] devem, pelo menos, ser tomadas em seu ser de realidade de expressão. É da expressão poética que elas extraem todo o seu ser. (...) mesmo partindo da psicologia, a transferência das impressões psicológicas para a expressão poética é por vezes tão sutil que somos tentados a atribuir uma realidade psicológica básica ao que é pura expressão (BACHELARD, 2012, p.183).

Tendo em mente a apreensão do espaço, sobressai ao longo do texto da *Poética de Bachelard* um esforço na direção de conceituação que trata a Casa como um espaço percebido por uma imaginação que pulsa e vive; foge das amarras arquitetônicas e geométricas que a compõe e cuja própria experiência de quem a habita contamina ela com suas próprias questões: “podemos ver que as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas” (Idem, p.20). Com isso, Bachelard

aparenta tentar transcender as barreiras representativas que amarram a própria imagem articulada por um vocábulo.

Através dessa proposta, é possível fazer a leitura e postular que: para que se possa pensar em uma expressão da intimidade dentro de um espaço simbólico como a Casa, é preciso considerar a ocorrência de uma ação de partilha: há uma troca que se estabelece pelo **existir** nesse determinado espaço. Uma dupla contaminação que, dentro da lógica bachelardiana, é ato e imagem ao mesmo tempo. É aquilo que é descrito na percepção da vivência do espaço como a construção de uma realidade própria.

A lógica por trás da representação em imagem de um determinado espaço carrega em si a sensibilidade, e o repertório estético de quem a concebe, tanto fenomenologicamente na inventividade da imagem mental quanto na materialidade articuladora de uma ternura e percepção grupal resultante na imagem fílmica.

A **dupla inserção da casa**, como proposta por Bachelard, e a sensibilidade de quem a imagina e a habita compõe uma memória e um mapa da própria experiência do espaço, questões essas que são reforçadas nas palavras de Oliveira Silva (2013) na medida em que a autora equaciona diferentes instâncias temporais na vivência e dos devaneios inscritos no espaço, assim, a autora propõe que a fenomenologia e a percepção do imaginário

não trata de fazer descrição da casa e das coisas que o habitam, mas de compreender o sentimento que envolve o habitante de uma casa, aquele que desce até um porão ou sobe até um sótão. (...) Por isso, o espaço habitado e o espaço daquele que o habitou têm muito a dizer do tempo vivido (OLIVEIRA SILVA, 2013, p.331-332).

A proposta de Oliveira Silva se organiza como uma síntese da proposta fenomenológica de Bachelard sobre seu próprio exercício de análise das imagens da casa. Nas próprias palavras do autor, ele a divide em uma dualidade com características muito diferentes entre si:

A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. [Há duas possibilidades] 1) A casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido de sua verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade; 2) A casa é imaginada como um ser concentrado. Ela nos leva à nossa consciência de centralidade (Idem, p.36).

Na sua verticalidade há uma polaridade entre o sótão e o porão. Nesta proposta é trabalhado o sótão como uma alegoria do cérebro da casa, do ponto imaginativo que edifica os sonhos do sonhador. Esta zona racional dissipa o medo da noite pela luz que

entra pelas suas janelas durante o dia. Já o porão abriga aquilo que se esconde; as coisas que pertencem aos segredos e o obscuro da casa; trabalha imagens de irracionalidade das profundezas, “é então a loucura enterrada, dramas murados. As narrativas de porões criminosos deixam na memória traços indeléveis, traços que não gostamos de acentuar”. (Ibid., p.38). Anthony Vidler faz uma leitura pontual da vocação do *sombrio* articulada através da apropriação do sótão de Bachelard. Ele o contextualiza carregando sua potencialidade de mistério, medo e a riqueza imaginativa que completa a percepção daquilo que é escondido pela falta de luz e nitidez:

De mesma maneira, se espera que o espaço esconda, nos seus recantos mais escuros e margens esquecidas, todos os objetos de medo e fobia que retornam com tanta insistência a assombrar as imaginações dos que tentaram demarcar espaços pra proteger sua saúde e felicidade [...] os lugares "patológicos" de hoje ameaçam a claridade marcada pelos limites da nossa ordem social (VIDLER, 1994, p.167-8, tradução nossa).

Essa antropomorfização da casa ajuda a percebê-la dentro da perspectiva da intimidade, de maneira que o íntimo é predicado subjetivo do sujeito, as representações metafóricas da imagem da casa como possuidora de particularidades humanas favorece essa noção de expressão da intimidade. É possível encontrar em passagens literárias a criação de representações do espaço que se utiliza, para criação de determinados efeitos estéticos, construções verbais que se estabelecem através das seguintes composições:

a tristeza de uma torre, a carranca de um beco, o orgulho e serenidade de um monte branco, o chamado hipnótico de uma estrada se perdendo num ponto de fuga, essas proposições exercem influência e expressam um a natureza, suas essências transbordam sobre a cena e se misturam com a ação (VIDLER, 1993, p.48, tradução nossa).

Já sobre a sua centralidade, a antropomorfização se dá por metáforas e conotações mais psicológicas do que físicas. Lucena (2007) sublinha que, nesta composição não-vertical da casa ela:

[será levada] para o sentido da cabana. A casa é imaginada com toda a simplicidade, a permitividade, o aconchego de uma cabana. Ali se dá o encontro com a solidão, as lembranças viram lendas. A cabana representa a intimidade do refúgio. (...) O autor continua tratando a casa como um “centro de proteção” que se torna o “centro de um devaneio” (1993, p. 56). E a casa pode assumir dois papéis de proteção: um em que ela não luta e outro em que ela luta com o universo. (LUCENA, 2007, p.03-04)

Essa oposição metafórica da divisão da casa é criada em função de uma imitação das propriedades humanas que legitimam tanto os tipos de representação como algum

desenrolar narrativo ao redor da imagem da casa. A pormenorização dos espaços internos da casa aponta para reduções conceituais trabalhadas em imagem.

Para Bachelard há uma intimidade bem definida em perceber certos objetos como parte de um determinado espaço. Há muitos enunciados em jogo: os objetos ampliam o universo de um dado espaço e pontuam as questões simbólicas dele. O afeto pelos objetos e pelos espaços estabiliza, segundo Bachelard, o conjunto de referências com as quais dialogam. Bachelard nota que

Os objetos assim acariciados nascem realmente de uma luz íntima; chegam a um nível de realidade mais elevado que os objetos indiferentes, que os objetos definidos pela realidade geométrica. Propagam uma nova realidade do ser. Assumem não somente o seu lugar numa ordem, mas uma comunhão de ordem. Entre um objeto e outro, no aposento, os cuidados domésticos tecem vínculos que unem um passado muito antigo ao dia novo (Ibid., p.80).

Ao mesmo tempo em que os objetos pertencem ao espaço e ao seu dono, eles também pertencem à lógica do próprio espaço; uma outra dimensão que lhe dita as regras e enuncia que símbolos e questões são referenciados.

Na *Poética* de Bachelard, o conceito de habitar é retomado como a ação pela qual é possível vivenciar a simbologia de cada espaço. Bachelard estressa esse ponto exaustivamente em diversas passagens de cada capítulo. A experiência de habitar um mundo imaginado e com afetos que traduzem espaços em imagens é central no seu discurso na medida em que cada tipo de espaço evoca e referencia simbologias diferentes. A imaginação só vive a simbologia que habita por causa de uma solidariedade e cumplicidade com o próprio imaginário de habitar. Cada habitar vai clamar por certas simbologias em cada espaço.

Antes de chegar ao ninho, Bachelard retoma uma passagem de Victor Hugo que diz:

"a catedral fora sucessivamente o ovo, o ninho, a casa, a pátria, o universo. Quase se podia dizer que ele havia tomado a forma dela, como o caracol toma a forma da concha. Era sua morada, sua toca, seu invólucro... estava, por assim dizer, colado a ela como a tartaruga ao casco. A rugosa catedral era a sua carapaça" (VICTOR HUGO apud BACHELARD, 2012, p.103).

É notável, assim como na leitura de Bachelard, a quantidade de imagens utilizadas por Victor Hugo para simbolicamente mostrar a reclusão e *espírito* atormentado do personagem Quasímodo. A sucessão de imagens reflete diversas questões de maneira simbólica: 1) o fluxo da vida, através do ovo que dá na casa; 2) a

própria casa como benevolente fragmento de *território* divino, que dá abrigo, mas também o esconde; 3) uma noção de pátria; pertencimento; e aquilo pelo qual se luta; 4) uma imagem de universo enclausurado em uma única construção; todo um arsenal de reflexos e vivências presas em uma única estrutura arquitetônica simbolicamente capaz de abrigar a geografia de um mundo, galáxias e constelações inteiras na sua simplicidade. Essa multiplicidade de imagens traz consigo diferentes sensibilidades e experiências de refúgio e habitar. Nesta passagem e em simbologias semelhantes a expressão da reclusão referenciam vivências quase primitivas. Para Bachelard, entender as imagens de refúgio é também habituar-se a sua potencialidade incorporada ao imaginário.

No caso da intimidade do abrigo há um retrair-se; um entrar para a concha ou casulo. Para Bachelard, essa ação se engendra na materialidade de uma superfície que envolve alguém e provoca uma experiência simbólica que pode ser percebida indiretamente:

Com os ninhos, com as conchas, multiplicamos, sob a pena de fatigar a paciência do leitor, as imagens que acreditamos ilustrar sob formas elementares, talvez imaginadas longe demais, a função de habitar. Sentimos bem que há um problema misto de imaginação e observação. O estudo positivo dos espaços biológicos não é, naturalmente, o nosso problema. Queremos simplesmente mostrar que quando a vida se abriga, se protege, se cobre, se oculta, a imaginação simpatiza com o ser que habita o espaço protegido. A imaginação vive a proteção, em todas as nuances de segurança, desde a vida nas conchas mais materiais até as mais sutis dissimulações no simples mimetismo das superfícies (BACHELARD, 2012, p.141).

As imagens do ninho, para o autor, se alinham com as riquezas do vocabulário que contêm os verbos que exprimem o dinamismo de retirar-se, encolher-se, esconder-se, entocar-se. Há, para Bachelard, um movimento animal em habitar o ninho e dele relutar-se em partir. Dentre os muitos tipos de ninho, é apresentada uma caracterização análoga à vivência dos pássaros. Por mais óbvia que seja essa imagem, segundo o filósofo francês, ela é capaz de referenciar simbologias e outras composições visuais que “possibilitam-nos reviver a ingênua admiração com que outrora descobríamos um ninho” (BACHELARD, 2012, p.106). Trata-se de um espaço simbólico que ecoa um abrigo primário; que partilha dos esforços dos enamorados em estabelecer-se em um ciclo de vida; que se organiza por uma loucura amorosa silvestre; que nos dá uma morada que não é indestrutível, e da qual temos de deixar em algum momento. Sobre este tipo de ninho são descritas as imagens de tocas; do aconchego da terra. A sua

perfeição traz "a marca de um instinto bastante seguro. Ficamos encantados com esse instinto e o ninho passa facilmente por uma maravilha da vida animal" (Ibidem, p.105).

Seguindo a sua elaboração na *Poética do espaço*, Bachelard propõe que "o ninho, como toda imagem de repouso, de tranquilidade, associa-se imediatamente à imagem da casa simples. Da imagem do ninho à imagem da casa e vice-versa, as passagens só se podem fazer sob o signo da simplicidade" (Ibid., p.110). Compendo um pano de fundo mais largo sobre a simbologia do ninho, o filósofo francês avança em seu texto buscando por uma pluralidade de ninhos vividos e diferentes imagens que trazem em si as simbologias que se referem ao ninho. Sobre uma passagem de Henry David Thoreau, Bachelard comenta que o transcendentalista americano oferece a ideia de uma casa em expansão. Como uma metáfora que vai além das suas potencialidades alegóricas. O ninho se organiza como sendo a própria árvore, com um hall de entrada, com quartos, como uma morada. "A árvore é um ninho desde que um grande sonhador nela se esconda" (Ibidem, p.109).

A plasticidade de certas pinturas de ninho, para Bachelard, evocam imagens-conto; imagens que encapsulam histórias e sugerem enredos e desfechos. O ninho como um espaço simbólico também é tema. *É diversas*⁵⁰ potencialidades. Suas narrativas aparecem em sonho de imagens simples. Embora, seja dito isso apenas do ninho, os espaços da casa e do canto também parecem comungar dessas posições.

Percebemos, assim, que para Bachelard o ninho se configura como um espaço simbólico extremamente plural nas suas potencialidades. Como reclusão acaba por referenciar imagens de uma intimidade acolhedora. O ninho é uma morada simples; é a imagem de uma habitar simples e aconchegante. Tem seus próprios enredos e sua própria expansão de imagem (Cf. a árvore-ninho de Thoreau). O ninho ajuda a constituir um conjunto de simbologias que abrigam o homem no mundo.

Os cantos é o nome do sexto capítulo da *Poética do espaço*. Logo nas suas primeiras linhas, Bachelard comenta que, diferente dos ninhos e das casas, falar dos cantos é "falar de impressões de intimidade que, mesmo sendo fugidas ou imaginárias, têm uma raiz mais humana" (Ibidem, p.145), mesmo como um devaneio vão. Há a introdução de simbologias diferentes, mais livres e em menor "tributação" a sua *forma* ou sua porção denotativa. O enunciado conotado dos cantos, enquanto sua organização simbólica, lida com os afetos de recolher-se. Retomamos aqui a noção de reclusão que

⁵⁰ Flexão gramatical proposital como utilizada em algumas ocorrências por Bachelard (Cf. Bachelard, 2012).

perpassa as outras duas tipologias apresentadas antes. Contudo, trata-se de *um outro* tipo de reclusão, mais geométrica e delineada por seus próprios ângulos.

Como proposta inicial, é introduzida a ideia de que "todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa" (BACHELARD, 2012). Nessa perspectiva, o canto é a reclusão por excelência. Ele propõe um aconchego diferente do ninho, por exemplo. O canto tem suas esquinas delimitadas; pode ser um canto verbalmente descrito; como um canto sentido, metafórico; como um ponto na profundidade de campo de uma imagem ou em uma das quatro pontas de uma bidimensionalidade. Em qualquer uma dessas possibilidades ele recolhe quem o ocupa e ampara uma possível solidão que, segundo Bachelard, só os cantos conhecem.

As pormenorizações do canto como um espaço simbólico lidam como uma ideia de que o canto nega o universo (Ibidem). Ele é seu próprio universo, sua própria dimensão de afeto e expressão. Contudo, trata-se de uma imagem que se pauta pela solidão. Sua qualidade como *agudez* permite poucos habitantes. O verdadeiro canto é de *um em uma esquina*. Dentro dessa possibilidade, Bachelard segue comentando que "Se nos lembramos das horas do canto, lembramo-nos de um silêncio, de um silêncio dos pensamentos" (ibid.).

Assim como as outras rubricas de espaço, o canto inspira uma grande quantidade de imagens. Há um elemento bruto em recolher-se no canto e assumir a solidão que dele emana. Esse refúgio de grande imobilidade (talvez sua característica mais uma, segundo o autor) se porta como a imagem de uma meia-caixa. No grande repertório de operações simbólicas que habitam o canto, sobressai uma ênfase no estar em paz. A imobilidade imaginária se constrói ao redor do corpo que habita. O canto faz o ser; "Sou o espaço onde estou" (ARNAUD apud BACHELARD, 2012, p.146).

Trazendo mais possibilidades da literatura para chegar na definição daquilo que compõe o canto, Bachelard cita *Un cyclone à la Jamaïque* (1931), de Hughes: "Emily brincava de fazer uma casa para si mesma em um recanto na proa do navio" (Op. Cit., 2012). Esta passagem evoca diferentes imagens de espaços. O brincar ajuda a reforçar uma imposição simbólica dada a espaços que não possuem, inerente a eles, as características que o lúdico traz. Assim como a sequência de imagens definem o

Quasímodo de Baudelaire⁵¹, a menina de Hughes também se estabelece, percebe-se-em-si através do navio que é canto; do canto que é casa.

Adiante, Bachelard propõe que "todos os habitantes dos cantos virão dar vida à imagem, multiplicar todas as nuances de ser do habitante dos cantos, de ângulos, de buracos, nada é vazio, a dialética do cheio e do vazio corresponde apenas a duas realidades geométricas" (Loc. Cit., 2012). Essa passagem introduz com alto grau de definição a ideia de canto da qual todos os cantos partilham: as nuances do canto se diferem por ângulo, pela maneira como aninham o vazio e pelo aconchego que oferecem a quem o habita. O canto enquanto espaço simbólico se amplia para além da esquina; ele é a própria reclusão. O canto é um mundo particular e suas imagens têm uma lógica própria e um afeto próprio.

A intimidade do canto está no seu habitar e no exercício da solidão que ele ampara. Para Bachelard, antes de outra coisa, o canto é um ninho de poeira. É também onde se esquecem as coisas. As imagens de solidão e abandono, *em si*, são empoeiradas e deixadas de lado. O autor segue comentando sobre o canto: "Para reconstruir a alma dos cantos, mais vale o velho chinelo e a cabeça de boneca que atraem a meditação do sonhador" (Ibidem, p.151). Os pequenos objetos pontuam o canto. Nem sempre são objetos novos. E, por mais novos que sejam, se impregnam da simbologia envelhecida do próprio canto. Simbolicamente ele também é um armário de lembranças.

Numa caracterização "negativa", Bachelard lembra que há na simbologia do canto também a possibilidade de um devaneio decadente. Um devaneio que, na imobilidade do canto, se caracteriza como enfadonho, como parte de um mundo gasto (Ibidem, p.152). O autor ainda relembra as diferentes adjetivações que ajudam a compor a *constelação* de símbolos que se engendram no canto.

Os espaços simbólicos de Bachelard ocorrem em diferentes tipos de imagem. Tomar-se-ia uma vida toda para catalogar todas as imagens de casa e todas as simbologias que levam uma dada materialidade até um sentimento de casa; uma experiência estética de lar, de habitar um lar e estar preso a ele. Mesmo nesse esforço de uma vida inteira se seria injusto, pois não se contemplaria os "por vir" da própria casa, casas que ainda não existem e as que se desfizeram há muito tempo e só esperam por uma chance para reaparecer. Nada de muito diferente disso pode ser dito dos ninhos e dos cantos. A poética do espaço as vê e introduz como imagens ricas; como espaços que

⁵¹ Como dito alhures.

urgem por um habitar e pela experiência de ser íntimo que se dá através de pequenos elementos que vão compondo o próprio espaço. Gaston Bachelard é bastante claro em seu discurso: recolher-se aos pequenos espaços é exercitar a intimidade. Ela não emana apenas de certos tipos de espaço, está atrelada ao habitar desses espaços.

Os encadeamentos discutidos até aqui apresentam uma noção de Casa como fundante para o desenvolvimento alegórico de uma expressão de intimidade. A apreensão deste conceito não se limita ao sentido formal de casa, mas busca englobar pequenas habitações criadas dentro da própria casa como refúgio da intimidade: Ninhos, cantos, casas-dentro-da-casa. Reclusões aos pequenos espaços como evidência do efeito de intimidade inscrito no espaço. No entendimento da exposição de Bachelard, observamos que a solidez da proposta de casa se desfaz na fragmentação dos espaços. A própria experiência de intimidade articulada pelo espaço aparenta se estabelecer pela reclusão e vivência em fragmentos de algo maior. Se na literatura essa fragmentação aparece imaginada pela descrição verbal, na imagem fílmica ela se dá através da decupagem dos planos e das próprias delimitações que a superfície sensível impõe ao que é enquadrado.

Embora não se tenha um sentido dicionarizado para cada tipo de plano e sequência, pode-se perceber como eles organizam essas possíveis noções bachelardianas: vestígios da troca *personagem-habita-espaço-espaço-habita-personagem* propostos através de questões de direção de arte, atuação e fotografia; restrição do habitar a cantos formados pela imagem fílmica (de maneira isolada ou articulada na montagem); a formulação de uma sensação de pertencimento através do conjunto de elementos estéticos em jogo na própria criação de um filme; a simplicidade e aconchego da Cabana como criação cenográfica, mesmo numa roupagem urbana; a solidão como amplificadora dos sinais perceptíveis de uma intimidade com um determinado espaço; a relação narrativa mostrada de um personagem com um espaço; o efeito de recolhimento/reclusão através da profundidade de campo utilizada; a construção a partir da atuação de diferentes afetos proponentes de uma experiência de intimidade com um espaço.

Estabelecidas as questões teóricas das categorias de análise (casa, ninho e canto), partimos no próximo capítulo para averiguação das ocorrências nos curtas dos espaços simbólicos estudados.

5 PELA INTIMIDADE DE UMA GRANDE DOR: UM MOVIMENTO DE ANÁLISE

Neste capítulo, primeiro são apresentados os parâmetros metodológicos de análise. Depois disso é feita uma apresentação preliminar contemplando o conto e os curtas. Por fim realiza-se a análise que busca apresentar as ocorrências dos espaços simbólicos de reclusão e intimidade nos filmes, e sua interpretação. As análises se dividem em três subcapítulos para cada categoria de possibilidade simbólica do espaço de intimidade, além de um subcapítulo para as observações preliminares sobre os filmes.

As primeiras amostragens são consideradas através da categoria Casa. O subcapítulo seguinte ao da casa apresenta as análises dos espaços de Ninho e por fim há o subcapítulo contendo as análises dos espaços de intimidade dos Cantos. A ordem de análise dos filmes respeita a ordem em que foram incorporados à pesquisa como referido no capítulo 2, na apresentação dos objetos empíricos.

5.1 Parâmetros e metodologia

A partir da leitura da *Poética do espaço* (2012) de Bachelard, chegou-se a três tipos de imagem simbólica do espaço que abrigam os maiores graus de expressão da intimidade. São elas as imagens cuja inferência aponta para simbologia de: casa; ninho; e canto. O trabalho de análise, retomando parte do objetivo geral de pesquisa, visa a averiguar as ocorrências deste tipo de imagem e, através da interpretação, aproximá-los da teoria.

As análises das três categorias propostas se organizam da seguinte maneira:

- a) O título que introduz a categoria;
- b) Sua ocorrência em cada um dos filmes;
- c) uma contextualização da sequência fílmica; descrição da ação; e questões formais como número de planos e duração;
- d) Quadro com *sills*⁵² ilustrativas de momentos chave dos planos e ou sequências; e
- e) Interpretação.

⁵² Reproduções gráficas de fotogramas.

A metodologia de trabalho pela qual se opta é a análise fílmica. Sua variante escolhida segue os parâmetros elaborados e discutidos por Laurent Jullier e Michel Marie em *Lendo as imagens do cinema* (2009). Os autores postulam que: “a análise se debruça sobre detalhes da narrativa, e depois de descrição plano a plano do espaço cênico e da ação, encontra o que finge buscar (mas que já está dado de antemão)” (JULLIER & MARIE, 2009, p.09). O pequeno trecho citado de Jullier e Marie sublinha questões próprias do movimento de análise: considera-se o todo *preliminar*; a narrativa; a produção e os pré-espacos que ela propõe; e então parte-se para a materialidade do plano; da atuação; da sequência; e das propostas de decupagem e montagem.

Na introdução de *Lendo as imagens do cinema* (2009), Jullier & Marie falam que, como ferramenta de análise, “muitos filmes exigem menos ser lidos como mensagens cifradas do que ser sentidos, experimentados carnalmente, ou quase” (JULLIER & MARIE, 2009, p.14-15). Trata-se de uma fala que ecoa a metodologia de leitura de imagem proposta por Gaston Bachelard na *Poética do espaço* (2012). A fenomenologia de leitura da imagem, como proposta por Bachelard (2012), ecoa essencialmente essa passagem estabelecida por Jullier & Marie (2009). Na *Poética* de Bachelard a fenomenologia que privilegia o sentir ao entender aparece logo nas primeiras páginas:

Perceberemos então que essa transubjetividade⁵³ da imagem não podia ser compreendida, em sua essência, apenas pelos hábitos das referências objetivas. Só a fenomenologia — isto é, a consideração do *início da imagem* numa consciência individual — pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem (Idem, p.03).

A transubjetividade, e a própria subjetividade, utilizam o sentir como instrumento cognitivo para compreender a imagem dentro da proposta fenomenológica. Embora o movimento de análise faça uso de um *sentir* para auxiliar a percepção das ocorrências de espaços simbólicos de intimidade, busca-se um amparo para ele através da discussão técnica das questões do espaço fílmico.

Jullier & Marie (2009) organizam seus instrumentos de análise em três instâncias separadas, mas componentes de um todo. Do *menos* para o *maior*, são:

- a) no nível do plano;

⁵³ Deduz-se que Bachelard está se referindo a capacidade de representação do mundo externo pelo aparelho psíquico. (CF. J. Puget)

- b) no nível da sequência; e
- c) no nível do filme.

No nível do plano elencam elementos como: o ponto de vista; distância focal e profundidade de campo; movimentos de câmera; e luzes e cores. No nível da sequência, estabelecem como instrumento: os pontos de montagem; a cenografia; efeitos *gerais* de narrativa; efeito de *vinheta*; metáforas. No nível do filme instrumentalizam: recursos narrativos; gêneros; estilos; e *jogos* com o espectador. Quase todos os elementos estabelecidos pelos autores foram discutidos ou no capítulo sobre a construção técnica do espaço (Capítulo 03) ou no capítulo sobre a construção simbólica do espaço (Capítulo 04). Eles são acionados, e amparam as análises, conforme são demandados pelas próprias imagens estudadas.

5.2 Análise

As análises se dividem em quatro subcapítulos: um preâmbulo com considerações gerais e preliminares; e um subcapítulo para cada categoria de possibilidade simbólica do espaço de intimidade.

5.2.1 As preliminares

Foi possível observar algumas semelhanças entre as obras, e de um modo geral, um respeito pelo “espírito” original conto. Trama, personagens, diálogos, encontram-se quase integralmente contemplados no formato fílmico. Mesmo assim, foram detectadas alterações. Essas alterações são compreendidas como inerentes ao trabalho adaptativo de transição de um meio de expressão para o outro. Este tipo de prática acarreta em tomadas de decisão e intervenções criativas que servem, *grosso modo*:

- a) a alguma demanda de produção;
- b) a alguma organização visual do conjunto estético que se propõe;
- c) a uma solução para acomodar o fluxo narrativo; e/ou
- d) a uma interpretação pessoal da equipe em relação aos efeitos articulados pela fonte literária.

Certas particularidades do literário, por exemplo, teimam em não se conformar no formato fílmico. A abstenção de um levantamento das mudanças, apenas apresentando-as ou refletindo sobre elas, se dá por uma priorização de questões que são

mais pertinentes à pesquisa em comunicação; um enfoque na discussão do espaço e intimidade; e uma não hierarquização de um meio de expressão sobre o outro.

Dito isso, e considerando os espaços fílmicos construídos, propõe-se duas considerações preliminares de análise atreladas ao conto:

- a) A vocação fílmica do conto; um novo espaço para o diálogo; e
- b) A interlocutora enunciada; sobre a mostração da contraparte de Lui⁵⁴;

O conto *Pela passagem de uma grande dor* (2005) é majoritariamente um diálogo. Em uma análise conteudística, destaca-se que das 243 linhas do conto, 186 são de diálogo. Ou seja, 76,5% do esforço literário se dá por diálogo. O cinema contemporâneo não toma por estranhamento as questões centralizadas em diálogo. Os quatro filmes considerados oferecem espaços de mostração do diálogo bastante distintos entre si, mas pautados por questões estéticas semelhantes (como vai ser apontado nos subcapítulos de análise a seguir).

Ainda, nota-se que são poucas as ações e descrições que acompanham a conversa. Notadamente, ele se dá como num intervalo de duas descrições: o antes e o depois do telefonema. Simbolicamente, através dessa forma, a ligação da personagem não nomeada para Lui interrompe seu momento de solidão, de uma intimidade habitada no seu lugar, com seus discos e cigarros. Esta possibilidade aparece bem demarcada nas quatro versões fílmicas do conto. Há a marcação de uma interrupção. Ela não é descritiva, como na literatura, mas ambientada; Enunciada através da relação do personagem com os espaços que escolhe habitar.

Uma consideração que surgiu durante as primeiras apreciações do material empírico foi a ocorrência no texto de vestígios e indicações de espaço. Apenas o personagem Lui tem seu ambiente enunciado. A voz do texto se pauta por uma visão de dentro do espaço do homem. Nem o nome é sabido de sua interlocutora. Sobre isso, duas possibilidades diferentes foram encontradas nos filmes. Dois deles, de Polidoro (2005) e Machado (2010) não mostram a mulher. Já Corveto (1987) e Mainhard (2007) optam na sua decupagem por mostrar os espaços dela, e o fazem de maneira muito distinta. A enunciação imagética da mulher nos filmes que compõe o corpus fica restrita a duas ocorrências, e os tratamentos dados em cada uma delas é muito diferente. De um lado há a mulher restrita, *ansiosa*, abrigada por uma cabine telefônica. Na outra

⁵⁴ No filme de Mainhard (2007), o personagem passa a se chamar Caio.

ocorrência há uma mulher persuasiva; dona de múltiplos espaços; mostrada de maneira não menosprezada pelo humor de Lui.

Corveto (1987) constrói a imagem da mulher simbolicamente presa em uma cabine telefônica. Embora nada a prenda fisicamente dentro, em diversos momentos é possível perceber sua ansiedade por sair, porém isso não ocorre, como pode ser percebido no conjunto de imagens abaixo:

Figura 9 – Planos da mulher ao telefone.



Fonte: reprodução de frames do filme *Morangos Mofados* (Corveto, 1987).

Mainhard (2007), na sua proposta fílmica do trabalho de Caio Fernando Abreu, mostra um outro tipo de mulher: livre; capaz de um espectro de sentimentos (ela demonstra tristeza ou felicidade em vários momentos), algo diferente da personagem de Corveto que segue um tom único com leves nuances. A personagem em *Pela passagem de uma grande dor* (2007) também pode ser percebida se movimentando muito; trocando de espaços conforme lhe convém ou seu humor lhe pede. Estas questões podem ser percebidas no grupo de imagens abaixo:

Figura 10 – A mulher proposta por Mainhard (2007).



Fonte: reprodução de frames do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Mainhard, 2007).

No filme de Mainhard (2007) também foi possível encontrar uma “dupla” mostração dos espaos dos personagens. No canto esquerdo   possível ver a personagem feminina. No canto direito aparece o personagem Caio. Considerando questões de adaptao fílmica, esta estratégia consegue apresentar uma versão criativa do fluxo de diálogo que uma possibilidade de leitura pode dar, uma mais ágil e encadeada. Em contraponto, no filme de Polidoro (2005), os diálogos se arrastam e tem sua t nica dominada pelo humor do personagem Lui. Embora a dupla mostrao não seja um plano longo, ela apresenta os dois personagens de maneira mais vinculada um ao outro. Mais do que em qualquer um dos filmes.

Figura 11 – Dupla mostrao do espao dos personagens.



Fonte: reproduo de frames do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Mainhard, 2007).

Ao mostrar a mulher e o homem juntos em um mesmo fotograma, Mainhard (2007) aponta para uma nivelamento da interao, em oposio a possibilidade subjugada encontrada em *Corveto* (1987); e indiferente, percebida nos filmes de

Polidoro (2005) e Machado (2010). Em termos bachlardianos, comungar o espaço, como Mainhard (2007) propõe, é um exercício de renúncia à solidão e de grande "teor" de intimidade. Embora o espaço que dividem é construído por uma trucagem do processo de montagem fílmica, simbolicamente são enunciados juntos na imagem. Desta maneira, pode-se concluir que a relação mostrada em *Pela passagem de uma grande dor* (2007) se pauta por uma leitura mais positiva (em termos de valores e afetos) que as demais analisadas, ecoando assim os sentimentos positivos percebidos por Bachelard no habitar um espaço e suas simbologias.

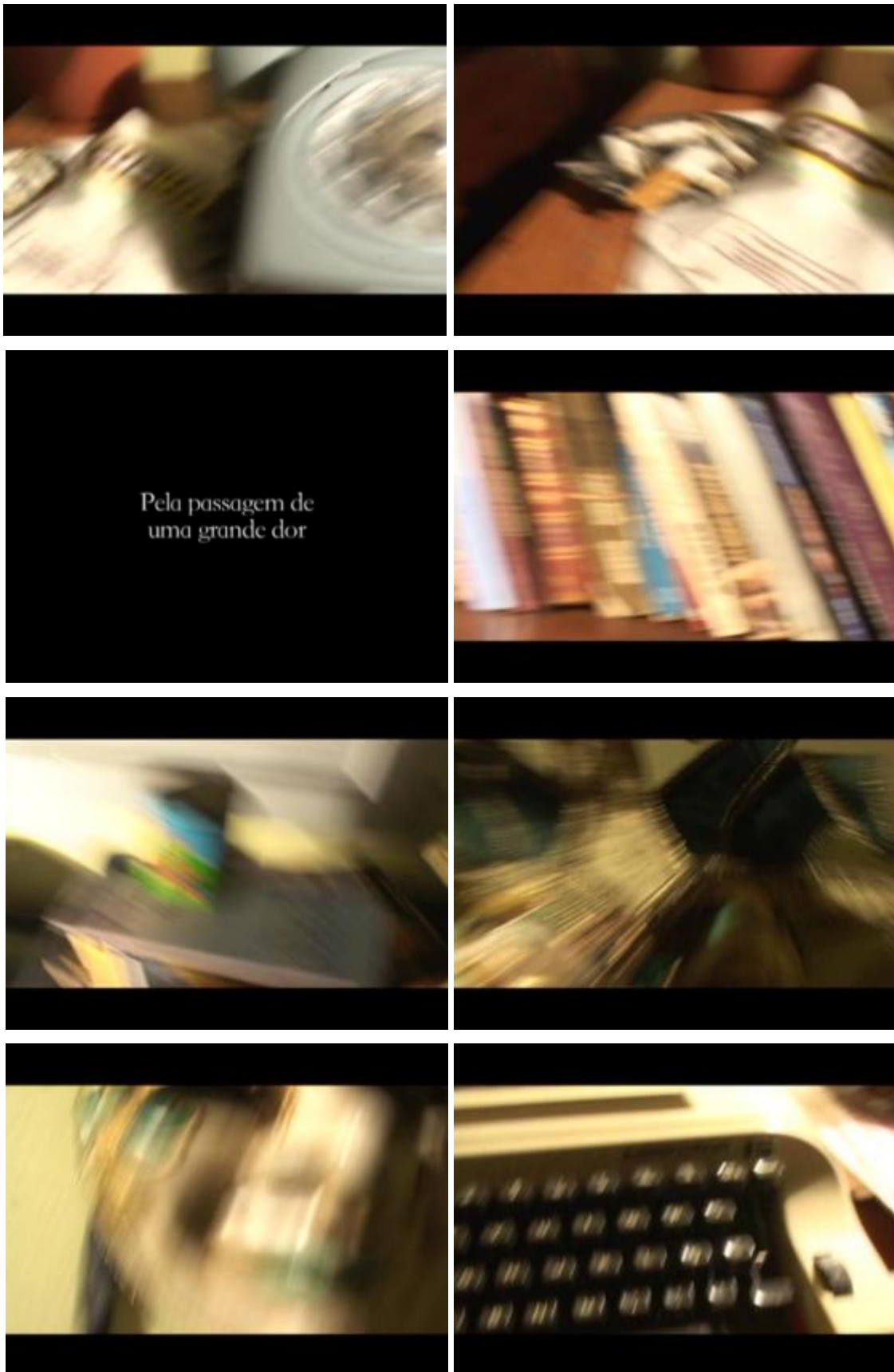
A análise preliminar ajuda a contextualizar o conto e sua leitura fílmica. Nos subcapítulos seguintes consideram-se as categorias da casa, ninho e canto: suas construções fílmicas, ocorrências e nuances entre cada proposta.

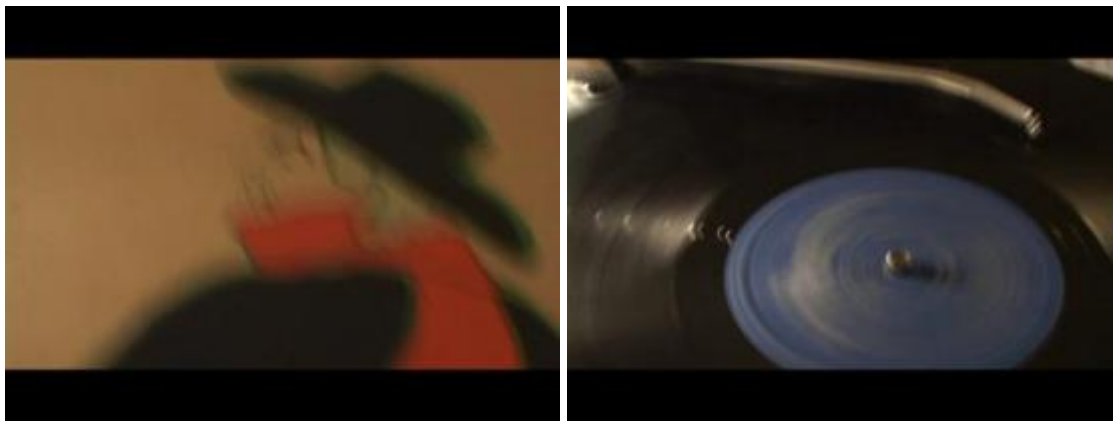
5.2.2 A casa

a) O filme dirigido por Bruno Polidoro, *Pela passagem de uma grande dor* (2005), contribui com dois trechos que ajudam a compreender criação simbólica do espaço de intimidade da casa. Seu filme se passa todo em um ambiente que pode ser compreendido como um apartamento. Nele os espaços são interligados por vãos e ausência de portas. Embora o personagem Lui estabeleça relações pontuais com cada ambiente da casa, ela possui uma fluidez e unidade construída pela maneira como a câmera transita pelos espaços e os mostra sem obstáculos (como portas e objetos).

O primeiro trecho corresponde à sequência de abertura do filme. Vai de 00:09 até 01:41. Possui vinte planos, sendo dez deles cartões que apresentam a equipe técnica. As imagens são planos-detelhe de objetos cênicos. Eles constroem uma visão bastante próxima, em detalhe, de inúmeros elementos componentes de um espaço descontínuo pelos cartões. Há um efeito de borrão na imagem que ocorre nos planos não cartões de introdução da equipe, conforme pode ser conferido abaixo:

Figura 12 – Sequência de abertura do filme de Polidoro (2005).





Fonte: reprodução de frames do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Polidoro, 2005).

A primeira questão para a qual se chama atenção na primeira sequência é a curta duração de primeiros planos intercalados por cartões que apresentam a equipe. Em segundo lugar é notada a intervenção técnica que reorganiza a impressão de fluidez das imagens. Embora seu fluxo permaneça inalterado, sua percepção sofre uma modulação através da proposta aplicada. Este desenrolar lento e borrado configura uma ação técnica de montagem, ou um efeito de câmera. De ambas as maneiras, obtém-se uma interferência na imagem que a diferencia de um registro "natural". Reisz e Millar (1968) comentam que uma sequência é composta de planos que são "heterogêneos em tempo e espaço" (REISZ e MILLAR, 1968, p.65, tradução nossa). A interferência provocada na imagem se configura como uma intervenção capaz de reorganizar a leitura do tempo e do espaço.

Através disso aparecem os primeiros indícios de uma formação simbólica do espaço da casa e uma possível intimidade a ser lida nela: Há um ponto de vista que introduz estes pequenos espaços e cuja roupagem estética se assemelha a de uma percepção altera. Seja por um sonho ou por questões "psico-bioquímicas" que afetam esse olhar. Não se trata de uma visão clara, mas de um convite para que se perceba uma sensibilidade que constrói estes recortes através de um determinado estado e afeto. Como propõe Gastón Bachelard, percebe-se aqui uma ênfase no sentir o espaço e objetos, muito antes — e talvez mais — do que decifrá-los. Esta questão aparece logo no princípio da *Poética de Bachelard* quando o autor comenta que: "É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem" (BACHELARD, 2012, p.01). A intervenção na mostração do espaço (re)presentifica a imagem. As próprias imagens da sequência dizem: trata-se de uma casa borrada e fragmentada.

A composição cenográfica aponta para uma configuração estética expressiva. Há um destaque para cada elemento componente da casa: Telefone, cigarros, livros, objetos decorativos, máquina de escrever, toca-discos. A interpretação que leva a uma conclusão de “destaque” estabelecido por essas imagens se dá pela sua própria predominância em cada plano. Objetos que, fora de um recorte fílmico, figuram como mundanas ganham uma ocupação quase na totalidade do quadro⁵⁵. Os espaços mostrados em cada plano são visões íntimas de objetos próprios de alguém, e que traduzem o próprio habitar (BACHELARD, 2012).

Não há uma atuação carnal humana, mas surge uma movimentação de *dança* realizada pela câmera, que passeia num exercício de liberdade construindo cada pequeno ambiente. Não há um espaço claro, embora o ponto de vista que nos é apresentado como um espectador cria uma proximidade muito grande com cada elemento mostrado, mesmo na sua distorção. Trata-se de um espaço disjunto, mesmo sua continuidade artificial atrelada ao processo de montagem é desestabilizada pela inserção dos cartões que apresentam atores e equipe.

O espaço sonoro ajuda a compreender a dinâmica espacial da casa. Ele se organiza através de um efeito cuja articulação pode passar despercebida. Isso acontece por causa de sua relação técnico-teórica bastante específica: a sequência possui uma camada de som com uma fala em *voz-over* sem alguma identificação de sua fonte. Não nos deteremos ao conteúdo verbal desta fala, mas sua forma. A qualidade sonora empregada é bastante característica, se encaixa na possibilidade de um *alto-falante* de baixa qualidade ou estragado de televisor comum. Contudo, simbolicamente, há uma informação de grande importância para o espaço construído, bem como a intimidade organizada nele como seu conteúdo. Na camada sonora há uma perceptível presença de frequências sonoras medianas e altas e uma crescente ausência na direção das frequências baixas — através das quais percebemos os sons graves. Como apresentado anteriormente⁵⁶ (Cf. Holman 2002 e Chion 1994), a propagação das frequências graves, pelo grande tamanho de sua onda, depende de grandes espaços, já as frequências mais altas se organizam de maneira perceptível nos espaços menores. Através dessa percepção pode-se inferir que estamos dentro de um espaço pequeno. Essa percepção sensorial de proximidade ajuda a introduzir, mesmo que não na sua completude, o efeito de intimidade dos pequenos espaços definidos por Bachelard. Em conjunto com as

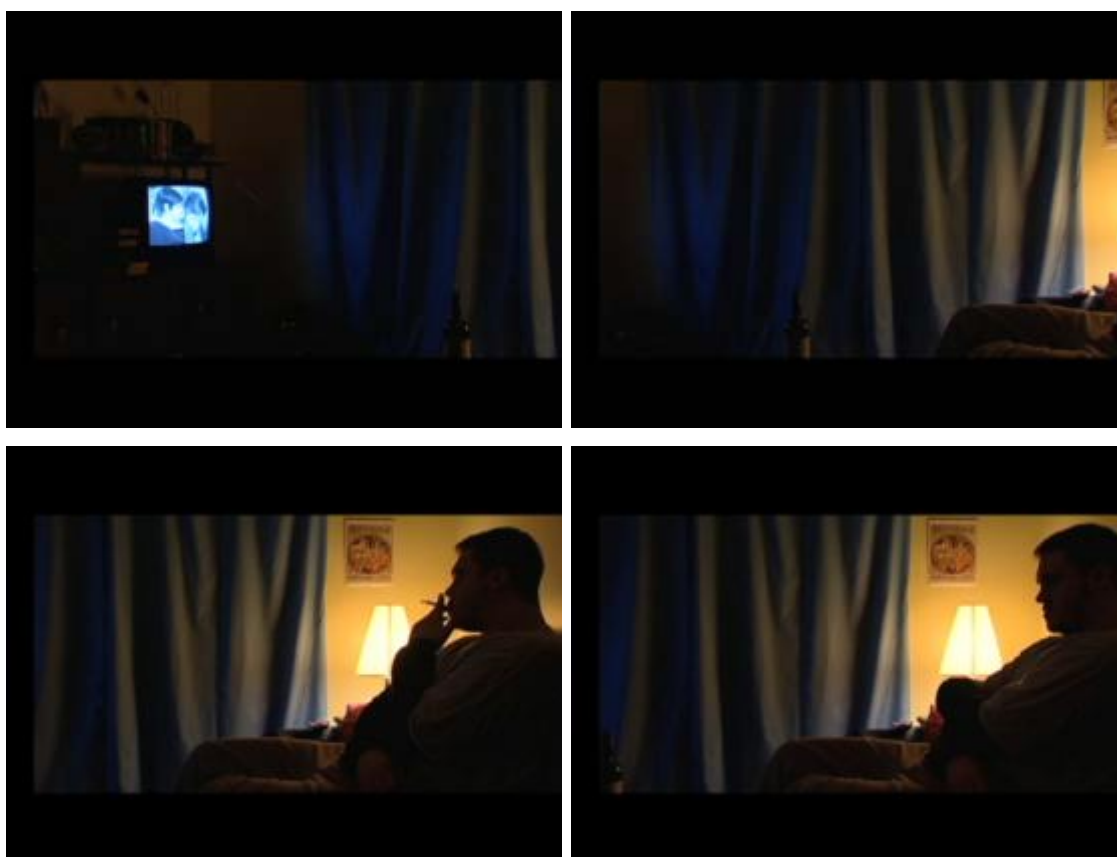
⁵⁵ Aqui entendido como a totalidade da representação trazida pela superfície sensível da câmera.

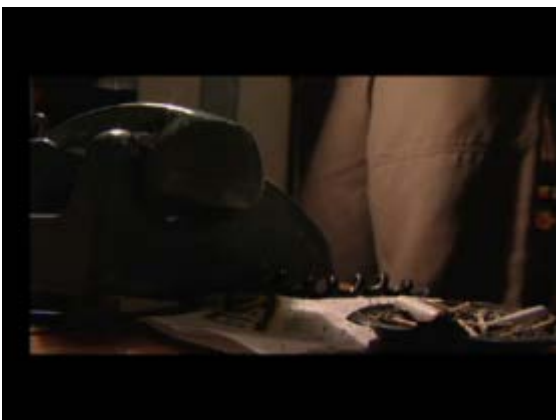
⁵⁶ Capítulo 03 da dissertação.

demais questões formativas do espaço fílmico percebe-se que se trata esteticamente de um pequeno espaço pontuado pelo habitar e hábitos de alguém.

O segundo trecho que trabalha a noção simbólica de casa no filme de Polidoro vai de 01:41 até 03:15. Tem aproximadamente três minutos e meio de duração e possui 04 planos. O primeiro plano tem aproximados quarenta segundos de duração. Em plano-médio ele mostra o televisor e faz uma panorâmica da esquerda para a direita até enquadrar o personagem Lui sentado no sofá. O segundo plano tem sete segundos de duração e é um plano aberto em *travelling-out*. Nele o personagem caminha lentamente pelo corredor do apartamento que liga a sala ao quarto após ouvir o telefone tocar. O terceiro plano tem um telefone em primeiro plano, em destaque, e ao fundo a porta por onde Lui entra, também tem sete segundos de duração. O quarto plano tem aproximadamente um minuto e meio de duração e mostra em plano-aberto Lui atendendo o telefonema enquanto se acomoda na cama.

Figura 13 – Sala e quarto de Lui (Polidoro, 2005).







Fonte: reprodução de frames do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Polidoro, 2005).

Junto com a sequência anterior é possível perceber a apresentação da totalidade da casa de Lui. Todos seus espaços habitados ao longo do filme, neste ponto, já são conhecidos. Eles são mostrados de maneira diferente em outros planos, mas não há nova fisicalidade a ser assimilada.

Sua casa configura uma intimidade habitada de proteção. Sua interação com os ambientes aponta para uma dupla inserção, ele habita a casa tanto como ela o habita, assim como Bachelard propõe (2012, p.19 et seq.).

Ainda, somando-se a outra passagem de Bachelard⁵⁷ sobre essa intimidade do canto que inscreve a noção de “sou o espaço onde estou”: “De súbito, um quarto com sua lâmpada surgiu diante de mim, quase palpável em mim. Nele eu já era canto, mas [as portinholas]⁵⁸ me perceberam e tornaram a fechar-se” (BACHELARD, 2012, p.147).

Nas ilustrações de 08 a 10, correspondentes à caminhada do personagem pelo corredor, pode-se perceber uma troca de perspectiva: O ponto de vista anterior se organizava de maneira contemplativa, quase isento de qualquer possível interferência no que enuncia imageticamente. Já o subsequente se organiza através de uma construção em movimento, que acompanha o personagem quase como fugindo dele, em um recuo de câmera. Aliado disso, o espaço amplo, de canto, dá lugar a uma forma claustro. Como num brete, sem outra possibilidade de direção, o personagem é conduzido mais do que se conduz. Há uma impressão labiríntica trazida pelo enquadramento também, proposta através da visualidade das paredes laterais esgueirando-se na imagem.

⁵⁷ Citando o *Ma vie sans moi* de Armand Robin.

⁵⁸ No original, *os postigos*.

Nesta sequência foram percebidas diferentes expressões do vazio, algo figurando em coro com a proposta de reclusão de Bachelard: Vive-se a reclusão pelo vazio. Não se trata de um vazio “triste”, mas de um espaço em que a solidão e a intimidade do aconchego são inabaláveis, mesmo pelos poucos objetos que estão lá. Há um “cheiro” de velho nas imagens da casa de Lui que remete a um passado. Nas palavras de Bachelard: “Os verdadeiros bem-estares têm um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova” (Ibid., p.25).

b) A partir do filme criado por Mainhard (2007) apresentamos três trechos que se configuram como ocorrências significativas da construção simbólica do espaço de casa do personagem Caio. O primeiro trecho possui trinta segundos de duração. Vai de 00:37 até 01:07. Ele é composto por enquadramentos médios, mas que conseguem enquadrar quase todo o corpo do ator. Nele, o personagem está deitado no chão enquanto escuta uma música e fuma um cigarro. Seu momento é interrompido por um telefonema. Ele aguarda um instante antes de atendê-lo:

Figura 14 – Casa de Caio (2007), primeiros planos do filme.





Fonte: reprodução de frames do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Mainhard, 2007).

As primeiras cenas do filme mostram o personagem Caio deitado, sem camisa, fumando. Embora seja um plano “na altura do olho”, a imagem pode ser lida como uma simbólica perversão do ponto de vista: Como se estivéssemos olhando alguém acomodado no fundo de uma caixa. Bachelard não toma as caixas como espaço simbólico da casa, mas culturalmente, frente ao conjunto de contextos e possibilidades simbólicas de casa em que o filme se inscreve, pode-se aproximar a *Poética do espaço* da imagem do curta para se fundamentar uma casa dessa maneira, que possui um reflexo na realidade e na simbologia pervertida da imagem. As próprias cores da imagem se equalizam com as da casa de papelão.

Há uma intimidade exposta na imagem. Um afeto e aconchego em fugir do calor pela ausência de uma peça de roupa e fruir a companhia de algum Outro através de uma solidão que só é entendida através do cigarro.

A decupagem do filme opta pelo plano fixo e pelas informações mínimas dos primeiros espaços do personagem quase nas mesmas linhas em que Bachelard pondera sobre os espaços pobres, mas não somente pobres economicamente: “os escritores da ‘casinha humilde’ evocam com frequência esse elemento da poética do espaço. Mas essa evocação é excessivamente sucinta. Como há pouco a descrever na casinha pobre, elas quase não se detêm nela” (BACHELARD, 2012, p.24).

De um modo geral, a casa de Caio é formada por muitos espaços. Não se trata de uma casa grande, mas de uma casa com pequenos espaços diferentes um do outro. As

diferenças desses espaços apontam na direção de diferentes possibilidades de relação entre eles e no seu habitar. A construção técnica dessa simbologia está diretamente atrelada a maneira como o filme é decupado; mostrado através da lente da câmera; e costurado pela montagem, que não se preocupa com a continuidade lógica visual dos espaços na alternância de planos, mas em estabelecer nuanças estéticas capazes de construir uma estética de *todo* através da própria fragmentação do filme, dos espaços e do choque entre os espaços estabelecidos por cada plano.

O segundo trecho tem quatro segundos de duração. Vai de 03:11 até 03:15. É um plano médio em câmera-na-mão que acompanha a movimentação do ator na cena. Nele, Caio continua falando ao telefone enquanto caminha perto de uma janela de sua casa.

Figura 15 – Segunda amostragem da casa de Caio (2007), planos médios.



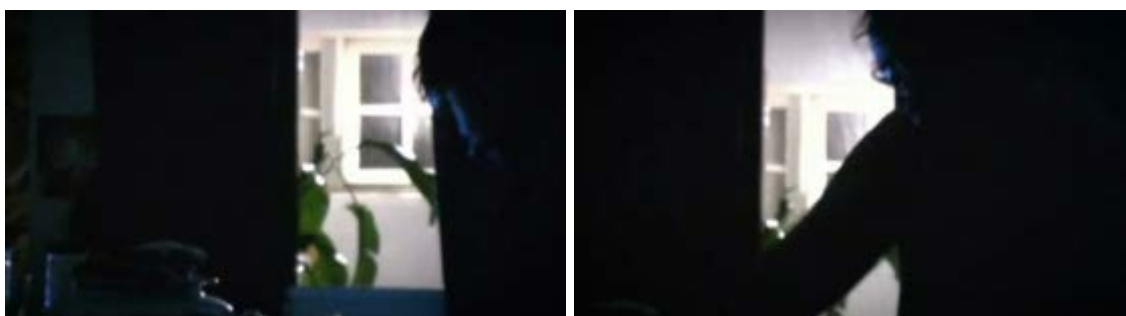
Fonte: reprodução de frames do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Mainhard, 2007).

As imagens que ilustram a sequência apontam para uma troca de luzes do ambiente. Nas primeiras cenas há maior luminosidade, já nesta parte da amostragem, e em demais partes do apartamento do personagem, há o predomínio dos contrastes e escassas fontes de luz. Percebe-se uma casa nesse ponto, mas uma casa sem chão e sempre com objetos no horizonte da câmera; entre ela e o personagem. O espaço é tão do personagem Caio que até a câmera possui dificuldade em se aproximar e buscar novas enunciações do espaço em que ele habita. Não se pode perceber um elevado grau de detalhe nos objetos e resto dos elementos cênicos, mas Caio passeia por eles como se tivesse um domínio sobre eles que a imagem não retrata; somos (espectador e câmera)

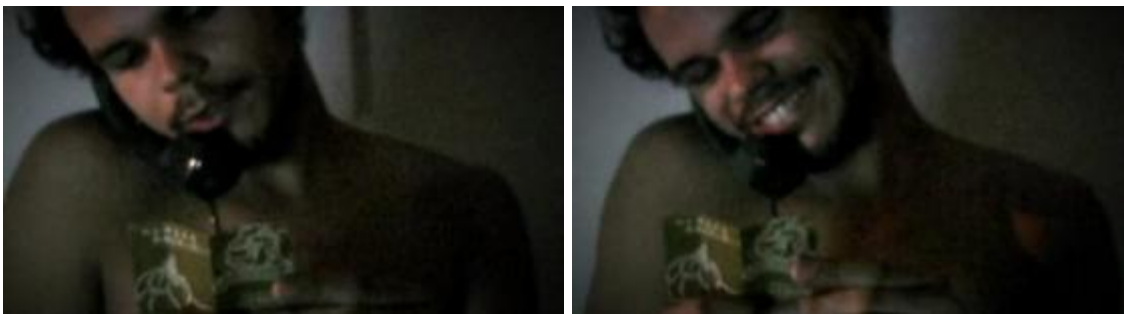
invasivos e estranhos àquele ambiente. Essa oposição de pertencimentos (o que é do personagem e o que “é” da câmera) pode ser lida nessas imagens e nos outros componentes dessa amostragem cuja visualidade segue a mesma lógica estética. Essa questão pode ser encontrada no texto da *Poética do espaço* quando seu autor comenta que há um valor no espaço habitado que é “um não-eu que protege o eu” (BACHELARD, 2012, p.24). Segundo o autor o valor de Proteção é um dos afetos envolvidos no estabelecimento da casa simbólica e das simbologias que orbitam a própria materialidade da casa.

O último trecho trazido para discutir o espaço simbólico da casa de Caio possui a duração de quarenta e oito segundos. Vai de 05:42 até 06:29 e é composto por quatro planos. O primeiro e o segundo deles são semelhantes ao da amostragem anterior. Possibilitam uma leitura de sua continuidade lógica do espaço, apesar de segmentados por planos do espaço da interlocutora. Tratam-se de dois planos médios, ainda em câmera-na-mão. Eles tem alguns objetos em primeiro plano, o personagem em uma *segunda camada interna ao plano* e mais ao fundo, na perspectiva, aparece uma janela com uma planta e uma forte fonte de luz. O terceiro plano é um *plongée* máximo. Enuncia a imagem como se fosse vista do teto para baixo. É um plano mais fechado que os anteriores e mostra alguns objetos. O último plano desse trecho é um plano fechado de busto do personagem Caio contra uma parede. Neste trecho Caio continua conversando ao telefone enquanto anda pela cozinha. Em um outro ambiente próximo ele separa um papel com um pó branco, presumidamente contendo cocaína. No último plano da sequência ele lê a bula do chá para sua amiga ao telefone.

Figura 16 – Casa de Caio (2007), sequência em três planos.







Fonte: reprodução de frames do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Mainhard, 2007).

Através desta sequência sublinha-se primeiramente uma informação fotográfica do espaço. Há um crescimento gradativo de luminosidade ao longo dos três planos. Parte-se da escuridão e quanto mais próximo da cocaína ficamos, mais clara e “eufórica” fica a informação luminosa. Não se tem uma construção de algo frenético (como há num exemplo claro no filme *Requiem para um sonho* de Darren Aronofsky, 2000), mas pode ser detectada a construção de uma diferenciação, de um antes e depois marcado pela luz. Estas questões ligadas a uma informação luminosa não constituem um sentido dicionarizado/estabilizado por uma gramática visual. Sua capacidade de significação muda conforme os códigos que o acompanham o contextualizam. Nesse sentido o próprio filme vai nos informando através da luz os afetos de euforia, solidão e ausência. Sua própria enunciação através do habitar a casa se alinha com o efeito de intimidade no sentido bachelardiano.

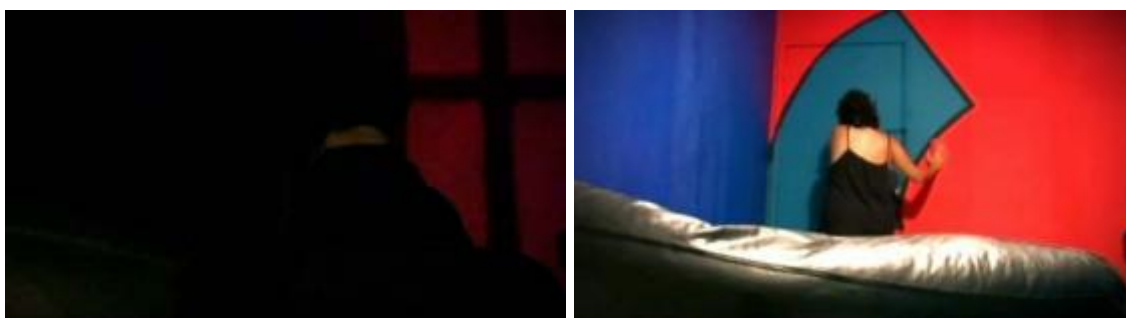
Embora se trate de um lugar com limitações físicas bastante perceptíveis, o primeiro plano dessa sequência traz o maior número de informações espalhadas em camadas diferentes da profundidade de campo. Há pedaços de elementos de uma cozinha numa primeira camada do plano; o personagem transitando até uma segunda camada; uma terceira camada com plantas; e por fim uma quarta camada com uma nesga de luz vinda de um corredor que vaza para o fora de quadro e uma janela. Mesmo na casa pobre de Bachelard, há uma mansão a ser habitada que apenas o enunciado visual que lida com o próprio personagem pode estabelecer.

Os espaços que o personagem Caio toma por casa são heterogêneos. Eles são mostrados através de pontos de vista muito distintos entre um e outro. A decupagem e montagem o enunciam de diferentes ângulos e posturas. A fotografia de cada ponto da casa oscila muito também. Cada lugar é iluminado de uma maneira; em consonância com o humor e trecho da fala de Caio, algo que não ocorre nos outros filmes, pois possuem uma nítida unidade de fotografia.

c) Esta amostragem aponta as configurações do espaço simbólico de intimidade da casa da personagem que conversa com Caio ao telefone. Para tanto, são considerados quatro trechos em que detectamos pontos interessantes de análise e com em diálogo com a teoria proposta por Bachelard.

O primeiro trecho desta amostragem possui dez segundos de duração e apenas um plano. Vai de 02:11 até 02:21. Ele começa em uma imagem escura, sem grande informação visual e, após a personagem acender a luz, nota-se que o enquadramento é um plano aberto com a personagem levemente fora do centro. Nele são mostradas duas paredes, uma azul e a outra predominantemente vermelha com um desenho em um tom de azul diferente da parede ao lado. A câmera é solta e faz um pequeno movimento de reenquadramento, não parece estar apoiada em um tripé, pois seu respiro é notável.

Figura 17 – Primeiro plano da casa da interlocutora de Caio.



Fonte: reprodução de frames do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Mainhard, 2007).

De um modo geral, há uma característica marcante que diferencia o espaço da casa de Caio do espaço da casa de sua interlocutora. Ela se encontra em espaços muito mais iluminados do que ele. O choque dessas imagens na montagem fílmica ajuda a criar uma tensão entre os espaços. Reisz & Millar (1968) apontam para isso ao comentar o estilo de montagem proposto por Eisenstein em seus filmes mudos, dizendo que⁵⁹: a história narrada estabelece uma estrutura conveniente para construir uma exposição de ideias através da montagem; simbolicamente um processo de pensamento. Sobre esse choque e transição, há um certo grau de didatismo na imagem que pode ser percebido em um plano “A” escuro e o plano que o segue, “B”, começar no escuro e ter sua claridade estabelecida pela própria personagem ligando a luz. Ela nos está informando

⁵⁹ Cf. REISZ e MILLAR, 1968, p.33 et seq.

que a luminosidade de seu espaço depende apenas de uma ação mecânica e não de uma alteração bioquímica — como acontece no espaço de Caio.

O segundo trecho possui seis segundos de duração. Vai de 03:05 até 03:11. Tem dois planos. O primeiro plano mostra a personagem de costas em plano médio; de abaixo do quadril até o pequeno respiro⁶⁰ após a cabeça. Ela fica enquadrada levemente à esquerda da zona central do quadro. O segundo plano tem uma duração um pouco mais curta que o primeiro. É um *close-up* da IDL. Ela é mostrada levemente em *plongée* e um pouco de perfil. A imagem mostra um recorte visual na pintura da parede. A ação que se dá neste trecho é uma sequência da conversa por telefone dos dois; ela também toca infantilmente algumas teclas de um piano. Esta sequência serve como contraplano ao longo do desenvolvimento das próximas cenas.

Figura 18 – Articulação em dois planos da casa da interlocutora de Caio.



Fonte: reprodução de frames do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Mainhard, 2007).

Bachelard, na *Poética do espaço*, comenta que: “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” (2012, p.25). Enquanto a mulher fala ao telefone ela exerce seu habitar no espaço. Ela se deixa levar pelo afeto do lúdico e exprime algo que é seu; que sente naquele momento, através das mãos no piano. Ela mais o acaricia e se deixa tocar por ele do que propriamente o executa como instrumento. O piano opera como uma indicialidade da intimidade daquele espaço em que ela se encontra. As notas que ela toca não respeitam uma verossimilhança de movimento, soam colocadas adiante. Assim como os desenhos e alguns objetos cênicos, as notas ocupam outro espaço, seguem outras regras. Parecem se pautar por aquilo que parte da própria personagem.

⁶⁰ Respiro é um conceito dentro das regras de composição visual. Aparece em áreas como Artes Plásticas, cinema e Diagramação. Trata-se de uma zona na imagem que serve como descanso do olho e reforça um tipo de equilíbrio interno à imagem.

O segundo plano, embora bem mais curto, ajuda construir as regras que regem o espaço em que a mulher se insere. Por estar mais fechado que o plano anterior, ele consegue oferecer um poder de síntese muito grande sobre a espacialidade. Há na imagem uma clara divisão de ordem da direção de arte, das questões cênicas. A personagem encontra-se de perfil com um fundo duramente dividido. Bachelard alerta sobre as divisões e simbologias que circunscrevem quem vive e habita os espaços (Idem, 2012). Dentro do discurso gráfico da imagem pode-se notar que, junto com o discurso verbal há uma enunciação de um sentimento de divisão. Ela se divide entre algumas oposições binárias: gostaria de estar junto/não está; fala sobre amenidades/indica questões sérias; vaga pelo ambiente/demanda respostas precisas.

O terceiro trecho dessa amostragem possui nove segundos de duração. Vai de 07:55 até 08:04. Ele é composto também de apenas um plano. A imagem mostra um plano fechado, muito próximo da amiga de Caio em perfil. Ela se encontra perto de uma janela. Observa a chuva enquanto fala ao telefone.

Figura 19 – Plano detalhe da interlocutora de Caio na janela.



Fonte: reprodução de frames do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Mainhard, 2007).

A ocorrência detectada no terceiro trecho é bastante significativa. Além de acrescentar algumas visualidades para a totalidade da casa que é construída, coloca a personagem próximo de uma janela. Este tema é bastante recorrente na história das Artes Visuais. Para Bachelard, embora não fale essencialmente da mulher, ele aponta que a janela, em alguns casos é um elo de esperança com o que está muito longe; com o que está mais perto do sonho, da fantasia e do desejo do que necessariamente daquilo que é visto (BACHELARD, 2012). Ele ainda comenta que o benefício mais precioso da casa é a maneira como ela abriga o devaneio (Idem, p.26). Há um exercício de intimidade em se deixar tomar pelo próprio devaneio. O convite “do lado de fora” ativa no personagem esse tipo de devaneio. Embora o telefonema seja o elo que a liga com o

mundo do lado de fora e com a pessoa com que fala, visivelmente ela se deixa levar por uma influência do próprio espaço em que se encontra, e que, durante o plano, se torna mais importante do que a atenção dada à ligação.

O quarto e último trecho dessa amostragem possui cinco segundos de duração. Ele possui apenas um plano e vai de 08:36 até 08:41. O enquadramento é fixo em termos de movimentação da câmera fora de seu eixo, porém, ela executa uma panorâmica para ir reenquadrando o movimento da personagem, que começa em plano médio, tendo quase todo seu corpo mostrado, e, com sua encenação, acaba enquadrada em um plano fechado. O plano começa com ela se levantando de uma rede onde estava deitada tomando banho de chuva e falando ao telefone. Ela segue para dentro do apartamento e toma um longo gole de vodka.

Figura 20 – Trecho da casa da interlocutora de Caio. Planos médios e fechados.



Fonte: reprodução de frames do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Mainhard, 2007).

A casa, na totalidade dos quatro trechos escolhidos, possibilita a vivência da intempérie da natureza, mas também dá abrigo. Simbolicamente a casa chora⁶¹ para dentro através da chuva. Há uma troca; uma entrega; uma vivência de intimidades quando simbolicamente a casa chora pela personagem, que fica livre para vivenciar outras coisas, outras questões vinculadas ao próprio desenvolvimento da conversa ao telefone. Após tomar chuva ela abre mão da natureza para se estabelecer no concreto das paredes. Quando estava na rede a personagem flutuava acima do chão. Assim como na janela, há o devaneio e a leveza do espaço da intimidade que possibilita o relaxamento e dispersar da mente e da atenção. Esse devaneio é interrompido por uma brusca troca de ambiente. A mulher caminha de maneira decidida em direção à sala e toma um longo gole de vodca. Em um de seus comentários, Bachelard aponta o ópio como bálsamo que apazigua a relação de quem habita com o espaço habitado. Simbolicamente o gole de vodca evoca um grito por essa tranquilidade. Abre-se mão da geometria da casa e parte-se apenas para sua vivência, por uma intimidade que é aviltada em alguns momentos pelo próprio desenrolar da ligação telefônica.

Em termos de montagem fílmica, essa cena se dá de maneira análoga ao mundo real que é recortado, mas ganha o contexto do fluxo narrativo que vem sendo desenvolvido. Não há planos “ilha” que isolam a personagem (como em sequências anteriores do filme). Neste caso a personagem habita o espaço e simplesmente responde a estímulos próprios seus. O grau de intimidade que se tem na simbologia de sua casa flutua conforme ela se abriga e fica inquieta em determinados lugares e posições. Uma variação perceptível não apenas na amostragem mas ao longo de todo o filme.

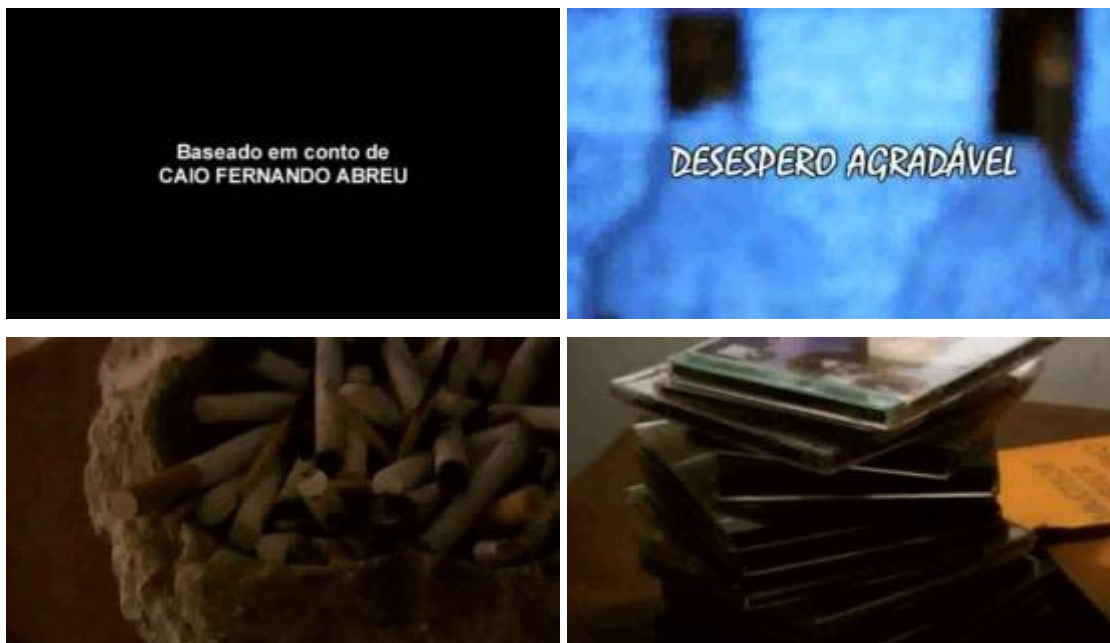
Por fim, a casa da interlocutora de Caio se difere muito da dele. Trata-se de um espaço muito mais claro. Não se trata de uma questão de gênero, não é um espaço marcado por vestígios de feminilidade (se possível averiguá-la...), mas por um habitar diferente da própria intimidade. Ambos espaços se utilizam de planos fechados para estabelecer um vínculo mais próximo do personagem com a zona em que está inscrito, porém as articulações com os demais planos enunciam espacialidades diferentes. Caio vive reclusões profundas, tocas e esconderijos. Do outro lado da ligação os espaços são mais vazios, mais amplos, mais coloridos e com luzes vindas de fontes diferentes. Ambos se relacionam de maneira íntima com a Casa, e a câmera os enuncia por muitos pontos de vista que possibilitam a leitura das diferentes intimidades.

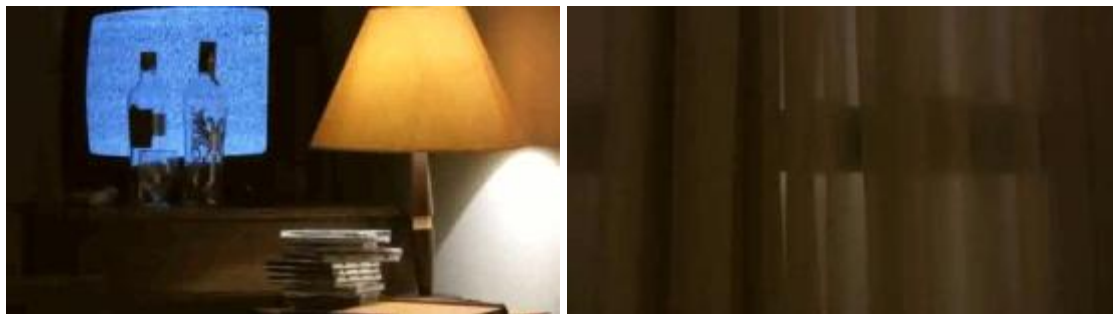
⁶¹ Respeitando a antropomorfia da casa como proposta por Bachelard.

d) O filme organizado por Machado (2010) contribui com três amostragens que falam sobre o espaço simbólico de intimidade da casa. Assim como no filme dirigido por Polidoro (2005) apenas o personagem Lui é mostrado, e neste filme, como também ocorre no de Polidoro (2005), há uma ligação forte entre a constituição do personagem e o espaço que ele habita. Em contraponto, nos filmes de Mainhard (2007) e Corveto (1987), a relação do espaço se soma com a *misè-en-scene* como um discurso em *volume menor*, mas também contribuinte.

A primeira passagem possui aproximadamente vinte segundos e vai de 00:13 até 00:34. Ela possui quatro enquadramentos fixos em plano-detalle. As imagens retratam objetos que ajudam a apresentar o personagem, assim como visto nos apontamentos teóricos de direção de arte. No primeiro plano são mostrados cigarros. No segundo uma mesa com alguns CD's. No terceiro, um plano mais aberto que começa a introduzir o espaço da sala com a tevê, as garrafas de vodca e o abajur. O último plano dessa sequência mostra as cortinas que filtram a luz que vem do lado de fora. Esta sequência se assemelha à maneira que Polidoro (2005) introduz os espaços através dos detalhes em sua proposta de *Pela passagem de uma grande dor*.

Figura 21 – Sequência de abertura de *Desespero Agradável* (Machado, 2010).





Fonte: reprodução de frames do filme *Desespero Agradável* (Machado, 2010).

Assim como acontece no filme dirigido por Polidoro (2005), há uma introdução dos espaços através de planos detalhe dos objetos que pertencem ao personagem. Eles são mostrados de maneira isolada do resto da totalidade do ambiente. As noções de montagem discutidas até aqui ajudam a compreender essa questão: respeitando a não dicionarização das construções fílmicas, a maneira fragmentada empregada na montagem do filme já antevê a personalidade do personagem que habita aquele lugar. Não se tem uma função sintática de ligação dos planos⁶², mas um *efeito* expressivo que ajuda a delimitar um tipo de relação com o espaço fílmico construído.

Há uma camada sonora junto da imagem, ela expressa uma sonoridade contínua ao espaço que é visto. Reforça as dimensões que aparecem na totalidade da casa do personagem e que podem ser inferidas conforme o filme acontece.

A intimidade ocorre nessas imagens através da maneira como sugerem a apropriação dos objetos por quem pode vir a interagir com eles. Como aparece nas palavras de Bachelard: “A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 2012, p.36). Aqui se introduz essa possibilidade de um conjunto de imagens, pautadas por elementos diversos da estética fílmica, e que vão se aninhando nas próprias predileções e vivências do personagem. A intimidade se dá: a) pela enunciação detalhada e próxima destes objetos em cada plano; e b) pela existência deles na demarcação de “partes” simbólicas do personagem nos espaços.

O segundo trecho desta amostragem possui quarenta segundos de duração e é composto por três planos. Ele vai de 00:50 até 01:30. O primeiro plano mostra um pedaço do personagem de costas e muito próximo da câmera, ocupando aproximadamente um terço do quadro. Ao fundo aparecem o abajur e os CD's. Também aparece uma mesa com diversos objetos como cigarros e cinzeiros. O segundo plano

⁶² Cf. Aumont, 2005, p.67.

acompanha o caminhar do personagem até o telefone no chão. Em um ponto de vista próximo de onde está o telefone, é visto apenas os pés e pernas de Lui. O terceiro plano tem o personagem se abaixando e sentando-se para atender o telefonema. Trata-se de um ponto de vista semelhante ao do primeiro plano, contudo o personagem agora se encontra na frente da câmera e não mais atrás. Ele continua ocupando um terço do enquadramento, porém do lado oposto do visto no primeiro plano. Lui atende o telefonema e se ajeita sentado no chão.

Figura 22 –Casa habitada em *Desespero Agradável* (Machado, 2010).



Fonte: reprodução de frames do filme *Desespero Agradável* (Machado, 2010).

Esta parte da amostragem começa a enunciar o espaço da sala como uma totalidade. Tem-se já uma perspectiva mais ampla de suas dimensões. Simbolicamente é preciso notar que o personagem não troca de ambiente. O enunciado imagético condensa sua vivência ao espaço da sala. Ele faz dela sua casa, fica abrigado nela e, por mais que troque de pontos dentro dela, não faz questão de habitar outro lugar. Há uma opção pela solidão que acompanha a intimidade de existir e vivenciar um tipo de espaço que se define por quem o habita. Sobre isso Bachelard propõe que: “os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indeléveis em nós. E é precisamente o ser que não deseja apaga-los” (BACHELARD, 2012, p.29). Não apenas na proposta resultante da oficina de Machado, mas nos três curtos feitos depois do ano 2000 é possível detectar isso: uma relutância em abrir mão da solidão. Em tê-la como um valor inabalável e que o próprio telefonema perturba de uma maneira ácida, porém omitida pela apatia do personagem (sê ela por ânimo ou bioquímica).

A câmera “lê⁶³” a sala, faz dela casa por não ter parâmetro pra propor um espaço maior que abrigue esta sala. É mostrado primeiro um enquadramento que espia pelo ombro do personagem e acompanha seu deslocamento. Depois é introduzida a racionalidade simbólica do chão. O plano mostra apenas os pés do personagem em um detalhe atrapalhado por outros objetos pelos quais ele passa. Essa racionalidade simbólica retoma a renúncia da solidão que ocorre.

A terceira sequência que compõe essa amostragem tem a duração de oito segundos e vai de 02:34 até 02:42. Ela possui apenas um plano. Lui continua falando ao telefone enquanto caminha pela sala e se senta em um outro canto dela. O plano é aberto e mostra todo o deslocamento do personagem. Ele permanece de costas para a câmera até se virar.

Figura 23 – Casa-sala de Lui no filme de Machado (2010).

⁶³ Assim como Bachelard comenta que lemos um quarto, uma casa. (Cf. 2012, p.33)



Fonte: reprodução de frames do filme *Desespero Agradável* (Machado, 2010).

Neste último trecho da amostragem é apresentado um plano aberto. Na sua qualidade descritiva, comentada nas técnicas de fotografia e decupagem, ele consegue enunciar a totalidade de um ponto de vista sobre o espaço em que o personagem habita, com seus cantos, objetos e predileções. O plano aberto auxilia na caracterização do espaço fílmico permitindo uma visão geral do ambiente com suas: formas; escala; estrutura arquitetônica; materiais componentes; texturas encontradas na fisicalidade do espaço; cores que ajudam a dimensionar o lugar; e luzes que o modelam. Frente a essas informações, é possível compor as partes não enunciadas do espaço e estabelecer relações estéticas e psicológicas de quem habita o espaço.

O ator não dá a entender como se sente no espaço, contudo, *de maneira isenta*, a câmera nos mostra uma certa indiferença que ampara a leitura de uma intimidade enfadonha. De um afeto que vincula personagem e espaço, mas que não se pauta por vivências positivas, mas por uma apatia que se arrasta ao longo da narrativa inteira. A qualidade da luz, bem como sua coloração, se soma à construção estética desse enfado íntimo que é pontuado por cigarros, bebida alcoólica e o distúrbio da solidão que o telefonema provoca. Há uma nuance a ser sublinhada nessa passagem. Em meio ao telefonema o personagem troca a dureza de uma superfície pelo conforto de outra. Trata-se de um dado sensível do espaço que ajuda a definir a relação proposta pelo personagem.

e) *Morangos Mofados* (Corveto, 1987) propõe duas sequências que contribuem para a discussão da casa como espaço simbólico de intimidade. Assim como no filme de Mainhard (2007), é enunciado um espaço da interlocutora de Lui, porém ela não é mostrada em uma casa, mas em uma cabine de telefone público de onde faz a ligação. Não há referência no conto do espaço da amiga de Lui, percebe-se em Corveto e Mainhard a apropriação criativa do texto fonte; o uso inventivo da imagem fílmica para enunciar um espaço e contexto de um personagem que se tem muito pouca informação no conto.

Lidou-se com a hipótese da cabine telefônica se configurar, em termos de Bachelard, como uma cabana que abriga alguém da tempestade, mas esta hipótese não se configurou durante a análise.

As questões imagéticas da casa de Lui como um espaço simbólico de intimidade são refletidas através de duas passagens.

O primeiro trecho possui um pouco mais de um minuto de duração. O plano único vai 00:36 até 01:42. Trata-se de uma câmera que passeia seu olhar pelo chão do apartamento mostrando diversos objetos até pousar em um enquadramento amplo. Neste momento final do movimento de câmera é mostrado o personagem em corpo inteiro e boa parte da fisicalidade do apartamento. Ele está recortado pelo vão da porta. Esse trecho narra o atendimento do telefonema e começo da conversa. Lui está nu e coloca um calção enquanto fala ao telefone.

Figura 24 – Abertura do filme *Morangos Mofados* (Corveto, 1987).





Fonte: reprodução de frames do filme *Morangos Mofados* (Corveto, 1987).

A fisicalidade da casa proposta por *Corveto* tem particularidades não encontradas nos outros filmes. O diretor permite que o personagem habite cômodos diversos da casa como a cozinha e o banheiro, algo que não consta nos outros curtas. Além disso, a maneira como o filme é decupado garante uma visualidade diferente para espaços vistos previamente. A sala, em particular, é vista por enquadramentos, posições de câmera e tamanhos de plano distintos, dessa maneira garantindo uma descontinuidade espacial do lugar. A casa parece sofrer um processo de decupagem assim como a própria segmentação dos planos. Simbolicamente isto aponta para uma inconstância da própria casa, algo que se reflete em quem a habita. Ressoa, através dessa leitura, a fala de Bachelard que sublinha que se habita a casa tanto quanto ela nos habita (BACHELARD, 2012).

Este tipo de enunciado fragmentado da casa ajuda a compreender a sensibilidade tanto de quem a propôs quanto a de quem a habita. Esta sequência introduz o espaço do personagem de maneira semelhante ao de Polidoro (2005) e Machado (2010). Contudo, isso se dá de maneira um pouco diferente. Polidoro e Machado optam pela fragmentação da montagem; fracionam o espaço em perspectivas muito próximas do olho da câmera e com uma duração imposta pelo corte. *Corveto*, por sua vez, se utiliza da câmera que passeia e apresenta objetos e espaços, mas o faz através da fluidez contínua de um plano único até chegar ao personagem.

A opção pelo plano único se estabelece como uma analogia do próprio *real*. Não há ainda uma intervenção técnica que costura um espaço descontinuado. Barthes, em meio à explicação da qualidade conotativa — simbólica — de questões visuais representadas, comenta que o real não é representável, mas demonstrável através de uma expressão pessoal por certas regras estéticas: “não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem)” (BARTHES, 2004, p.10). Embora ele esteja se referindo a unidimensionalidade da palavra escrita, essa questão também se valida na redução a duas dimensionalidades que ocorre na filmagem de algo que é essencialmente pluridimensional (com no mínimo uma dimensão a mais que escapa a essência fílmica não 3D).

Por fim, de maneira direta, há o enunciado da nudez na imagem. A intimidade da casa se anuncia e evidencia através da ausência de pudor com a qual o personagem propõe seu trânsito pelo espaço.

O segundo trecho dessa amostragem contém aproximadamente trinta segundos. Ele vai de 01:43 até 02:12 e contém três planos, sendo apenas dois com enquadramentos

diferentes. O primeiro plano mostra um enquadramento geral de um canto da cozinha. Lui entra pela porta enquanto fala ao telefone e abre a geladeira. O segundo plano mostra o personagem da cintura para cima, no canto esquerdo do quadro, contra o granito da pia em um plano *plongée*. O terceiro plano é igual ao primeiro e mostra ele saindo da cozinha enquanto segue no telefone.

Figura 25 – Lui no espaço da cozinha (Corveto, 1987).



Fonte: reprodução de frames do filme *Morangos Mofados* (Corveto, 1987).

Neste trecho é possível perceber a casa como um espaço da intimidade diária. Uma intimidade quase despercebida, habitada e vivida de maneira não *premeditada*.

Esse livre andar pelos espaços, percebido já na análise anterior, agora é reforçado visualmente pela enunciação de lugares que fogem às referências do conto e que não ocorrem nos outros filmes. O trabalho criativo de adaptação empenhado por Corveto coloca o personagem dentro de um exercício de liberdade de movimentação e atuação. Se nos outros filmes a relação de intimidade com a casa material e simbólica se dá por uma intimidade enfadonha e com elevado grau de apatia em diversos momentos, em *Morangos mofados* (1987) ela se dá por uma construção de uma sensibilidade de *indiferença*. O personagem transita pelos espaços sem grande preocupação com eles, sem estabelecer um vínculo perceptível de afeto.

Dentro da perspectiva bachelardiana, a casa concebida por Corveto (e também os outros diretores) se dá na sua centralidade, e não na verticalidade. Não há um sótão ou porão. A casa não se antropomorfiza como alguém de muita idade e que olha para o mundo através de um *olho-luz* esquecido ligado e percebido em uma janela. A centralidade concentra toda simbologia da casa nas suas dimensões internas e de pavimento único. Cada canto é uma casa dentro da casa. Nele se pode habitar dentro da liberdade mais profunda que caracteriza uma das possibilidades do efeito de intimidade. Há um refúgio partilhado no sentido da cabana como centralidade da casa (BACHELARD, 2012). A essência do personagem que perpassa conto e filmes aparece nessa possibilidade: Trata-se de alguém abrigado do mundo. Há uma demanda narrativa por esse tipo de espaço. Entra em jogo aqui uma *estética da reclusão* nas suas diferentes possibilidades: a) como uma descrição e esforço literários; b) como uma enunciação visual-pictórica em imagem fílmica e c) como uma composição visual de espaços descontínuos, mas costurados por um trabalho de montagem.

Frente ao que foi analisado até aqui sobre a casa, é possível perceber que suas formulações e discursos simbólicos são tão plurais quanto as próprias possibilidades de configurá-los em imagem fílmica. Cada diretor optou por um tratamento estético diferente de sua casa, assim assegurando à ela diferentes discursos. O filme de Polidoro (2005) propõe uma casa com um grande efeito de unidade; de conexão livre entre os espaços que a compõe e formam casas dentro da própria casa. Mainhard (2007) constrói duas casas cujos discursos operam por oposição: Caio vive em uma casa de sombras, contrastes e planos fechados. Sua interlocutora vive cores, a ludicidade do piano, a chuva e o abrigo em um único espaço que lhe deixa a vontade para viver coisas diferentes. Machado (2010) constrói uma casa mínima; de um único ambiente, monotonal em suas cores e com aspecto do mofo apresentado por Caio Fernando Abreu

em sua coletânea de contos. Por fim, Corveto (1987) constrói uma casa em que a intimidade está ligada mais ao personagem e menos aos espaços em que ele habita. Neste filme, há uma unidade harmônica entre o humor de Lui e o vazio e cores dos ambientes pelos quais ele transita.

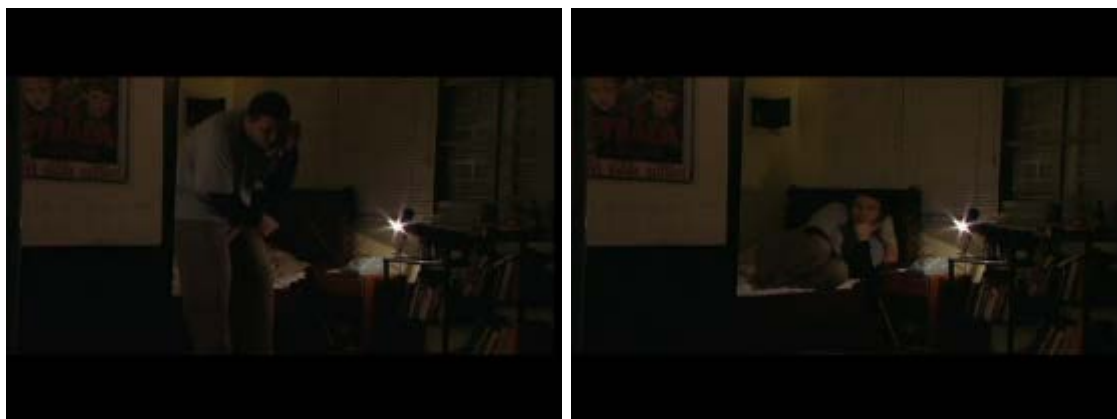
Diferente da casa, o ninho possui suas próprias particularidades; seu próprio devir de sons e imagens. Embora ele também estabeleça uma espécie de moradia, as nuances que Bachelard marca para o ninho o circunscrevem dentro de questões da natureza e do aconchego, diferente da casa que é pautada pela dureza arquitetônica e estabilidade como moradia. Acerca do ninho nos debruçamos no subcapítulo seguinte.

5.2.3 Ninho

a) A casa inteira de Lui no filme de Polidoro (2005) pode ser percebida como um grande ninho que abriga a solidão do personagem. Esse isolamento, visto através da *Poética do espaço*, amplia o *volume* com o qual se pode perceber as questões de intimidade exercidas pelo personagem ao habitar o espaço. Para estudar as questões do ninho como espaço simbólico de intimidade são considerados dois trechos.

O primeiro trecho possui um pouco menos de três minutos. Vai de 02:44 ate 05:39. Ele possui dois planos. No começo desta sequência o personagem Lui é mostrado chegando a seu quarto e se ajeitando na cama. Ele é visto em um plano aberto dando uma ideia da dimensionalidade do quarto, se não na totalidade ao menos em grande parte. O segundo plano começa muito próximo de seu rosto e depois vai se afastando até chegar a um quadro semelhante ao do plano anterior. A ação que transcorre é a sequência do diálogo no telefonema enquanto Lui interage com alguns objetos e fuma seu cigarro. Após um tempo ele troca de ambiente.

Figura 26 – O ninho de Lui em seu quarto (Polidoro, 2005).





Fonte: reprodução de frames do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Polidoro, 2005).

Dentro da lógica bachelardiana de *espaços dentro de espaços*, é possível perceber pequenos ninhos que acolhem o personagem em diferentes planos. A misé-en-scène se dá por buscas e estabelecimento de ninhos dentro do espaço habitado e encenado — algo perceptível também nos outros filmes.

No caso desta primeira sequência, o quarto se estabelece como um ninho simbólico. A direção de arte o povoa com diversos objetos que fortalecem uma visualidade de aconchego. A intimidade expressa nesse tipo de espaço simbólico se dá pela maneira como o personagem se vincula com ele. Há em jogo, como um reforço

dessa noção, uma unidade estética que está em harmonia com outras questões relacionadas a Lui. Objetos, iluminação, posicionamento e gestos do autor se dão em consonância com o aconchego e sensação de pertencimento ao lugar. A cama aqui simbolicamente retoma um ninho infantil, articulador de questões de maternidade. Bachelard nota que: “procurando nas riquezas do vocabulário todos os verbos que exprimissem todos os dinamismos do retiro, encontraríamos imagens do movimento animal, dos movimentos de encolher-se que estão gravados nos músculos” (BACHELARD, 2012, p.104).

O encolhimento do ator em uma posição semi-fetal de aconchego corrobora com o estabelecimento e leitura dessa questão. Bachelard propõe sobre isso que: “Fisicamente, o ser que acolhe o sentimento do refúgio fecha-se sobre si mesmo, retira-se, encolhe-se” (Idem, p.104).

Neste trecho de imagens, o espaço material é articulado através de dois planos. Mesmo se tratando de uma fragmentação, eles estabelecem uma unidade que não fere a simbologia do ninho na sua integralidade, não se trata de um ninho partido, mas de um ninho do qual nos aproximamos de súbito e depois nos afastamos. Silverman (1992) ao comentar a unidade visual de um espaço articulado pela montagem através do processo de sutura, fala que cada imagem se define através das diferenças que surgem das que a cercam⁶⁴. Bachelard propõe sobre isso:

Bachelard comenta que

com os ninhos e as conchas, estávamos evidentemente diante das transposições da função de habitar. Tratava-se de estudar intimidades quiméricas ou toscas, áreas como o ninho na árvore ou símbolos de uma vida duramente incrustada na pedra como o molusco. (Op. Cit., 2012, p.145)

Essa definição também é atingida através das deixas visuais pelas quais os cortes implicam uma unidade possível de espaço. Sobre isso, Bachelard comenta que o ninho gera um grupo de imagens de proteção. A intimidade do ninho habita uma proteção do mundo externo. Nas palavras do autor: "o ninho, como toda imagem de repouso, de tranquilidade, associa-se imediatamente a imagem da casa simples. Da imagem do ninho à imagem da casa e vice-versa, as passagens só se podem fazer sob o signo da simplicidade" (BACHELARD, 2012, p.110).

⁶⁴ Cf. Silverman, 1992, *On suture*, p.202.

Através dessas questões, compreende-se que a simbologia do ninho se dá por uma determinada leitura de uma unidade visual/estética fundamentada por objetos, cenografia, luzes e pela maneira como em um ou múltiplos planos a montagem costura diferentes pontos de vista sobre um mesmo espaço.

O segundo trecho dessa amostragem vai de 14:15 até 15:30 e possui aproximadamente um minuto de duração. Tem um único plano. Ele mostra o personagem Lui em um enquadramento de plano médio. Após acender um cigarro a câmera faz um movimento no próprio eixo e em deslocamento saindo de Lui sentado no sofá e faz o caminho de volta até o quarto mostrando os espaços vazios do apartamento.

Figura 27 – Do ninho da sala ao ninho do quarto (Polidoro, 2005).





Fonte: reprodução de frames do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Polidoro, 2005).

Esta sequência chama atenção para um outro tipo de ninho simbolicamente mais maduro. O sofá abriga o personagem de maneira mais estreita e menos ampla do que a cama, como visto anteriormente. Ele também não possui o conforto da cama e nem é enunciado com gestos maternos de encolhimento. Dentro da narrativa ele marca um retorno à solidão *inabalável*. A ligação traz a voz de uma mulher que o chama para o aconchego do ninho amplo e materno do quarto, ao fim, ele retorna para o ninho da sala, mais austero, menos povoado por objetos.

A ação performada pela câmera sublinha uma possibilidade de transição de um ninho para o outro. Depois de mostrar o personagem fumando, a câmera vai observando o espaço e os objetos enquanto transita de volta para o ninho anterior, isolado e circunscrito em outro espaço. Estabelece-se uma dualidade do ninho-cheio e do ninho-vazio através da própria intimidade de habitar esses ninhos. Nas palavras de Bachelard, “a concha vazia, como um ninho vazio, sugere devaneios de refúgio. É sem dúvida um requinte de devaneio seguir imagens tão simples” (BACHELARD, 2012, p.119). Ainda, em complemento à imagem simbólica composta pelo trânsito da câmera, o filósofo francês lembra que a própria vocação simbólica da imagem “vem dar um corpo concreto a uma impressão difícil de exprimir” (Idem, p.87). O fim do telefonema marca um duplo fim: com o espaço anterior e do próprio filme.

b) Seguimos a análise considerando três trechos do filme de Mainhard (2007) para observar outra possibilidade de criação simbólica do espaço do ninho.

O primeiro trecho possui dezesseis segundos. Vai de 04:27 até 04:43. Ele contém dois planos não muito diferentes um do outro. Primeiramente vemos o personagem encolhido e mostrado de perfil em um plano fechado que recorta o ambiente. Após ele apagar a luz que o ilumina há um corte que aproxima o ponto de vista da câmera de seu rosto, ainda em perfil, porém agora na penumbra.

Figura 28 – Ninho contrastado de Caio (Mainhard, 2007).





Fonte: reprodução de frames do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Mainhard, 2007).

A sequência aponta para uma simbologia de ninho do tipo *toca*. Gastón Bachelard comenta que “o bem-estar devolve-nos à primitividade do refúgio. Fisicamente, o ser que acolhe o sentimento do refúgio fecha-se sobre si mesmo, retira-se encolhe-se, esconde-se, entoca-se” (BACHELARD, 2012, p.104). Abriga o habitante na penumbra que lhe conforta, mesmo permitindo nesgas de luz eventuais. Nas palavras de Bachelard, “o ninho — como compreendemos imediatamente — é precário e no entanto desencadeia em nós um *devaneio de segurança*” (BACHELARD, 2012, p.114). A precariedade do ninho aparece aqui através da direção de arte: ela estabelece a simplicidade do lugar, não se trata de um ambiente luxuoso, e também propõe uma visualidade confusa, emaranhada como o próprio ninho e arquitetura em túneis de uma toca — também corroborado pelo encolhimento confortável do ator.

Ainda, a proposta de Mainhard lida com muitos espaços. Poucas são as visualidades repetidas. A construção do espaço, assim como a do personagem, se dá na multiplicidade. Se no filme de Polidoro há uma unidade de espaço, em Mainhard há uma dissonância. A impressão do filme é a de que cada plano quase estabelece individualmente um espaço diferente. A dimensão sonora do telefonema é fragmentada por espaços diferentes de enunciação visual, em cada momento da conversa Caio é visto em novos ambientes. O diálogo vago entre em consonância com a ansiedade de Caio em mudar de lugar a todo instante.

Em termos da simbologia visual bachelardiana, há uma inscrição nas imagens desse plano que retoma uma passagem da *Poética do espaço*. O ninho é mundificado, segundo Bachelard. Ele se torna o centro do mundo. Dentro do espaço narrativo em que se desenvolve *Pela passagem de uma grande dor*, não há lugar para o exterior. O ninho é o espaço suficiente para o personagem Caio. Para ele torna-se difícil abrir mão de um lugar que, na sua essência múltipla, já contempla todas as suas necessidades.

A segunda sequência trazida aqui tem a duração de sete segundos. Vai de 08:13 até 08:20. Trata-se de um plano *plongée*, médio, que mostra a amiga do personagem envolvida em uma rede durante um período de chuva. Ela continua a conversa enquanto parece não se importar com a água que cai.

Figura 29 – Ninho “natureza” da interlocutora de Caio (Mainhard, 2007).



Fonte: reprodução de frame do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Mainhard, 2007).

Neste trecho há a ocorrência de uma simbologia de ninho da interlocutora de Lui. A chuva introduz uma relação natural com o ninho. Ele não abriga a personagem com um teto, mas lhe fornece um aconchego que lhe distancia do solo. A própria rede de descanso articula essa possibilidade de maneira análoga ao ninho em uma árvore. Bachelard comenta que esse tipo de ninho é o dos pássaros jovens; um ninho do amor *por acontecer*, algo que reverbera na coleção de expressões e temas articulados por Caio Fernando Abreu ao longo de sua literatura.

Essa possibilidade de um ninho da natureza se constrói tecnicamente pela maneira como a imagem é enunciada pela câmera. Trata-se de um ponto de vista *aéreo*. Retoma-se aqui a questão de que os sentidos atribuídos a tipos de plano e posicionamento de câmera não se sustentam e estabilizam de maneira dicionarizada. Frente a isso, utilizando a perspectiva de Bachelard, é possível compreender como inscritos na imagem os elementos que compõe o ninho; que articulam um discurso conotativo do ninho.

Para Bachelard, o ninho é uma pluralidade de imagens. Desde as mais naturais até as mais abstratas. Todas elas, na sua capacidade de abrigar a intimidade do

aconchego, podem simbolizar o ninho como um espaço habitado. No plano que compõe essa parte da amostragem, pode-se perceber o ninho pequeno, aquele que abriga o pássaro. Bachelard insiste nos pequenos espaços de reclusão como articuladores dos maiores graus de intimidade. Na imagem, há uma reclusão da personagem a um espaço bastante delimitado e que atravessa do enquadramento. A maneira como a câmera mostra a imagem sublinha sua dimensão espacial e também dá um enfoque mais próximo ainda, gerador de uma imagem “menor” menos ampla, da maneira reclusa com a qual o ninho é habitado.

Ainda, no nível do plano, pode-se perceber um exercício de liberdade que acompanha as próprias características do *ninho na natureza*. A câmera pode acompanhar o ninho de qualquer ângulo. Tanto o é que opta por mostrá-lo de cima, de onde se precisa de alguma trucagem, maquinário ou engenharia para posicionar a câmera. O ninho visto na altura do olho fica enunciado dentro de uma possibilidade “racional”, apoiada no chão. Visto de cima ele *chama* a intimidade do devaneio bachelardiano, sem amarras ou fixação na terra.

A terceira sequência dessa amostragem possui três segundos, de 08:47 até 08:50. Este plano bastante curto mostra um plano geral da sala da personagem que conversa com Caio. Ela fala ao telefone enquanto está deitada em um *puff* de couro preto.

Figura 30 – Ninho urbano da interlocutora de Caio (Mainhard, 2007).



Fonte: reprodução de frame do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Mainhard, 2007).

Com esta sequência, ilustrada pela imagem da personagem no puff durante todo o plano, é possível perceber um ninho simbólico visto de perto pelo olho da câmera. Ele

possui um fundo tão simbólico quanto o próprio ninho. Pode ser visto o azul do céu; a claridade do sol do dia através do *burn* do refletor; e a geometria vertical de alguns retângulos que compõe o *skyline* de uma cidade pintados na parede. No trecho anterior havia o ninho da natureza, pautado pela chuva e pelo seu ponto de vista *vindo do céu*. Neste trecho trata-se de um ninho urbano. Ele se reveste de cidade, de paredes e praticamente engole a personagem. O filósofo francês comenta que o ninho possui um tom domiciliar (BACHELARD, 2012). A atuação desenvolvida neste plano ajuda a compreender o aconchego íntimo que a própria noção de lar propõe.

O ninho caseiro estabelecido nesse plano retoma a fala de Bachelard que diz:

Uma palha espessa, grosseiramente trançada, sublinha a vontade de abrigar para além das paredes. De todas as virtudes do abrigo, o teto é aqui a testemunha dominante. Sob a cobertura do teto, as paredes são de barro. As aberturas são baixas. A choupana está colocada sobre a terra como um ninho sobre o campo (Idem, p.111).

O abrigo do ninho envolve a personagem de uma maneira que sua própria delimitação constrói paredes que a protegem. Ela observa o cenário ao redor enquanto fala ao telefone de maneira completamente segura e protegida, mesmo com a simplicidade dos elementos cênicos. A proteção que o ninho oferece pode ser tão simbólica quanto ele próprio, como no caso dessa imagem da personagem no *puff*.

c) Através do filme *Desespero Agradável* (Machado, 2010) discute-se a questão simbólica do ninho através de uma única amostragem. Isto ocorre pela maneira repetitiva com a qual o filme foi decupado. Corrobora neste sentido também o minimalismo de locações: poucos espaços são explorados pelo ator.

A sequência de análise se dá dos 03 minutos até 03 minutos e meio. Ela é retomada adiante pela montagem e intercalada com alguns planos mais fechados, mas simbolicamente capazes de transmitir o mesmo efeito. Nessa ocorrência o personagem Lui se senta em um *puff* no canto da sala e fica nessa posição até terminar o telefonema. A maneira como está enquadrado o abriga em um ângulo fechado.

Figura 31 – Ninho amarelo e mofado de Lui (Machado, 2010).



Fonte: reprodução de frames do filme *Desespero Agradável* (Machado, 2010).

Assim como no último trecho da amostragem anterior, ocorre aqui uma possibilidade de ninho urbano. De um recanto que protege o personagem dentro de sua solidão no mundo e abriga o próprio devaneio que invade a conversa telefônica. Bachelard ressalta que é a arquitetura do ninho que impõe sua forma a quem o habita (BACHELARD, 2012). E a imagem desse tipo de ninho é de grande simplicidade. A cenografia fílmica o constrói utilizando a predominância de uma cor na parede e cortina. Não há um grande cenário ou uma riqueza de objetos que tragam novos discursos e informações para a imagem. Os elementos mínimos ressaltam a simplicidade pela qual os próprios ninhos e tocas na natureza se estabelecem. A paleta de cores proposta pela arte e pela luz possui uma unidade de baixíssimo contraste, também corroborando com uma estética pautada por poucas informações e ambientes simples. Essas questões de composição se alinham com o próprio conceito bachelardiano de ninho, o qual o autor propõe de maneira diluída ao longo do capítulo dedicado a esse tipo de imagem. Destaca-se uma fala em que Bachelard diz:

O ninho, como toda imagem de repouso, de tranquilidade, associa-se imediatamente à imagem da casa simples. Da imagem do ninho à imagem da casa, ou vice-versa, as passagens só se podem fazer sob o signo da *simplicidade* [...] A imagem mais simples se duplica: é ela mesma e outra coisa que não ela mesma (BACHELARD, 2012, p.110).

Nesta citação é possível perceber duas questões pertinentes aqui: a primeira é relacionada a simplicidade da imagem do ninho. Ele nos é *muito próximo*, segundo

Bachelard. Temos no ninho e na choupana um mesmo tipo de abrigo e intimidade que gera alguns tipos específicos de imagem de acolhimento. A segunda questão é relacionada com a própria *teoria simbólica*⁶⁵ de Bachelard. No momento em que falamos de uma *duplicidade da imagem*, de *ser ela e outra coisa que não ela mesma*, como o autor propõe, nos relacionamos⁶⁶ com a dimensão conotativa da imagem. Com a possibilidade simbólica. Assim como para Barthes, Bachelard assume uma postura em que a representação se dá por uma *outra* leitura possível que é proposta por uma questão basal representativa de uma imagem⁶⁷.

d) Assim como no filme de Machado (2010), em *Morangos Mofados* (Corveto, 1987), é trazido uma única sequência para relevante para discutir a questão dos cantos como espaço simbólico de intimidade. O trecho analisado acontece dos 04 minutos e 15 segundos de filme e vai até os 05 minutos e 35 segundos. É composto por três planos. O primeiro plano é médio, de busto, da personagem falando ao telefone. Há um movimento de lente que abre o plano e introduz uma nova circunstância espacial: o lugar em que a cabine telefônica dela se encontra. O segundo plano é aberto e de perfil. Tem as limitações da própria cabine como limitadoras do enquadramento. É possível perceber alguns meninos incomodando a personagem do lado de fora. O terceiro plano volta para dentro da cabine e mostra a personagem em um plano bem mais fechado que os anteriores. Ao longo desta sequência ela continua sua conversa com Lui.

Figura 32: Ninho de isolamento urbano (Corveto, 1987).



⁶⁵ Na medida em que podemos falar disso.

⁶⁶ Dentro de uma possibilidade de leitura, certamente não a única.

⁶⁷ Cf. Barthes, 1990, e Bachelard, 2012.



Fonte: reprodução de frames do filme *Morangos Mofados* (Corveto, 1987).

A cabine telefônica em que a personagem se encontra pode ser lida como um ninho simbólico. Trata-se do ninho em meio à tormenta. O ambiente urbano ao redor da personagem se mostra hostil, e quanto mais hostil ele se mostra mais ela se aninha dentro da cabine. Sobre alguns tipos de ninhos criados pelo homem, Bachelard aponta que: “o fenomenólogo sentirá nele os dinamismos de um estranho encolhimento, de um encolhimento ativo, constantemente recomeçado” (BACHELARD, 2012, p.114). Essa passagem chama atenção por se amparar com os encolhimentos no ninho praticados pela personagem, sempre se protegendo, não apenas das questões externas ao ninho que a cercam, mas também a uma possível leitura de hostilidade na conversa que tem ao telefone com Lui. Esses encolhimentos também são perceptíveis nos outros curtas, em particular nas propostas de Polidoro (2005) e Machado (2010), nestes filmes, o personagem retoma encolhimentos aos cantos e ninhos de maneira repetida, tanto dentro do plano quanto dentro da lógica proposta pela montagem.

O filme criado por Corveto possui alguns *tons* perceptíveis que se espalham por questões tanto visuais da imagem quanto da atuação. Um destes tons é o da acidez. Os personagens propostos em *Morangos Mofados* (1987) não são letárgicos nem apáticos

como nos outros filmes — mesmo que não nas totalidades, certamente em alguns momentos. Esta acidez aparece nessa sequência através das entonações propostas pela atriz que fala com Lui ao telefone. Essa informação sonora não ajuda a dimensionar o espaço, mas ajuda a lhe dar uma camada de leitura *psicológica* que pode acarretar numa ampliação das leituras possíveis desse espaço. O ninho encontrado nas imagens dessa amostragem se vale dessa informação sonora para corroborar na sua leitura. Trata-se de um espaço ácido e incerto.

Em consideração final sobre o ninho, Bachelard estabelece que uma das características do espaço de intimidade é a que ajuda a “determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados” (BACHELARD, 2012, p.19). Esta conjugação de proteção e afeto é uma síntese possível das questões aferidas por Gaston Bachelard ao que constitui o ninho como um espaço simbólico de reclusão e intimidade. Essa questão pode ser observada em diferentes imagens nos quatro filmes. Polidoro (2005) propôs um ninho de aconchego e imobilidade; de uma solidão inabalável; de livre exercício da solidão. Mainhard (2007), o diretor que criou os espaços mais heterogêneos, compôs ninhos diferentes para cada um dos seus personagens: Caio habita ninhos do tipo toca; semi-iluminados; e de dinâmicas diferentes de um para o outro. A personagem feminina pode ser percebida habitando ninhos coloridos e urbanos, em contraste aos do seu interlocutor, Caio. Machado (2010) opta por um ninho mínimo e também urbano, como o da personagem feminina de Mainhard (2007). Corveto (1987), por sua vez, propõe um ninho no meio do perigo, que abriga a personagem feminina no meio da noite e todas as *coisas sombrias da noite* que habitam as horas tardias.

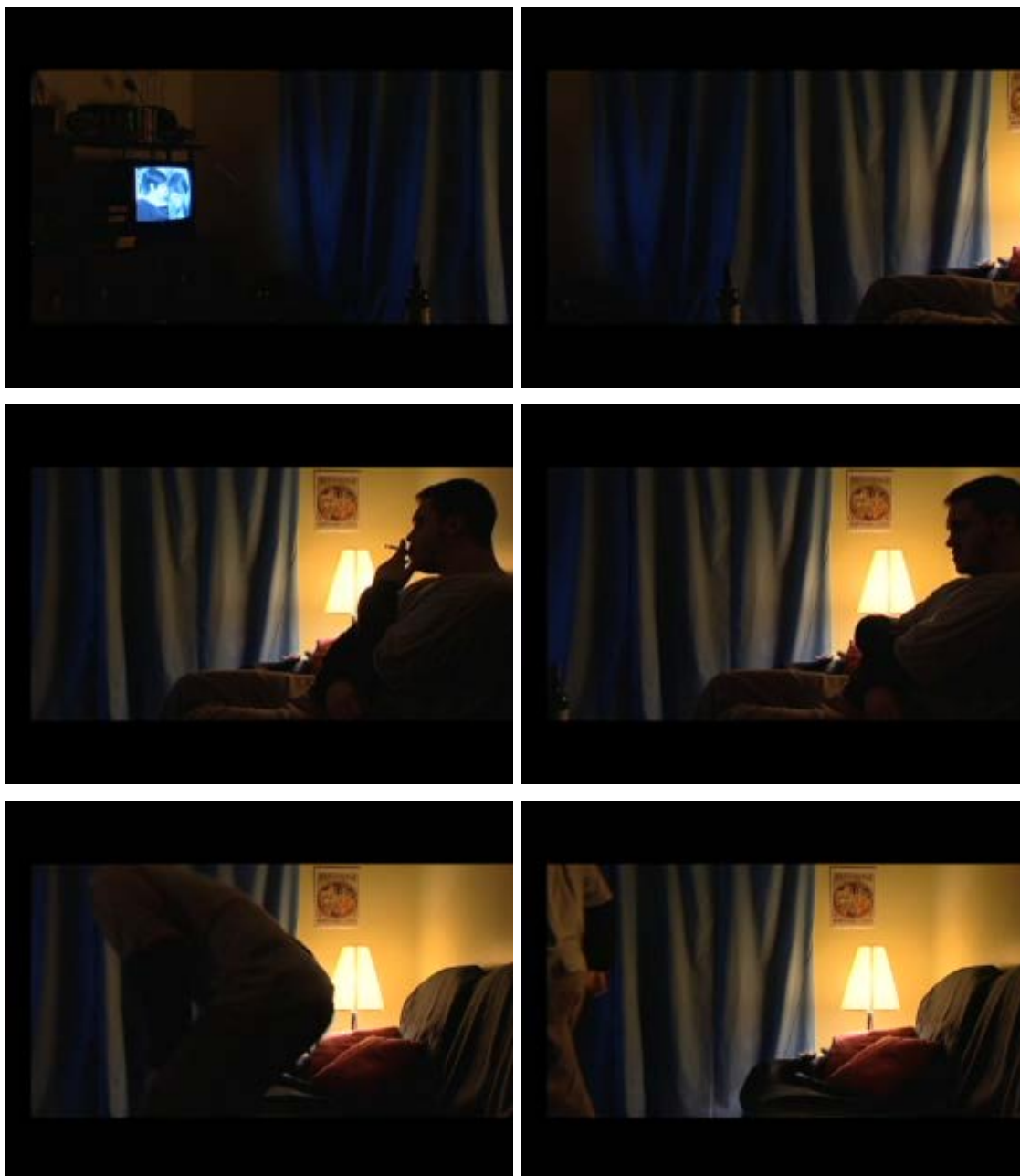
As análises seguintes tecem comentários, contextualizações e encadeamentos empírico-teóricos sobre o espaço simbólico de intimidade relativo aos cantos.

5.2.4 Canto

a) Para tratar as questões do canto como categoria de análise, o filme dirigido por Polidoro (2005) contribui com duas passagens.

A primeira delas vai de 01:47 até 02:30. Possui apenas um plano e aproximados quarenta segundos de duração. Trata-se de uma lenta panorâmica que sai de um canto da sala, onde se encontra uma televisão, e vai até o personagem Lui. O enquadramento pode ser percebido como um plano médio. Nele, Lui assiste a um filme na televisão até que o telefone toca.

Figura 33: Panorâmica de dois cantos na sala (Polidoro, 2005).



Fonte: reprodução de frames do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Polidoro, 2005).

A elaboração cênica desse plano trabalha com um movimento de câmera que vai de um canto ao outro. Esse movimento pontua o canto como zona de interesse. Em uma extremidade é possível ver o televisor, já na outra, depois do deslizar da câmera, é apresentado o personagem pela primeira vez, irredutível em seu canto. A intimidade deste canto é exatamente esta. A de possibilitar o conforto que abriga a imobilidade; o lugar onde o movimento não se faz necessário. Sobre esse canto diz que: “A consciência

de estar em paz em seu canto propaga, por assim dizer, uma imobilidade” (BACHELARD, 2012, p.146).

O canto como um refúgio do mundo só é desestabilizado através da interferência que traz o *mundo de fora*, o telefonema. Este evento faz o personagem renunciar seu abrigo e ir em busca de outro, no caso o seu quarto, um abrigo muito mais competente e equipado para lidar com essa interferência na sua solidão abrigada e inscrita no canto. Bachelard comenta que a *hora do canto* é a hora do silêncio; dos sentimentos resguardados a si; daquilo tudo que é inabalável e assim nos protege com a intimidade de um guardião sagrado, eleito por uma divindade divina ou onírica que protege esse silêncio⁶⁸ (Idem, 2012).

Neste trecho pode-se perceber a maneira mínima como a cenografia constrói seu espaço através dos elementos que lhe são competentes. Há um *apego* ao mínimo. Elementos mínimos que ajudam a compor um canto cuja intimidade se dá pelo pequeno, por pequenas porções exteriores do mundo que vazam para dentro desse canto estabelecido. Há em jogo um afeto que não se transmite por um mimo ou cuidado com o ambiente, mas pela prostração harmônica da composição visual do enquadramento; o personagem figura quase como adereço cênico. Sua posição retraída também ajuda a propor o estabelecimento de um “canto”, não apenas como a esquina de um enquadramento, mas como uma porção de espaço da qual nos desfazer afronta um aparente desejo de permanência.

“A consciência de estar em paz em seu canto propaga, por assim dizer, uma imobilidade. A imobilidade irradia-se. Um quarto imaginário se constrói ao redor do nosso corpo, que acreditamos estar bem escondido quando nos refugiamos num canto” (BACHELARD, 2012, p.146).

Bachelard propõe o canto não só na sua fisicalidade, mas também como um canto do mundo. E é sobre este canto que busca-se ocorrências também, não apenas esquinas de enquadramentos, fotogramas e imagens.

O segundo trecho ocorre na metade do filme e tem a duração de cinco minutos e treze segundos. Vai de 06:17 até 11:30. Ele é articulado pela montagem através de quatro planos. O primeiro plano é fechado, um detalhe do chão e das pernas do personagem Lui. Há um movimento de *Tilt* para cima que reenquadra o torso do personagem. Ao longo do plano ele se estabelece em um canto do quadro olhando para

⁶⁸ ecoa aqui a constante referência ao trabalho do poeta alemão Rainer Maria Rilke, em particular no comentário de Paul Valery sobre a solidão de Rilke como um inverno eterno de intimidade excessiva com o silêncio. (Cf. RILKE, Cartas ao jovem poeta, 2006, e VALERY, *essais et témoignages inédits*, 1945)

uma zona fora-de-campo. Ainda neste plano, o personagem se levanta e deita na cama. Há um movimento panorâmico de reenquadramento. Estabelece-se assim uma nova dinâmica de cantos através de horizontalidades ao invés de verticalidades (Oeste e leste do quadro). O segundo plano é levemente *plongée*. Enquadra o personagem no canto esquerdo do quadro e deixa como respiro na sua outra extremidade o telefone, o bidê e um pedaço da prateleira. O terceiro plano é um *travelling-in* que "aperta" o personagem dentro do espaço em que ele se estabelece. O último plano da sequência retoma um ponto de vista aberto sobre o quarto.

Figura 34 – Os cantos no quarto de Lui (Polidoro, 2005).





Fonte: reprodução de frames do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Polidoro, 2005).

Neste trecho, primeiramente, nota-se como o enquadramento demonstra que o próprio canto “não é suficiente” para o personagem. Lentamente a câmera desliza partindo das pernas de Lui até mostrar-nos seu rosto. Seu olhar ajuda a evidenciar a maneira como o canto proposto não lhe é suficiente, ele olha para fora do quadro, busca um outro espaço que não é o que o abriga. O longo respiro da imagem atrás dele o coloca de maneira desconfortável para o olhar, se forem consideradas as regras de composição de imagem que visam um equilíbrio e harmonia e não um desconforto. Jacques Aumont (2011) fala que há uma importância decisiva no processo de filmagem

e na maneira como o olhar ajuda preencher o quadro: “o quadro se define tanto pelo que ele contém quanto pelo que exclui” (AUMONT, 2011, p.136).

Em um segundo momento, Lui troca o chão pela cama. Mais uma vez abre mão de um canto por outro. Não apenas um canto da imagem, mas um de seus cantos no mundo. Ele se encolhe e aninha no canto direito da cama. Aqui a intimidade é inerente ao próprio ambiente que é a cama. Ela abriga o recolhimento, sonhos, e todas as demais idiossincrasias do personagem. Em contraste com o canto anterior, o da sala, este é muito melhor qualificado para proteger a solidão do personagem da invasão que é o telefonema. Bachelard comenta sobre isso: “todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa” (BACHELARD, 2012, p.145). Um pouco adiante, a própria fala⁶⁹ do autor da *Poética do espaço* complementa essa questão levantada: “De súbito, um quarto com sua lâmpada surgiu diante de mim, quase palpável em mim. Nele eu já era canto, mas os postigos me perceberam e tornaram a fechar-se” (Ibid., p.147).

Por fim, há um enunciado simbólico implicado no movimento de câmera que vai aproximando a lente do personagem (Cf. imagem s02-09 e seguintes). A câmera que enuncia a imagem mostra o personagem ao fundo, bem iluminado, e em primeiro plano, no canto direito, um globo na penumbra. Lentamente a câmera vai se aproximando de Lui, e esse movimento vai *eliminando o mundo* do espaço em que o personagem está inscrito. Esta foi a leitura mais potente encontrada nos curtas de um esforço criativo que constrói um espaço simbólico de reclusão, neste caso a casa/ninho/canto que é a cama do personagem. A imagem explicita a exclusão de qualquer *fora dali*; de qualquer exterior; de um mundo que é muito mais do que aquele espaço que Lui habita. É possível hipotetizar que essa imagem é a mais rica em termos análogos às preocupações de Bachelard na *Poética do espaço*.

b) Através de *Pela passagem de uma grande dor* (Mainhard, 2007), são explorados três trechos que contribuem para a reflexão sobre o canto como um espaço simbólico de intimidade e reclusão.

O primeiro item dessa amostragem possui cinco segundos e um único plano. Vai de 02:25 até 02:30. Trata-se de um plano fechado de perfil da amiga do personagem ao

⁶⁹ Citando o *Ma vie sans moi* de Armand Robin.

telefone. Ela se encontra no lado direito do quadro com uma parede azul ao fundo. Depois de alguns planos no espaço do personagem masculino a montagem retorna para esse plano de fundo azul. Trata-se do canto na sua qualidade mais mínima e mais sintética possível segundo as considerações de Bachelard (2012).

Figura 35 – Canto minimalista da interlocutora de caio (Mainhard, 2007).



Fonte: reprodução de frame do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Mainhard, 2007).

A personagem é enunciada no canto direito com um fundo plano azul atrás dela. A mínima, quase inexistente, profundidade de campo ajuda, dentro da esfera técnica, a introduzir a reclusão do espaço pequeno e íntimo. Nele, a personagem habita e dá vida ao canto. O plano em questão é bem iluminado. Há uma luz um pouco dura — nota-se isso pelas sombras marcadas e não difusas — que banha a mulher, mas não estoura o fundo. Este canto vive e pulsa através da pessoa que o vive. Ela ser vista de perfil, simbolicamente ajuda a perceber o vínculo com Caio como uma perspectiva unilateral, com apenas um olhar. Bachelard comenta sobre esse canto simples e vazio que é capaz de abrigar e mostrar a intimidade dos vínculos de alguém:

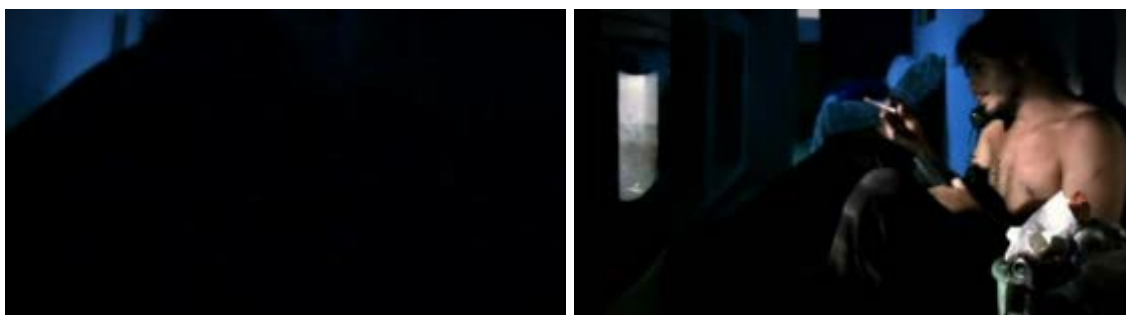
Todos os habitantes dos cantos virão dar vida à imagem, multiplicar todas as nuances de ser do habitante dos cantos. Para os grandes sonhadores de cantos, de ângulos, de buracos, nada é vazio, a dialética do cheio e do vazio corresponde apenas a duas realidades geométricas. A função de habitar faz a ligação entre o cheio e o vazio. Um ser vivo preenche um refúgio vazio. E as imagens habitam (BACHELARD, 2012, p.149).

Essa passagem de Bachelard retoma o plano através do habitar o vazio. De um vazio que recebe alguém e, a partir disso, constitui um refúgio. A mulher expressa sua

solidão e seu desejo de companhia. A maneira como isso mostrado sublinha este sentimento. Do seu canto do quadro, minimamente ocupado, é demonstrado o grande espaço que poderia ser dividido e ocupado juntamente com outra pessoa.

O segundo trecho do filme de Mainhard (2007) analisado pelas questões do canto tem quatro segundos de duração e se dá em um único plano. Vai de 04:13 até 04:17. Trata-se de um plano médio que mostra o corpo inteiro de Caio. Nele o personagem está sentado e encolhido em um canto no escuro, ele liga uma luz com um dos pés e segue falando ao telefone.

Figura 36 – Canto contrastado de Caio (Mainhard, 2007).



Fonte: reprodução de frames do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Mainhard, 2007).

Este trecho retoma algumas questões sobre cantos já discutidas em outras passagens analisadas. Trata-se de um canto no mundo que abriga o personagem. Um canto íntimo e capaz de pontuar-lhe a solidão — até acompanhando-a. O personagem fica entre o escuro e o mal iluminado, um canto que dispensa a luz para existir e para lhe delinear. A maneira apertada como está enquadrado e como a atuação lhe coloca em cena ajuda compreender o canto como um espaço pequeno de reclusão. Pode ser encontrada uma ancoragem dessa questão através da seguinte passagem da *Poética do espaço*:

Esses valores de abrigo são tão simples, tão profundamente arraigados no inconsciente, que vamos encontrá-los mais facilmente por uma simples evocação do que por uma descrição minuciosa. A nuance, então, exprime a cor. A palavra de um poeta, tocando o ponto exato, abala as camadas profundas do nosso ser (BACHELARD, 2012, p.32).

Além dessa nuance da solidão e da intimidade, há também a troca mútua como estabelecida por Bachelard: há um pouco do canto no personagem, e um pouco do personagem no canto. Ele funciona como apoio para uma das paredes que estabelece o canto; e o canto se povoa de objetos e afetos vinculados ao personagem.

As cenas de Caio aparecem decupadas em sua maioria através desse posicionamento em cantos. A sequência de abertura e as movimentações dele pela casa se dão sempre pelos cantos do quadro; esquinas e bordas do plano. Simbolicamente, as paredes dos cantos ajudam a dar sustentação para o homem que flutua seus humores. A visualidade adjetiva a própria imagem. Os cantos de Caio se alinham com a tese de Bachelard sobre os cantos da literatura de Milosz, ele comenta que alguns tipos de canto podem:

Transmitir uma das experiências mais completas de um devaneio enfadonho, de um ser que se imobiliza num canto. Ele encontra aí um mundo gasto. De passagem, notemos o poder de um adjetivo, quando o ligamos à vida. A vida enfadonha, o ser enfadonho assinala um universo. É mais que uma coloração que se estende sobre as coisas, são as próprias coisas que se cristalizam em tristezas, em saudades, em nostalgias (BACHELARD, 2012, p.152).

As palavras de Bachelard reverberam na cena deste trecho. Trata-se de alguém imobilizado em um canto. As imagens de Caio no filme de Mainhard ajudam a enunciar uma intimidade enfadonha. A direção de arte, luz, produção em geral, ajudam a compor esse enfado pelo qual toda mise-en-scène é realizada e visualmente composta. Essas questões trazidas para falar dessa cena também podem ser ditas, de um modo geral, do filme dirigido por Polidoro (2005). Ambos os filmes de Polidoro (2005) e Mainhard (2007) reverberam uma textura do enfadonho. De uma solidão enfadonha. De um vínculo e troca com alguém de maneira enfadonha e letárgica.

A última amostragem se dá no último plano do filme. Possui um pouco mais de meio minuto. Vai de 10:33 até 11:05. O enquadramento enuncia uma imagem vista do lado de fora da casa. O personagem ao fundo acende um cigarro após terminar o diálogo e caminha até a janela onde fica até cair em desfoque. É um plano médio que mostra a metade de cima do corpo do ator.

Figura 37 – Canto de Caio no mundo/casa (Mainhard, 2007).





Fonte: reprodução de frames do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Mainhard, 2007).

A última parte desta amostragem traz um tipo de canto diferente dos problematizados e refletidos até aqui. Não se trata de um canto do enquadramento, mas, como não ocorrido em nenhum outro curta, um *canto no mundo* que não se baliza pelas esquinas do fotograma. O personagem acende um cigarro no fundo do quadro e vem caminhando em direção à janela em primeiro plano. Embora a imagem do vídeo não possibilite uma grande profundidade de campo, é notável o estabelecimento de diferentes espaços na imagem. Há um fundo repleto de informação, cuidadosamente construído pela direção de arte, confuso de um modo geral, e na meia luz. O primeiro plano tem uma moldura dentro do quadro. As abas da janela isolam a parte de dentro da casa que é vista pelo lado de fora. A maneira como isto é mostrado remete a um ponto de vista que dialoga com o *voyeur*, com um observar sem ser necessariamente visto (há uma planta perto de onde poderia se imaginar a câmera). Dentro dessa perspectiva, pode-se perceber um livre exercício da intimidade no canto do/*pro* mundo que é a janela. A câmera o vê *secretamente*. E ele vê o mundo do lado de fora da maneira que lhe convém. O íntimo nesse espaço é a troca do deixar-se ver e ver ao mesmo tempo. O desfoque no fim ajuda a ancorar essa perspectiva voyeurística. A imagem se difunde como se o observador sorrateiramente estivesse se afastando e deixando de lado aquele espaço, aquele olhar e aquele personagem. Segundo Bachelard, trata-se de um espaço habitável em harmonia com a solidão que se escolhe exercer (BACHELARD, 2012).

Este desfoque deixa a imagem em paz e parte para outra imagem, a tela preta que abriga o fim do filme.

c) Considerando o curta *Desespero Agradável* (Machado, 2010), analisa-se um único trecho para refletir sobre as questões simbólicas do canto. Mais de uma ocorrência simbólica de canto foi possível detectar na obra de Machado, contudo, para não nos repetirmos, opta-se por efetuar a análise sob uma ocorrência que sintetiza as outras dentro da unidade estética proposta. A amostragem ocorre em 04:12 até 04:17. O trecho cinco segundos de duração e se dá também em um único plano. Ela é um plano geral que intercala dois planos fechados. O enquadramento aberto do plano mostra a sala inteira. A ação que se desenvolve é a continuidade da conversa ao telefone.

Figura 38 – Canto ao fundo da sala de Lui (Machado, 2010).



Fonte: reprodução de frame do filme *Desespero Agradável* (Machado, 2010).

Neste plano é possível perceber o personagem Lui jogado perto do chão ao fundo do quadro. Pode ser visto um empenho por parte do departamento de arte em elaborar um espaço confuso, com muitas informações espalhadas, mas costurado por uma unidade estética de cor efeito. As cores corroboram com a ideia de uma luz baixa, de um ambiente mal iluminado, habitado por alguém que não faz grande questão em ver detalhes ou bem delinear as coisas. O lugar, segundo as questões ponderadas sobre a direção de arte, ajuda a externalizar motivos, ambientações e climas internos ao personagem. Os objetos ajudam a pontuar uma confusão geral que a atuação transmite.

Contudo, como nos filmes de Polidoro (2005) e Mainhard (2007), ela se dá de maneira enfadonha. Além disso, a maneira como os objetos se interpõe entre a câmera que enuncia o espaço e o personagem garantem a ele uma proteção, uma reclusão íntima a um canto ao fundo do qual só vamos ter acesso através da brusca continuidade através do corte da montagem. Sobre isso, Bachelard comenta: “Através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas que sonhamos habitar, é possível isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor singular de todas as nossas imagens de intimidade protegida?” (BACHELARD, 2012, p.23). Trata-se da imagem íntima do canto protegido. Não há um devaneio de lembrança, mas há um abrigo para o enfado do personagem em seu canto.

Ainda, sobre esse tipo de solidão enfadonha; intimidade letárgica, Bachelard nota que há um pertencimento em jogo neste espaço. O personagem para o canto com quem retorna à algum lugar que lhe pertence, que lhe é íntimo e que possibilita o livre habitar — tão valorizado na *Poética do espaço*. Nas palavras do autor: “todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indelévels em nós” (idem, p.29).

d) A filme *Morangos Mofados* (Corveto, 1987) contribui com duas sequências para o estudo dos cantos como espaço simbólico de intimidade e reclusão.

A primeira ocorrência tratada aqui possui dezoito segundos de duração e vai de 02:12 até 02:30. Possui apenas um plano. Nele a amiga de Lui procura uma ficha telefônica para completar a ligação, ela tira várias coisas da bolsa enquanto não acha. A imagem a mostra bem perto da borda esquerda do quadro em um plano *plongée*.

Figura 39 – Canto de isolamento do mundo (Corveto, 1987).



Fonte: reprodução de frames do filme *Morangos Mofados* (Corveto, 1987).

Nesta primeira passagem do filme dirigido por Corveto (1987), pode-se perceber a personagem enunciada em cantos. A decupagem oferece uma solidariedade simbólica mostrando um plano em *plongée* traseiro, provocando assim uma visão semelhante a dela. A cabine telefônica é um pequeno canto do mundo capaz de levá-la para onde ela deseja estar, para junto de Lui, embora ele não demonstre qualquer afeto ao conversar com ela. Trata-se de um canto de grande intimidade dentro de um espaço que a protege das intempéries da rua. Bachelard sublinha sobre isso que: “os verdadeiros pontos de partida da imagem, se os estudarmos fenomenologicamente, revelarão concretamente os valores do espaço habitado, o não-eu que protege o eu” (BACHELARD, 2012, p.24).

Ao despejar tudo que tem na bancada, procurando por uma ficha, a mulher se entrega ao espaço; deposita nele todas as suas esperanças e afetos em busca de mais uma tentativa de falar com Lui. Em troca, o espaço a protege. Mesmo quando ela o deixa parcialmente, ainda há um refúgio estabelecido ali para que ela se salve daquilo que fisicamente a ameaça. Em contraponto, ela não se intimida com a laconicidade e acidez de Lui.

O segundo trecho proposto através do filme de Corveto (1987) possui um minuto e dezessete segundos. Vai de 02:57 até 04:14 e tem um único plano na sua montagem. Nele o personagem fuma um cigarro e fala ao telefone enquanto uma mulher habita o quarto ao fundo, vista pelo vão da porta. Trata-se de um plano médio que mostra o torso do ator de perfil.

Figura 40 – Canto dividido: Mulher e Lui (Corveto, 1987).





Fonte: reprodução de frames do filme *Morangos Mofados* (Corveto, 1987).

Embora os espaços de Lui, no filme de Corveto (1987), se passem todos dentro do seu apartamento/casa, há algumas questões de profundidade de campo que surgem nesta última parte da amostragem. O personagem é visto em primeiro plano, no canto do quadro; um canto que ele toma para si, que lhe dá sustentação e o ampara; guarda sua solidão e lhe fornece um isolamento de um outro espaço em jogo na mesma imagem. Ao fundo é possível perceber uma mulher sozinha habitando um outro cômodo, um espaço de ninho; de enamorados; um pedaço de ninho enunciado na lógica solitária do canto, queimado por um excesso de luz, mas meio difuso pela própria questão da profundidade de campo. Fotograficamente há dois cantos segmentados pela fisicalidade do espaço e por um marco de vão que fica no meio da imagem.

No primeiro plano há um canto enfadonho em que a solidão é abrigada na intimidade do espaço em que ele se joga e se apoia. Retoma-se assim a questão do enfadonho para Bachelard e o universo que esse tipo de canto estabelece: “a vida enfadonha, o ser enfadonho assinala um universo. É mais que uma coloração que se estende sobre as coisas, são as próprias coisas que se cristalizam em tristezas, em saudades, em nostalgias” (BACHELARD, 2012, p.152).

Ao fundo tem-se um canto de valorações mais positivas, não poluídas pelo azedume enfadonho de Lui. A encenação proposta pela atriz retoma o espaço íntimo de reclusão em que há um prazer de nos recolhermos, de habitar sem grandes pretensões. Nele é possível habitar sem temer a solidão. Nas palavras de Bachelard, como dito anteriormente: “todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa” (Idem, p.145).

Nota-se que a presente análise retoma ancoragens teóricas já tratadas através de outras ocorrências teóricas do canto. Embora a repetição carregue em si um certo enfado — para permanecer no vocabulário bachelardiano —, interessa perceber que diferentes imagens de diferentes curtas acionam as mesmas passagens teóricas e dão-lhe diferentes roupagens visuais ilustrativas.

No filme de Polidoro (2005) foi possível perceber o canto como um lugar o qual o personagem renuncia para poder atender ao telefonema. Também foi notável a proximidade entre as três categorias: casa, ninho e canto para Lui (2005) são abrigos mornos de uma intimidade enfadonha e uma solidão morna. Tudo é amarelado; velho; mofado. Há uma unidade estética que retoma o próprio conto de Caio Fernando Abreu. Mainhard (2007) estabelece cantos como *um canto no mundo*. Não necessariamente uma esquina, ou encontro entre vetores topográficos, mas um canto como essência do pertencimento; do lugar em que a intimidade parte de uma contaminação provocada pelo personagem ao se adonar do ambiente. Machado (2010) coloca seu personagem em um triplo canto: canto da sala; canto do mundo; canto do enquadramento. O canto de Lui (2010) é amarelado como o de Polidoro (2005). Corveto (1987) propõe um canto que divide a imagem. Enuncia uma personagem feminina sem nenhuma fala e pouquíssima interação cênica, e abriga o personagem Lui como se sua sustentação dependesse da própria parede onde se escora. Trata-se de um canto rígido e concreto como o próprio humor com que trata a pessoa do outro lado do telefone.

Por fim, sublinha-se que os cantos são ocorrências de espaços simbólicos cuja leitura se dá com maior ênfase sob o olhar das questões de fotografia dos filmes e também da decupagem e montagem. São espaços internos ao plano ou em suas bordas. Consideram também movimentos de câmera que alteram a própria fisicalidade do espaço enunciado em imagem. Bachelard comenta que os cantos são velhos; se organizam por *esquinas* de ruas e espaços internos, mas também por objetos. Na Poética do espaço o canto aparece caracterizado como proponente de uma “vida enfadonha, o ser enfadonho assinala um universo. É mais que uma coloração que se estende sobre as coisas, são as próprias coisas que se cristalizam em tristezas, em saudades, em nostalgias” (BACHELARD, 2012, p.152).

Com o término do exercício de análise, e das questões que o cercam passamos para as considerações finais no próximo capítulo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos esse projeto de pesquisa com a hipótese de que: o espaço fílmico podia articular algumas ocorrências de certos espaços simbólicos de reclusão e intimidade. A leitura da carga simbólica nos espaços ilustra a teoria e também garante ao próprio espaço fílmico um grau de protagonismo que nem sempre é considerado dentro da perspectiva do cinema.

Sobre a pergunta de pesquisa: *Como o espaço fílmico organiza esteticamente o efeito de intimidade através das ocorrências dos espaços simbólicos de reclusão propostos por Bachelard e como isso é percebido nos filmes analisados? Afere-se o seguinte, frente ao presente estado de pesquisa:*

- a) O espaço fílmico possui uma competência e inteligibilidade em articular enunciados conotativos/simbólicos na imagem;
- b) Ele organiza esteticamente os espaços de intimidade e reclusão através da totalidade de influências em frentes múltiplas; cada ocorrência pode ser vista como apoiada em um *departamento* de criação. A simbologia pode ser enfatizada pela: luz; atuação; montagem; decupagem; narrativa; som; etc. Há um livre jogo e influência destas questões na composição da imagem, e quando mais diluída em diversas áreas a simbologia estiver, mais rica e profunda fica a análise do espaço envolvido;
- c) Embora Bachelard não se preocupe com o cinema, sua proposta de espaço encontra eco em diversas formas de expressão. Encontrar ocorrências de sua proposta no cinema não chega a configurar uma surpresa, mas um atestado de que as expressões culturais de cada época evocam as diferentes simbologias dos espaços. Talvez, enquanto conjunto cultural e social, tenhamos um gosto latente por inscrever-nos em espaços e desfrutar do abrigo para nossas solidões e intimidades uns com os outros; e
- d) Cada filme analisado oferece uma unidade estética para a formulação dos espaços fílmicos, e essa unidade estética reverbera na simbologia imbuída no espaço.

O espaço enquanto uma construção técnica explora as potencialidades de cada questão que o abarca no desenvolvimento de um filme. Desde o estabelecimento da narrativa a ser mostrada já se tem pré-espacos; demandas por lugares que abrigam não

só a ação, mas a simbologia de afetos envolvidos nas relações dos personagens entre si e com a trama a ser desenvolvida. Foto, arte, montagem, encenação e som emprestam as suas características para romper, modelar e compor um espaço que não necessariamente se dá de maneira análoga ao *real*. Suas idiossincrasias se inserem na imagem e possibilitam uma leitura por parte do espectador — frente o diálogo com os códigos culturais partilhados e envolvidos.

Por sua vez, a construção simbólica do espaço pode lidar com inúmeros sentimentos e leituras. A intimidade, como tratada neste estudo, se comporta como uma das possibilidades inscritas no espaço. Trabalhos futuros podem se pautar por Bachelard, ou algum outro autor, para explorar os outros sentimentos simbolizados na imagem do espaço. Por exemplo, as teorias ligadas ao cinema de horror já consideraram o espaço enquanto uma instância macabra; com diversos tipos de protagonismo dentro da narrativa e da imagem⁷⁰.

A opção pela intimidade se deu pela trajetória do escritor Caio Fernando Abreu, notadamente um explorador das intimidades humanas, e pelo comprometimento de Bachelard em fazer a sua exploração da intimidade através da fenomenologia da imagens dos espaços que eram importantes para ele. A intimidade é uma chave de leitura possível das obras envolvidas, certamente não a única, mas uma potencialmente rica e não esgotada neste estudo. Ainda há possibilidades não domadas que podem ser encontradas na *Poética do espaço* (2012).

Gaston Bachelard é possuidor de um ponto de vista privilegiado do mundo. Seus escritos são densos e posam certa dificuldade de aplicação e interpretação. De certa maneira o vejo um pouco como *Sergei Eisenstein*: um autor prolixo; importante; e que estabelece seu trabalho e raciocínio escrito através de uma erudição e miríade de referenciais culturais vastos o suficiente para ocupar uma vida toda de investigação acadêmica.

Reconhecemos que esta pesquisa possui suas limitações — intelectuais e de tempo de execução. Também reconhecemos que a elaboração de uma análise fílmica, como proposto por Jullier & Marie (2009), pode acarretar em um *abandono* da obra analisada e um *miópico* mergulho na busca pelos conceitos dos quais estamos certos da

⁷⁰ Vale conferir *Dark Places: the haunted house in film* [Lugares sombrios: a casa assombrada nos filmes, tradução nossa] (2009), de Barry Curtis, na série de livros sobre locações publicado nos últimos anos pela *Reaktion Books* do Reino Unido.

existência e, quase como em uma síndrome de Estocolmo, acabamos desenvolvendo algum apreço e afeto por.

Compreendemos também uma possível dificuldade de *alguém* tomar nossa discussão teórica e tentar replicar os resultados tecidos nas análises. Enfatizamos ao longo do texto da dissertação *o caminho pelo qual nos aventuramos para chegar nos conteúdos das análises* e não o estabelecimento de um guia rígido.

A replicabilidade dos resultados nos parece ferir a própria essência da investigação fenomenológica da imagem; das asserções, leituras e conceitos que surgem cognitivamente pela via do raciocínio, mas pela via dos afetos e da própria sensibilidade do analista. Em diferentes momentos Bachelard (2012) avisa sobre essa dificuldade, e, assim como ele, buscou-se demonstrar o caminho e as experiências consultadas e envolvidas para chegar nas conclusões, mesmo que delas outra pessoa retire outros sentidos e possa aferir outras informações. Não creio que isso invalide os resultados das análises mas, pelo contrário, enriqueça o arcabouço teórico sobre o assunto.

Por fim, postulamos que a ontologia do espaço para o cinema não é clara nem direta. Todo seu discurso é latente. Ele não parece introduzir nenhuma informação que não seja independente de um processo de interpretação e de filtragem a partir de um repertório estético de quem o observa. Dito isso, *hoje*, e através da discussão estabelecida até aqui, consigo perceber duas possibilidades (narrativas e/ou técnicas) da apreensão do espaço pela construção fílmica como caminhos para uma *possível* ontologia do espaço: como uma proposta retórica ou crítica⁷¹. O espaço enquanto retórico lida com um maior grau de passividade; clareza de proposta no duplo enunciação-leitura; a estratégia de auto-evidência se configura no topo de outras possibilidades. Em oposição, o espaço enquanto crítico⁷² está atrelado a conduções de informações com menor grau de passividade; possibilidade de isolamentos de discurso extra-diegéticos; expressividades e discursos estéticos próprios; uma maior dissonância com demais elementos cênicos. Assumem-se aqui os perigos de lidar com uma proposta binária, porém ela serve apenas como um recorte e não como uma imposição irreduzível dos termos em jogo. Com isso, tentamos uma demarcação a partir do posicionamento de cada termo nos dois “extremos” de uma linha separada por diferentes graus. Essa

⁷¹ Embora se aceite uma interpolação das duas possibilidades, dentro do fôlego de pesquisa ela se encontra fora do recorte proposto. Assume-se aqui um comprometimento com um *ponto de partida* da discussão e não com a sua exaustão de possibilidades.

⁷² Essa proposta é tributária a uma noção de diferentes camadas semânticas no espaço fílmico de maneira similar as diferentes camadas impostas pela profundidade de campo organizada pela lente na superfície sensível.

possibilidade de leitura não tem a pretensão de se estabelecer como uma proposta única, ou mesmo unificadora. Em última instância, ela se organiza apenas como um *olhar interpretativo*. Um ponto de vista que é precisamente demarcado e cuja importância está nos diferentes graus que *cada um* pode perceber e estabelecer entre os dois pontos limítrofes, e não na simples oposição binária dos termos. Ressalva-se ainda, que, o que aparenta os unir, é a rubrica **estética fílmica**, na medida em que ela simboliza um conjunto de ferramentas e perspectivas visuais do qual ambas possibilidades comungam.

7 REFERÊNCIAS

7.1 Bibliográficas

- ABRAMS, M. H. **A Glossary of Literary Terms**. 7^a. ed. Boston, MA: Heinle & Heinle, Thomson Learning Inc., 1999.
- ABREU, Caio F. **Morangos Mofados**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2005.
- AUMONT, Jacques (orgs). **A estética do filme**. 3^a. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2005.
- _____. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2^a. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2006.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2012.
- BADIOU, Alain. **Pequeno manual da inestética**. Paris, França: Seuil, 1998.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1990.
- BÂ, Saër Maty. Problematizing (black) documentary aesthetics: John Akomfrah's use of intertextuality in *Seven Songs for Malcolm X*. **Studies in documentary film**, v. 1, n. 3, p. 221–244, 2007.
- BAZIN, Andre. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. *In: Obras Escolhidas III*. São Paulo, SP: Brasiliense, 2000.
- _____. **Passagens**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2006.
- BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison, Winsconsin, EUA: University of Winsconsin Press, 1985.
- BURCH, Noël. **Praxis do cinema**. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1973.
- CATTRYSSE, Patrick. Film (Adaptation) as Translation: Some methodological Proposals. **Target: International Journal of Translation Studies**, v. 4, n. 1, p. 53–70, 1992.
- CESARIANO COSTA, Flávia. Primeiro cinema. *In: FERNANDO MASCARELLO (Org.)*. **História do cinema mundial**. São Paulo: Papyrus, 2006.
- CHION, Michel. **Audio-vision: sound on screen**. New York, NY, EUA: Columbia University Press, 1994.

- CLEVÉ, Bastian. **Film Production Management**. 3. ed. Burlington, MA, EUA: Focal Press, 2006.
- COHEN-SEAT, Gilbert; FOUGEYROLLAS, Pierre. **La influencia del cine y la television**. Ciudad de Mexico, Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- COOPER, Patricia; DANCYGER, Ken. **Writing the short film**. 3. ed. New York, NY, EUA: Focal Press, 2005.
- CORTÁZAR, Julio. Some aspects of the short story. *In: The new short story theories*. Athens, OH, EUA: Ohio University Press, 1994, p. 245–256.
- COSTA, Antonio. **Comprender o cinema**. São Paulo, SP: Editora Globo, 1989.
- CURTIS, Barry. **Dark Places: the haunted house in film**. New York, NY, EUA: Reaktion Books, 2008. (Reaktion Books - Locations).
- DENZIN, Norman. **The cinematic society: the voyeur's gaze theory**. Thousand Oaks, CA, EUA: Sage Publications, 1995.
- DOANE, Mary Ann. A articulação de corpo e espaço. *In: XAVIER, Ismail (Org.). A experiência do cinema*. São Paulo, SP: Edições Graal, 2008.
- DUFRENNE, Mikel. **The Phenomenology of Aesthetic Experience**. Evanston, IL, EUA: Northwestern University Press, 1973.
- ELLIS, John. The literary adaptation. **Screen**, v. 23, n. 1, p. 3–5, 1982.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. 8. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2010.
- FISCHER, Lucy. Film Editing. *In: MILLER, Toby; STAM, Robert (Orgs.). A companion to film Theory: Blackwell Companions in cultural studies*. Malden, MA, EUA: Blackwell Publishing, 2000.
- FRASQUET, Lúcia Solaz. **Tim Burton y la construcción del universo fantástico**. Tese, Universidad de Valencia, Valencia, ESP, 2003.
- GAUDREAU, Andre; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UnB, 2009.
- HOLMAN, Tomlinson. **Sound for film and television**. 2. ed. Oxford, RU: Focal Press, 2002.
- HUHTAMO, Erkki. Natural magic: a short cultural history of moving images. *In: The Routledge Companion to Film*. New York, NY: Routledge Publishing, 2011.
- HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. New York, NY, EUA: Routledge Publishing, 2006.
- JULLIER, Lauret; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo, SP: Editora Senac São Paulo, 2009.

KATZ, Steven. **Film directing: shot by shot**. Stoneham, MA, EUA: Focal Press, 1991.
 LANGER, Susane K. **Philosophy in a new key: A study in symbolism of reason, rite, and art**. Boston, MA: Harvard University Press, 1957.

LOBRUTTO, Vincent. **The filmmaker's Guide to Production Design**. New York, NY, EUA: Allworth Press, 2002.

LUCENA, Karina de Castilhos. Uma fenomenologia da imaginação através do espaço. **Nau Literária: Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**, v. 03, n. 01, 2007. (Artigos da seção livre).

LUHR, William. Transécriture and Narrative mediatics: The stakes of intermediality. *In*: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (Orgs.). **A companion to Literature and Film**. Malden, MA, EUA: Blackwell Publishing, 2004. (Blackwell Companions in cultural studies).

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo, SP: Paulus, 2007. (Comunic Ação).

_____. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 1997.

MASELLA, Paulo. Comunicação: Entre o espaço visível do meio técnico e o invisível do acontecimento. **XVI Compós**, 2007.

METZ, Christian. **O significante Imaginário: Psicanálise e Cinema**. Rio de Janeiro, RJ: Livros Horizonte, 1982.

MILLAR, Gavin; REISZ, Karel. **The technique of film editing**. Burlington, MA, EUA: Focal Press, 1968.

MITCHEL, Thomas. **Iconology, image, text, ideology**. Chicago, IL, EUA: University Of Chicago Press, 1987.

MULVEY, Laura. Prazer visual e o cinema narrativo. *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. São Paulo, SP: Edições Graal, 2008.

MUNN, Katherine; SMITH, Barry. **Applied Ontology: an Introduction**. New York, NY, EUA: Ontos Verlag, 2008.

NANCY, Jean-Luc. **Au fond des images**. Paris, França: Editions Galilee, 2003.

OLIVEIRA SILVA, Luiza Batista de. A fenomenologia da imaginação na “Poética do espaço” de Gastón Bachelard. **Educare et Educare: Revista de educação**, v. 8, n. 16, p. 329–341, 2013.

PORTO, Luana Teixeira. **Morangos Mofados, De Caio Fernando Abreu: Fragmentação Melancolia e Crítica Social**. Dissertação, Programa de Pós Graduação em Letras: Departamento de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2005.

PSARRA, Sophia. **Architecture and Narrative: The formation of space and cultural**

meaning. New York, NY, EUA: Routledge Publishing, 2009.

REA, Peter W.; IRVING, David K. **Producing and directing the short film and video.** 4. ed. New York, NY, EUA: Focal Press, 2010.

REIS, Alice Casanova. A experiência estética sob um olhar fenomenológico. **Arquivo brasileiro de psicologia (online)**, v. 63, n. 1, p. 75–86, 2011.

RIZZO, Michael. **The Art direction handbook for film.** Oxford, RU: Focal Press, 2005.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção.** Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2007.

ROHMER, Eric. **L’organisation de l’espace dans le “Faust” de Murnau.** Paris, França: Union Générale d’Editions, 1977.

RUNES, Dagobert. **The dictionary of philosophy.** New York, NY: Philosophical library, INC., 1942.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation.** Londres, RU: Routledge Publishing, 2005. (The new critical idiom).

SKLAR, Robert. **A world history of film.** New York, NY: Abrams, INC Publishing, 2002.

SORIAU, Etienne. **L’univers Filmique.** Paris, França: Flammarion, 1953.

SOUZA, Fabiano de. **Caio Fernando Abreu e o Cinema: O eterno inquilino da sala escura.** Porto Alegre, RS: Editora Sulina, 2011. (Imagem Tempo).

THANOULI, Eleftheria. Diegeses. *In: The Routledge Encyclopedia of Film Theory.* New York, NY, EUA: Routledge Publishing, 2013.

VIDLER, Anthony. **The Architectural uncanny.** [s.l.: s.n.], 1993.

_____. The explosions of Space: Architecture and the Filmic Imaginary. **Assemblage**, v. v.1, n. MIT Press, p. 44–59, 1993. (No.. 21).

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a transparência da opacidade.** Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1984.

7.2 Fílmicas

DESESPERO Agradável. Direção: Cid Machado. 2010. (06 min), DV, cor.

MORANGOS Mofados. Direção: Ruben Corveto. 1987. (11 min), Película, cor.

PELA passagem de uma grande dor. Direção: Bruno Polidoro. 2005. (16 min), DV, cor.

PELA passagem de uma grande dor. Direção: Paulo Mainhard. 2007. (12 min), DV, cor.