

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

***Auto-retrato de um sonhador:*
cinema, inadequação e melancolia**

2007

Universidade de Brasília
Faculdade de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

***Auto-retrato de um Sonhador:
cinema, inadequação e melancolia***

Adriana Moellmann

Orientadora: Professora Doutora Laura Maria Coutinho

Brasília, maio de 2007

Adriana Moellmann

Auto-retrato de um Sonhador: cinema, inadequação e melancolia

Dissertação submetida à Faculdade de Educação da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do Grau de Mestre em Educação.

Professora Doutora Laura Maria Coutinho - Orientadora da Dissertação.

Universidade de Brasília
Faculdade de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Auto-retrato de um Sonhador: cinema, inadequação e melancolia

Banca Examinadora

Prof^a Dr^a Laura Maria Coutinho – Orientadora
Universidade de Brasília – Faculdade de Educação

Prof^o Dr. Wencesláo Machado Oliveira Jr.
Universidade de Campinas – Faculdade de Educação

Prof^o Dr. Lucio Teles
Universidade de Brasília – Faculdade de Educação

RESUMO

No cinema, imagens de família compõem um álbum em movimento. Imagens que se constituem em sonho para o espectador. Imagens emolduradas pela tela do cinema e por enquadramentos visíveis ou não: palavras, pensamentos, narrativas, gêneros cinematográficos, expectativas. O cognoscível no que é comunicável e, também, no que não se oferece à comunicação. Busco, aqui, a qualidade onírica da imagem cinematográfica a partir das imagens de dois filmes: *Casa de Areia e Névoa* e *Os Excêntricos Tenenbaums*. Imagens visíveis de família que também compõem o meu próprio álbum, não visível e sonhado. Sonhador, emolduro o sonho em escrita, para a ele chegar.

ABSTRACT

In the cinema, the images of family compose an album in movement. Images that are a dream to the movie's viewers. Images framed by the movie screen and by visible framing or not: words, thoughts, narratives, cinematographic genres, expectations. The knowable in what is communicable and also in what is not offered to communication. I search here for the cinema's dreaming images, from the images of two pictures: *House of Sand and Fog* and *The Royal Tenenbaums*. Visible images of family that also compose my own family album, not visible and dreamed. Dreamer, I frame the dream in writing, and this way I can reach it.

*Para mãe;
Lena e Ana;
Flávia e Mari;
Marcela:
Quatro gerações no meu álbum de família.*

Agradecimentos

À Laura Maria Coutinho, mestre e amiga; paciência e dedicação e generosidade: a gratidão por aceitar a confusão do sonhador...

A Faculdade de Educação da Universidade de Brasília – professores e funcionários – pela acolhida, ajuda e incentivo.

À Paula Christina Miranda Rego, pela amizade e apoio, que me trouxeram aqui.

Ao Supremo Tribunal Federal, especialmente a Silvana Cruz de Souza G. da Costa e às amigas do *Muro de Berlim*, pelo apoio nesses dois anos de mestrado.

Aos amigos e familiares e mestres queridos, este agradecimento extenso, apresentado em molduras...

Maha Krishna Swami e Sutra Maha Devi: *Un Buda*; Sulmar Levy, minha mãe: *Flores de Aço*; Egberto Moellmann Jr., meu pai: *Forrest Gump* (sempre no melhor sentido!); Minhas irmãs, Kiki e Ana: *Em Seu Lugar*; sobrinhos (Flávia, Gui, Mari, Natália, Kamila, Bruno, Daniela, Marcela, Sérgio, Natália e Diego): *Os Excêntricos Tenenbaums*; Marcela flor: *Um Grande Garoto*; aos sobrinhos *in law* (Déa, Ricardo, Luciano e Sebastian): *Os meus, os seus e os nossos*; Pã, Déa, Lu e Kal: *4 Amigas e 1 Jeans Viajante*; Audrey e Meris: *Escola de Rock*; Chris, Aidarê e Carminha: *O clube da Felicidade e da Sorte*; todos os amigos e discípulos da Maha Yoga: *Primavera, Verão, Outono, Inverno, Primavera...*; Indrani: *Colcha de Retalhos*; Vivi: *Harrold and Maude*; Paulete: *Thelma e Louise*; Ju e Ana Paula (Secretaria da Pós): *A Fantástica Fábrica de Chocolate* (a versão de Tim Burton...); Rita (livraria): *Fahrenheit 451*; Paulinho e Carlão: *A Vaca e o Frango*; Cleovane, Rose e Geraldo: *A Galera do Mal*; Vi e Carlota: *O Jogador*; meus alunos em Produção e Leitura de Imagens (2º semestre de 2006): *Moulin Rouge*; Tetê: *Dogville*; Emerson: *O Estranho Mundo de Jack*.

Por último, quero agradecer aos editores principais desta escrita, que lhe deram o seu sentido ao fim: Laura: *O Baile* e Wences: *Casa Vazia*.

A todos, carinho grande e gratidão.

SUMÁRIO

PRÓLOGO	12
<i>O SONHO</i>	18
<i>A INADEQUAÇÃO</i>	81
<i>A MELANCOLIA</i>	118
EPÍLOGO	153
ANEXO	157
REFERÊNCIAS	167

Parce que moi je revê...

.. moi, je ne suis pas.

Léolo.

Minh'alma é formada de lama,

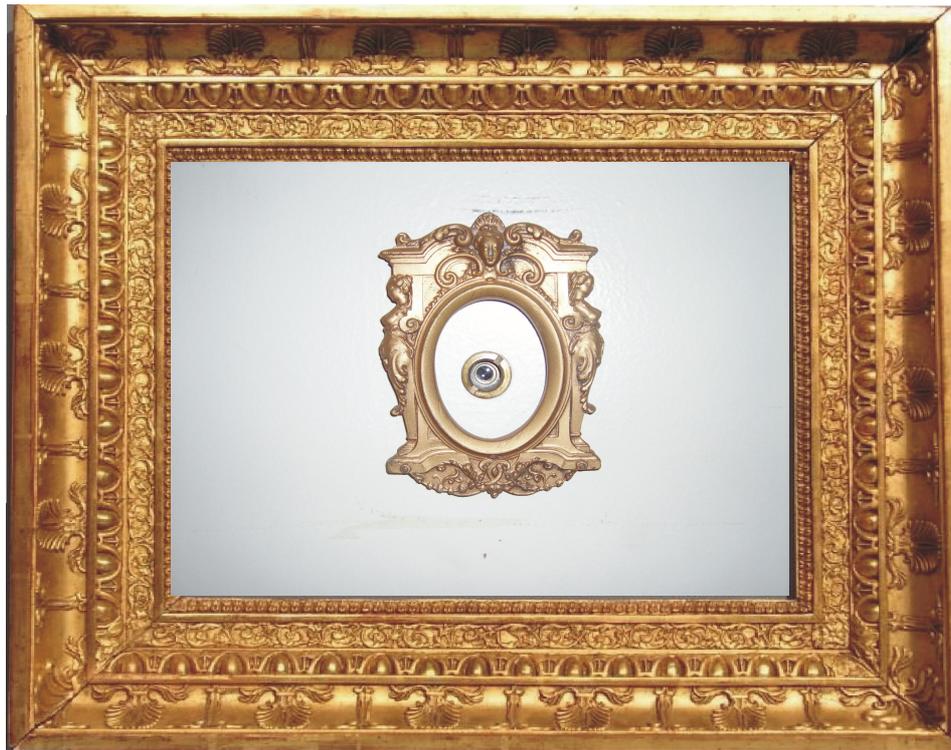
de ternura e de malancolia.

ROZANOV, *Esseulement.*

Cântico negro

José Régio

*"Vem por aqui" — dizem-me alguns com os olhos doces
Estendendo-me os braços, e seguros
De que seria bom que eu os ouvisse
Quando me dizem: "vem por aqui!"
Eu olho-os com olhos lassos,
(Há, nos olhos meus, ironias e cansaços)
E cruzo os braços,
E nunca vou por ali...
A minha glória é esta:
Criar desumanidades!
Não acompanhar ninguém.
— Que eu vivo com o mesmo sem-vontade
Com que rasguei o ventre à minha mãe
Não, não vou por aí! Só vou por onde
Me levam meus próprios passos...
Se ao que busco saber nenhum de vós responde
Por que me repetis: "vem por aqui!"? Prefiro escorregar nos becos lamacentos,
Redemoinhar aos ventos,
Como farrapos, arrastar os pés sangrentos,
A ir por aí...
Se vim ao mundo, foi
Só para desflorar florestas virgens,
E desenhar meus próprios pés na areia inexplorada!
O mais que faço não vale nada. Como, pois, sereis vós
Que me dareis impulsos, ferramentas e coragem
Para eu derrubar os meus obstáculos?...
Corre, nas vossas veias, sangue velho dos avós,
E vós amais o que é fácil!
Eu amo o Longe e a Miragem,
Amo os abismos, as torrentes, os desertos... Ide! Tendes estradas,
Tendes jardins, tendes canteiros,
Tendes pátria, tendes tetos,
E tendes regras, e tratados, e filósofos, e sábios...
Eu tenho a minha Loucura!
Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura,
E sinto espuma, e sangue, e cânticos nos lábios...
Deus e o Diabo é que guiam, mais ninguém!
Todos tiveram pai, todos tiveram mãe;
Mas eu, que nunca principio nem acabo,
Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo. Ah, que ninguém me dê piedosas intenções,
Ninguém me peça definições!
Ninguém me diga: "vem por aqui!"
A minha vida é um vendaval que se soltou,
É uma onda que se alevantou, É um átomo a mais que se animou...
Não sei por onde vou, Não sei para onde vou
Sei que não vou por aí!*



PRÓLOGO

Pieces of April

Numa sala de cinema em horário indeterminado, espectadores eram visíveis pelas luzes do filme projetado. *Antes do Pôr-do-Sol*, e a voz que se ouvia era de Julie Delpy, cantando *Je t'aime tant*, que, como descobriríamos depois, é composição dela mesma. Com os pés na poltrona da frente, eu me sentia confortável naquela sala. Conforto apesar de uma expectativa grande diante da continuação de uma história iniciada há nove anos. Paula, ao meu lado, aumentava a expectativa. Ela havia visto o DVD há pouco tempo, e o filme era muito esperado. A espera dela não foi tão grande, mesmo assim, com toda a ressalva dos direitos autorais, aquele filme também lhe pertencia.

Na Universidade, estávamos numa sala de aula fechada. Um ambiente pequeno, iluminado. Laura estava de pé, diante de nós, alunos. Éramos cerca de de treze. Outros espectadores. Eu de novo com os pés na cadeira da frente. Para qualquer dúvida de que esse seja um hábito restrito ao escuro, acho que já é possível perceber que não...

Tenho as anotações da aula naquele dia, mas trago as palavras de Laura naquele momento pelo que lembro agora. Ela dizia que o cinema é um conjunto de símbolos na forma de uma narrativa. A realidade sempre desbancou a ficção. No entanto, é mais fácil olhar essa realidade através das imagens do cinema; são outras formas de conhecermos a nossa realidade.

Da sua fala, vieram meus pensamentos. Memórias em uma edição não intencional. Cenas que compõem o meu pensamento. Imagens de diferentes filmes retornam nessa outra sala de projeção.

François Truffaut, no livro em que entrevista Hitchcock – paro para lembrar de como se escreve; a palavra escrita também compõe o pensamento

-, disse que os diálogos em um filme não têm maior importância; os espectadores podem ouvi-los sem neles realmente prestar atenção. Em *Antes do Pôr-do-Sol* é assim. Podemos pensar no que aconteceu antes do filme e no que poderá acontecer. Podemos planar pelos lugares, passar pelas nossas expectativas. E então voltamos ao diálogo. Imagino o que diria Truffaut, então, dessas reflexões pensadas e faladas, que tento colocar no papel.

Um longo dia. Sentada no chão, com os pés cruzados no tapete – não foi intencional, mas é bom para quebrar a seqüência de pés na cadeira da frente -, escrevo num caderno, que agora não tenho a mínima idéia de onde está. Paula, à minha frente, sentada no sofá, lê o Dicionário dos Símbolos.

Eu: Você leu o pós-escrito a *O nome da Rosa*?

Paula: Não, mas você já falou dele. É a história do latim.

Eu: Então, Umberto Eco disse que as citações em latim, no *Nome da Rosa*, estão ali para esconder propositadamente, da mesma forma que cenas escuras em um filme. Não haveria então sentido em se traduzir – ele respondia às pessoas que se irritaram por ter de consultar o dicionário de latim para entender o que estava escrito. Eu tentei, então, lembrar de todas as cenas que me incomodaram no cinema porque eu queria enxergar, mas não dava. Estava tudo escuro. No momento em que li isso, percebi a questão da luz e sombra no cinema. Uma percepção atrasada. Eu sei.

Paro de falar e recomeço a escrever (Paula continua a ler, não dando maior atenção a uma história que já ouviu). O que escrevi tinha relação com este pensamento:

Elementos óbvios à vista, invisíveis à consciência. Luz e sombra na cena do barco, em *Antes do Pôr-do-sol*, são protagonistas. A iluminação nessa cena evidenciou luz e sombra no cinema para mim. Elas me chamaram profunda atenção, mesmo que para isso normalmente não volte meus pensamentos. Na verdade, mesmo que eu não veja, eles conseguem, em algum momento do cinema, ser outra coisa?

Paula: Dri, olha o que diz o Dicionário dos Símbolos. Vai te ajudar a escrever.

Eu (lendo o dicionário de Chevalier e Gheerbrant): Luz solar que traz conhecimento e permite a consciência, é percebida pelo olho (também um sol) humano sem intermediação. Símbolo da intuição direta, ela pode revelar. No simbolismo astrológico, solar é aquele signo que o sol ilumina, permitindo assim a sua percepção.

Sombra, que se opõe à luz, é uma *imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes*. Para Jung, a sombra representa tudo o que o sujeito se recusa a reconhecer, mas que sempre está ali, com ele; não reconhecida, mas inegável. Trazê-las à consciência, à luz, é ter de admitir a sua existência. Hidra de Lerna, *serpente monstruosa de sete ou nove cabeças*, símbolo dos vícios múltiplos, um dos Doze Trabalhos de Hércules, só morreu quando trazida por Hércules para a luz. Imagem psíquica utilizada pelo cinema em sua estrutura. Luz e sombra *determinam os limites* dos seres ali representados. Sombra é também imagem.

A aurora traz, em cada manhã, possibilidades. A noite, ao final do dia, traz o retorno ao indeterminado. Ao desconhecido e inconsciente.

Volto para o caderno.

Na cena do barco, o casal no pôr-do-sol de Paris vê seu tempo junto chegar perto do fim. Na conversa mais reveladora até o momento – diálogo iluminado pelo Sol de fim de tarde, Sol que logo vai desaparecer para os olhos dos personagens -, sombras interferem em vários momentos. Ainda há palavras não ditas, sentimentos não expostos. Tento enxergar melhor a cena durante os instantes de sombra, mas tenho de me conformar com o que não consigo ver. O que eu e os personagens queremos saber ainda não será mostrado. A sombra, ali, não nos permite ver aquilo por que ansiamos. Cena longa, calma, leve que, mesmo no seu tranqüilo decorrer, acelera meu coração e me faz querer saber. Lembrei agora de outra coisa que disse Laura, em uma das aulas, referindo-se a Pasolini: a linguagem audiovisual é a linguagem da vida; aprender a encarar o cinema e a televisão é aprender a encarar também a nossa vida, a nossa existência.

Existência revelada e desvelada em luz e sombra.

De volta ao cinema. A música (♪ *Je t'aime tant* ♪) vem da sala ao fim do corredor em que passo. As pessoas saem da sala, conversam sobre o que viram; riem; carregam consigo a presença do filme. Faço o caminho inverso das pessoas e entro na sala. A mesma do início. Eu me sento novamente para assistir de novo ao final do filme. Ainda com os pés na cadeira, acompanho os créditos. Fade out.

Esta é uma história sobre uma família e, como há um fantasma envolvido, se poderia dizer que é uma história de fantasmas. Mas toda família é uma história de fantasma. Os mortos sentam nas nossas mesas muito depois de terem partido.

Nas palavras originais de Mith Anderson, em *For One More Day*, seu livro mais recente: *This is a story about a family and, as there is a ghost involved, you might call it a ghost story. But every family is a ghost story. The dead sit at our tables along after they have gone.*

Uma história contada nas lembranças de filmes. Vivência de filmes. Momentos que não estão somente na moldura do tempo de projeção de imagens em movimento. Lembrança de vida. Aprendizado que ocorreu de conversas com a narrativa. Sessões de cinema com espaço de tempo limitado na sua projeção, mas tempo ilimitado na memória.

Na porta da casa do seriado de TV, o olho mágico tem moldura. Não é um olho solto, emoldurado somente pela porta em si. O olhar em *Friends* tem moldura dourada. Moldura que envolve olho e olhar. Essa moldura eu trouxe para a porta de casa e para esta escrita.

Moldura do enquadramento da tela três por quatro que envolve a imagem. Não somente limita a visibilidade da imagem, mas a envolve. Envolve visão e pensamento.

Estamos, neste texto, em uma sessão de cinema por um motivo bem claro, e não há por que escondê-lo: me compreendo melhor através dos filmes, eles me compreendem. Nele há o conforto no entendimento. A surpresa de se ver compreendido. E há, talvez sobretudo, o desconforto ao se ver

desvendado. Walter Benjamin conta , em carta a Scholem, trazida por Susana Lages, da “intoxicação interior” ocasionada quando da sua tradução de Proust:

Sobre este trabalho em si, haveria muito a dizer: l. que ele me deixa de certa forma doente. A ocupação improdutivo com um autor que persegue de maneira tão grandiosa intenções que são próximas das minhas mesmas, ao menos das antigas, suscita de tempos em tempos como que sintomas de uma intoxicação interior.

No cinema, é colocado, diante do olhar e para ele, um espelho com o meu reflexo. O cinema é o espelho central na minha casa, e ele é o protagonista da narrativa. Um espelho com moldura de cortina de veludo vermelho. Espelho com lugar de destaque no ambiente, no centro à frente, para que todos o vejam e se vejam.

Espelhos com moldura de carne e osso. Espelhos com molduras de palavras. Com molduras de luz e sombra.

Cinema para mim que também é exercício de liberdade. “O olhar para o contorno da pessoa humana. (...) Todo aquele que é livre aparece-lhe como um extravagante”. Assim disse o Milton - José de Almeida. Nos filmes, consigo extrapolar fronteiras e estranhamentos, tanto para o reconhecimento do alheio como para o meu mesmo. A moldura da tela que o envolve e circunscreve não impede que o filme se projete ao mundo. E estamos nessa projeção. Podemos sair do enquadramento da tela. O conhecimento que dos filmes nos vem escapa a esse enquadramento. Conhecimento que forma em nós outras imagens.

Imagens de família formadas, construídas, vistas, divulgadas, lembradas, rememoradas, reconhecidas, que sentam à nossa mesa constantemente.

Imagens que percebemos e conhecemos, apesar de não reconhecermos a sua origem. Imagens presentes no meu livro de escola, com o pai, a mãe, os dois filhos e a empregada. Poderíamos acrescentar também a casa, o jardim e o cachorro. Imagens de uma estrutura familiar que senta à mesa mesmo quando abandonada.

Imagens emolduradas em diversas molduras. A moldura do nosso olhar. A moldura no nosso olhar. A moldura na escrita. Nas aspas, outra

moldura: os autores que busco, molduras ao pensamento. A moldura em imagens de família.

Imagens fantasmas repetidas e reafirmadas. Imagens que se encontram também nas imagens inesquecíveis em movimento do cinema, sempre conforme Milton José de Almeida. Imagens reconhecidas e presentes neste texto pela imagem mais especificamente de dois filmes: *Casa de Areia e Névoa* e *Os Excêntricos Tenenbaums*. Escolha que também emoldura a escrita. Imagens construídas e em construção, numa educação visual que não tem começo ou fim determinado. Elas têm um lugar neste texto. Fantasmas recorrentes na minha formação individual e social, que também trazem para emoldurar a escrita outras imagens – cinema, melancolia e inadequação.

O SONHO
em *A NOITE AMERICANA*



Morgan Freeman, em *An Unfinished Life*¹, conta seu sonho da noite passada a Robert Redford, todos os dias pela manhã, quando acorda, na fazenda em que moram somente os dois. Freeman sofreu um acidente, praticamente não anda. Assim, quando Redford vai à cidade, os conhecidos lhe perguntam sobre Mitch (Freeman). De poucas palavras e poucas novidades – ele parece não ter muito o que dizer sobre um estado de saúde que não melhora –, a sua resposta é o sonho. Uma narrativa curta – “Mitch sonhou com o mar” –, a que cada um responde com as suas próprias lembranças e vivências. “Eu uma vez vivi perto do mar, e ouvia o barulho dele com o da chuva. Aqui não chove”. O sonho de um levava aos sonhos e vivências de outros.

François Truffaut, em *A Noite Americana*,² filme de 1974, coloca a si mesmo e sua relação com o cinema no personagem Ferrand, diretor de *A Chegada de Pâmela*, um filme dentro do filme. Ferrand, à noite, no intervalo das filmagens, sonha com o cinema. Não com o seu filme especificamente, mas com o que para ele é uma das suas referências mais antigas: quando garoto, roubando as fotos de divulgação de *O Cidadão Kane*, no escuro de um cinema vazio. Um *rosebud* que ele revela no sonho que captura em película e projeta em tela.

Este é um sonho que conto em jejum. Nas palavras (melhor seria pensamento, sonho, imaginação que se inscreveu) de Walter Benjamin:

Uma tradição popular adverte contra contar sonhos, pela manhã, em jejum. O homem acordado, nesse estado, permanece ainda, de fato,

¹ *Um lugar para recomeçar (An Unfinished Life)*. De Lasse Hallström, Alemanha/EUA, 2005. A minha opção foi pelo título em inglês.

² *A Noite Americana (La Nuit Américaine)*. De François Truffaut, França, 1974.

no círculo de sortilégio do sonho. Ou seja: a ablução chama para dentro da luz apenas a superfície do corpo e suas funções motoras visíveis, enquanto, nas camadas mais profundas, mesmo durante o asseio matinal, a cinzenta penumbra onírica persiste e até se firma, na solidão da primeira hora desperta. Quem receia o contato com o dia, seja por medo aos homens, seja por amor ao recolhimento interior, não quer comer e desdenha o desjejum. Desse modo, evita a quebra entre mundo noturno e diurno. Uma precaução que só se legitima pela queima do sonho em concentrado trabalho matinal, quando não na prece, mas de outro modo conduz a uma mistura de ritmos vitais. Nessa disposição, o relato dos sonhos é fatal, porque o homem, ainda conjurado pela metade ao mundo onírico, o trai em suas palavras e tem de contar com sua vingança. Dito modernamente: trai a si mesmo. Está emancipado da proteção da ingenuidade sonhadora e, ao tocar suas visões oníricas sem sobranceira, se entrega. Pois somente da outra margem, do dia claro, pode o sonho ser interpelado por recordação sobranceira. Esse além do sonho só é alcançável num asseio que é análogo à ablução, contudo inteiramente diferente dela. Passa pelo estômago. Quem está em jejum fala do sonho como se falasse de dentro do sono.³

Outros sonhos, outras chuvas, outros cinemas, outros personagens, outros espectadores em outros lugares. Outras imagens: reminiscência e criação a partir da narração de um sonho. Do mar presente no sonho de Mitch, se transcendia para outras lembranças e sentimentos. Outras relações e imagens. Santo Agostinho nos traz imagens da memória:

Lá (nos campos e vastos palácios da memória) se conservam distintas e classificadas todas as sensações que entram isoladamente pela sua porta. Por exemplo, a luz, as cores e as formas dos corpos penetram pelos olhos; todas as espécies de sons, pelos ouvidos; todos os cheiros, pelo nariz; todos os sabores, pela boca. Enfim, pelo tato entra tudo o que é duro, mole, quente, frio, brando ou áspero, pesado ou leve, tanto extrínseco como intrínseco ao corpo.

O grande receptáculo da memória – sinuosidades secretas e inefáveis, onde tudo entra pelas portas respectivas e se aloja sem confusão – recebe todas estas impressões, para as recordar e revistar quando for necessário. Todavia, não são os próprios objetos que entram mas as suas imagens: imagens das coisas sensíveis sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que as recorda.⁴

Imagens das coisas sensíveis na superfície plana da tela. Imagens que os limites dessa superfície emoldura. Moldura que não impede a formação de outras imagens. Imagens não visíveis. Projeção pessoal a partir de imagens narradas do sonho de outrem. Projeção que se associa aqui à imaginação e à fantasia. Para chegarmos à idéia de que se trata de ilusão e de imagem

³ BENJAMIN, 1995, pp. 11/12.

⁴ AGOSTINHO, 2003, p. 225.

inventada, não demora. Uma dimensão fantasiosa das projeções – pessoais e da película em tela – considerada em oposição a uma realidade primeira – no caso, o sonho narrado de Mitch. Imagens construídas a partir da narrativa, elas precisariam, já de início, se apresentar conformes ao sonho para serem consideradas não-ilusórias. Imaginação que, para ser reconhecida – e legitimada fora de uma dimensão irreal e fantasiosa - deveria ter relação estreita com o real.

A narração do sonho de Mitch acontece também para o espectador de *An Unfinished Life*, e não somente na instância diegética.

A expressão diegese é colocada para o mundo criado pela história contada. Esclarecem as palavras de Flávia Cesarino Costa:

Diegese é o processo pelo qual o trabalho de narração constrói um enredo que deslancha de forma aparentemente automática, como um enredo que deslancha de forma automática, como se fosse real, mas numa dimensão espaço-temporal que não inclui o espectador. O efeito diegético será mais intenso quanto menos evidentes forem as marcas de enunciação do discurso. A diegese articula-se diretamente com certas formas de narração, seja ela literária, teatral ou cinematográfica. Quanto maior é a impressão de realidade, mais diegético é o efeito da ficção.⁵

Aumont & Marie apresentam, em seu Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, a concepção de diegese segundo Christian Metz:

... a instância diegética é o significado da narrativa. A diegese é a instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado. O interesse dessa acepção filmológica é acrescentar à noção de história contada e de universo ficcional a idéia de representação e de lógica suposta por esse universo representado. O próprio do cinema é, com efeito, que o espectador constrói um pseudo-mundo do qual ele participa e com o qual se identifica, o da diegese.⁶

Mundo apresentado em continuidade de imagens e narrativa. Coerência e um mínimo de contradição são também elementos que asseguram também o efeito diegético.

⁵ COSTA, 2005, p. 32.

⁶ Os autores complementam a apresentação do pensamento de Metz contrapondo-o ao considerado por Gerard Genette: “Ele (Genette) lembra que para Platão o campo da *lexis* (maneira de dizer; oposta a *logos*: o que é dito) se divide em imitação propriamente dita (*mimesis*) e simples narrativa (*diègèsis*). Essa “simples narrativa” designa tudo o que o poeta conta, “falando em seu próprio nome, sem tentar nos fazer acreditar que é outro que fala” (o que é o caso da *mimesis*). (2003, pp. 77/78).

Em *A Vida em Preto e Branco*,⁷ filme de Gary Ross, os personagens de Tobey Maguire e Reese Whitherspoon são puxados pela televisão para dentro do seriado Pleasantville. No mundo diegético da série, descobrem que o que não está à vista não existe. O que não é mostrado não existe. À vista somente se encontra a aparência da vida dos habitantes de Pleasantville. Não há vaso sanitário nos banheiros. Não há água nos chuveiros. Não há sexo na concepção. A intimidade dos personagens não integra a diegese de uma séria ambientada nos anos 50.

Volto assim ao sonho de Mitch, que escapa à moldura do mundo diegético, ultrapassa a dimensão de uma história narrada, dos seus personagens, do tempo e espaço do filme projetado. Também o espectador imagina. A partir do sonho narrado, ele se remete aos próprios sonhos. Sonhos que, por sua vez, podem não se prestar à narração.

*... um sonho em nada se parece com uma história contada pela mente consciente. Na nossa vida cotidiana refletimos sobre o que queremos dizer, escolhemos a melhor maneira de dizê-lo e tentamos dar aos nossos comentários uma coerência lógica. (...) Mas os sonhos têm uma textura diferente. Neles se acumulam imagens que parecem contraditórias e ridículas, perde-se a noção de tempo, e as coisas mais banais se podem revestir de um aspecto fascinante o aterrador.*⁸

Pier Paolo Pasolini refere-se a uma capacidade menor de interiorização e abstração do cinema em relação à palavra.⁹ Não os coloca em oposição. Compara a imagem visível do cinema às possibilidades de imaginação do leitor de um livro. A imagem projeta na tela do cinema não é imaginada pelo espectador. Ele a vê. Na percepção dessa imagem, particular e pessoal, ele transcende essa visão e imagina e cria e relembra e sonha.

Jean-Louis Baudry diz especificamente da transcendência da imagem objetiva apreendida pelo olho no cinema:

Apreender o movimento é tornar-se movimento, seguir uma trajetória é tornar-se trajetória, captar uma direção é ter a possibilidade de escolher uma, determinar um sentido é dar-se um sentido. Daí, então, o olho-sujeito constitutivo, mas implícito, da perspectiva artificial, na verdade, é apenas o representante de uma transcendência que ao se esforçar para reencontrar a ordem regrada desta transcendência, acha-se absorvido, "elevado" a uma função mais ampla, à medida do

⁷ *A vida em preto e branco (Pleasantville)*. De Gary Ross, EUA, 1998.

⁸ JUNG, 10ª ed., p. 39.

⁹ PASOLINI, 1982, p. 145.

*movimento que é capaz de operar. E se o olho que se desloca não está mais entravado em um corpo pelas leis da matéria, pela dimensão temporal, se já não existem limites assinaláveis para seu deslocamento – condições preenchidas pelas possibilidades da tomada de cena e da película – o mundo não se constituirá somente dele, mas para ele.*¹⁰

O que se aproxima da idéia de essencialidade do espectador para uma produção cinematográfica. Nesse sentido também Pasolini, quando se diz que “a realidade, com todas as suas faces, se expressou: disse alguma coisa a quem estava presente (quem estava presente fazendo parte...)”¹¹ A narrativa em palavra seria moldura mais flexível. Mais suscetível à imaginação.

Nas palavras de Laura Maria Coutinho,

*Toda narrativa é sempre uma construção e uma escolha, portanto uma ficção; e mesmo que o cinema seja a arte da ficção, que tem como signo a realidade, segundo Pasolini (1982), vai sempre fazer aflorar uma realidade vista com os olhos de um narrador.*¹²

Aqui poderíamos chamar a melancolia de Benjamin. Melancolia que consistiria no fracasso a que está sempre fadada uma tradução por não poder alcançar a riqueza do original.¹³ O cinema como tradução traria em si essa melancolia inerente por não poder, no que tem como signo a realidade,¹⁴ alcançá-la no que tem de origem e original?

Podemos considerar a tradução uma moldura. Fadada à melancolia de não conseguir englobar, por mais que a envolva, o objeto que envolve. Moldura de que partiriam também o sonho e a imaginação.

Poesia, memória, imaginação. Penso que o sonho de Mich nos conta do cinema e sua relação com o espectador. O sonho é dele, mas se torna de cada um que o ouve a partir de uma terceira pessoa. Esta, por sua vez, não sonhou, mas relata o sonho.

Este trabalho é uma pesquisa com filmes, sonhos de outrem, a partir dos quais conto outra história.

¹⁰ BAUDRY in XAVIER, 1983, p. 391.

¹¹ PASOLINI, 1981, p. 194.

¹² COUTINHO, 2003, p. 77.

¹³ Conforme colocado por Jeanne Marie Gagnebin no prólogo a Susana Kampff Lage, 2002.

¹⁴ PASOLINI, 1981.

Histórias de família. A família em produções cinematográficas. Imagens em movimento que constituem um filme e criam outras imagens. Não apenas descritiva, ela se constrói para o espectador nas produções cinematográficas que, de forma explícita ou não, referem-se à instituição familiar.

Estrutura familiar que habita a casa. Famílias que povoam a casa e as imagens de casa. Estas, segundo Gaston Bachelard, nos remetem às imagens de repouso. De recolhimento do mundo e em nós mesmos. Segurança. Acolhimento. Refúgio do interior do ser. Refúgio das lembranças, a imagem da casa nos remete aos valores de intimidade. A casa permanece, é imóvel. A imobilidade a que sua imagem nos leva evita a dispersão do ser que ela acolhe. “...Todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes. Já não é em sua positividade que a casa é verdadeiramente vivida”.¹⁵ Saídas e entradas da casa, portas e janelas não evitam a dispersão. A imagem da casa sim. Evita a dispersão também da estrutura familiar que acolhe. Dela nos afastamos, mas nela permanecemos. Permanência do que nos constitui antes mesmo de sermos nomeados: a ancestralidade. A família. A herança genética, do nome, do convívio, do lugar de habitação. A moldura da herança. O que nos envolve antes mesmo do nascimento.

O reflexo do que constitui a casa não é nítido. Imagem onírica que nem sempre possui moldura social e visível: “...O ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através dos pensamentos e dos sonhos”.¹⁶

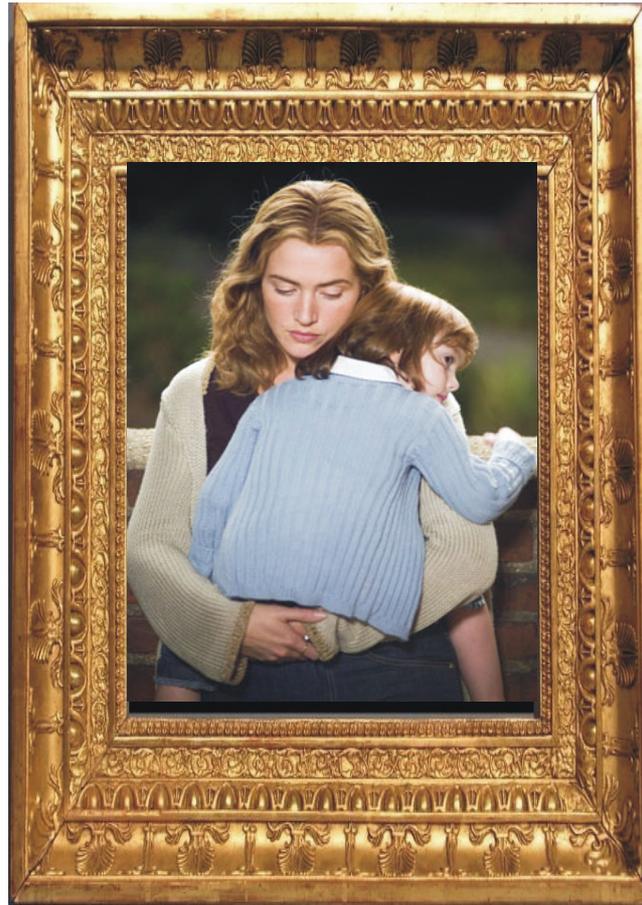
¹⁵ BACHELARD, 1993, p.25.

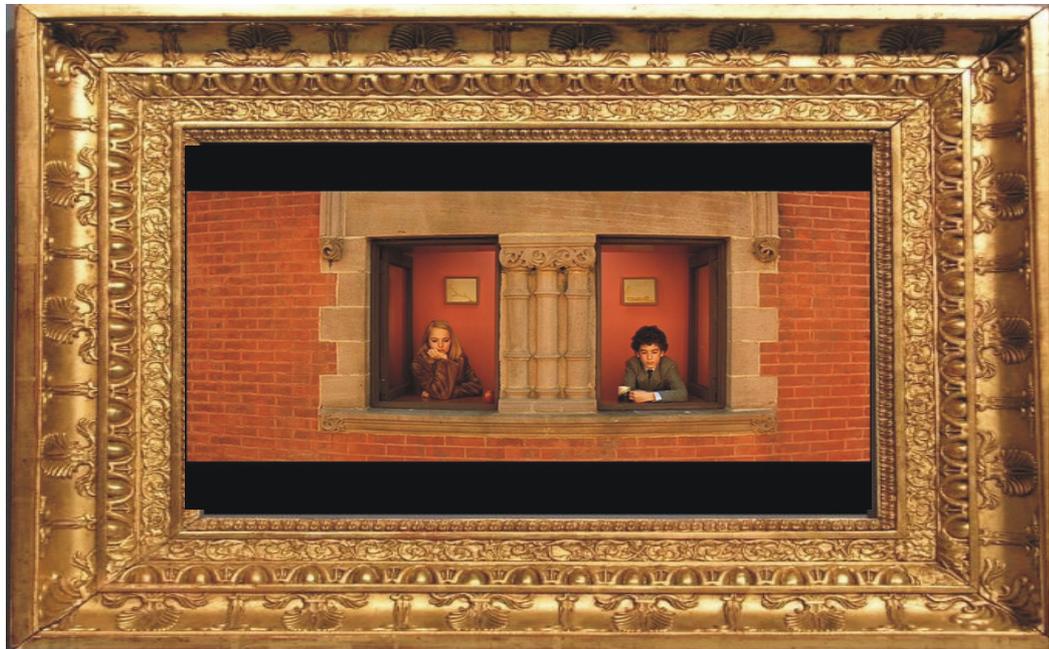
¹⁶ *Idem Ibidem.*









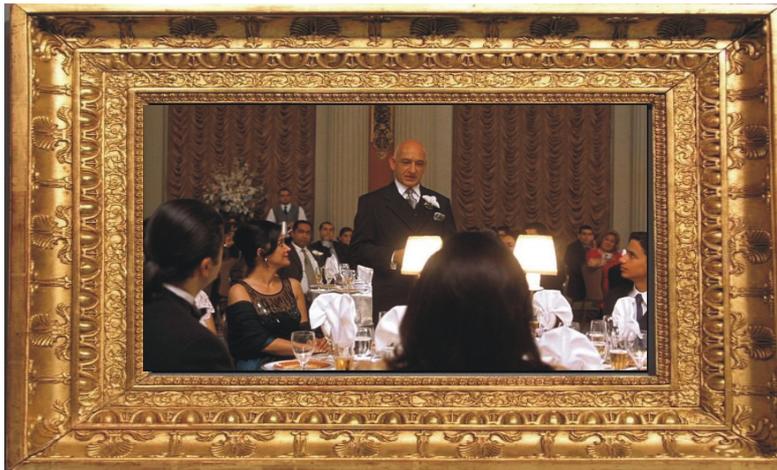




















*Léolo*¹ sonha, durante todo o filme que leva o seu nome, na contramão da herança genética. *Parce que moi Je rêve, moi, je ne suis pas*. Da loucura que se apresenta nos membros da sua família, em sucessivas gerações, ele tenta escapar pelo sonho. A moldura familiar para ele não é algo que somente o envolve, mas que o insere num molde rígido. Ao sonhar, ele tenta se diferenciar. Ao sonhar, ele tenta não ser.

Herança de tempo e espaço. O local - em tempo e espaço - de que viemos. Casa objeto que se transforma, quando captada pela câmera e projetada em tela, em tempo.

Nas salas de cinema do Cinemark – como exemplo -, há uma cortina vermelha ao redor da tela de projeção. Essa cortina não abre e fecha, ela se encontra sempre aberta. É uma moldura. Nos teatros, a cortina abre e fecha. Ela marca o tempo do início e fim de cada ato e da peça teatral. A luz também desempenha o papel de cronômetro. Chegamos ao teatro, luz acesa – dependendo do espetáculo, cortina aberta ou fechada; ao sentar, podemos já nos deparar com o cenário aparente. Antes do início, apaga-se a luz.

No cinema, a cortina não marca o início ou fim da projeção de um filme. A luz e a projeção desempenham essa marcação. Podemos presenciar ou não o início e fim do filme. Ao chegarmos, a sala escura, sabemos que a projeção já se iniciou, propaganda, trailers ou o filme. Podemos também sair antes do fim ou antes dos créditos finais. O espectador, assim, além da luz e da projeção, também é um marcador do tempo do espetáculo apresentado no *theater*. Ele entra, senta, permanece e sai. Se o faz de acordo com a luz e a projeção do filme, é sua a escolha.

Tempo e espaço. Estar naquele momento em uma sala de cinema localizada em algum lugar da cidade para assistir a um filme que será projetado em um tempo determinado. Filme que idealizado não se sabe quando, filmado, produzido, montado e distribuído em tempos diferentes do tempo do espectador sentado na sala de cinema diante da tela. Filmes exibidos em outros lugares simultaneamente ou em tempos diferentes do meu. Filmes chamados “antigos” exibidos hoje numa sala de cinema perto de casa. Filmes

¹ *Léolo (Idem)*. De Jean-Claude Lauzon, França/Canadá, 1992.

clássicos, hoje assim chamados, mas não assim considerados quando da sua estréia. A própria denominação de clássico pressupõe o tempo cronológico em várias formas. Uma delas é que se precisa do decorrer do tempo para se poder olhar um filme e caracterizá-lo de clássico. É o olhar atrás para construir uma denominação no presente. Tempo essencial para se determinar a suposta excelência de uma obra relacionada ao conceito de clássico, que veremos mais adiante.

Agora, o presente que, para Pasolini, é o tempo de todo e qualquer filme. Presente fílmico e de vida que só tem o seu sentido no fim. Para o filme, a montagem final no *copião*; para a nossa vida, a morte.

Enquanto estamos vivos, falta-nos sentido, e a linguagem da nossa vida (com que nos expressamos e a que, por conseguinte, atribuímos a maior importância) é intraduzível: um caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade. A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida.²

O sentido está no fim. Um fim, porém, no presente. Ao olhar para trás, nós o fazemos no momento presente. Visita ao passado que ocorre no presente. Filme produzido em diferentes épocas que encontra o olhar do espectador no presente. O passado, “por razões imanentes ao meio cinematográfico, e não por escolha estética, tem sempre o modo do presente”.³

A Teoria do Amor. filme em que um Einstein de bom coração tenta achar o amor para a sua sobrinha. Numa partida de tênis a três – dois contra um -, um jogo não equilibrado na forma e no diálogo que segue, aquele momento não existe, é relativo:

² PASOLINI, 1982, p. 195.

³ *Idem*, p. 196.

-- Estamos perdendo tempo! Saque logo!
-- Ridículo! Como podemos perder algo que não existe?
-- O tempo não existe? Desde quando?
-- Sei lá! Se o tempo não existe, não existe “quando”!
-- Ouviu só, Liebknecht? Mais uma teoria maluca!
-- Então diga exatamente que horas são. Viu? Não consegue! Ao me contar, o futuro terá se tornado passado... Portanto, o presente não existe, portanto o tempo não existe!⁴

O tempo cronológico: uma convenção que não consegue exprimir as implicações do tempo. Santo Agostinho, com o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro apresenta outra maneira da relativização do tempo.⁵ Diz de um tempo único, não computado, cronometrado e base do calendário de dias, meses e anos. É o eterno presente em todo e qualquer momento. Eterno presente com suas características de passado, presente, futuro.

Outro aspecto – e são muitos, porque tempo e espaço não se esgotam nem em um tempo, nem em determinando espaço: o tempo do filme não é o tempo da vida. Em 1995, o diretor Richard Linklater realizou *Antes do Amanhecer – Before Sunrise*.⁶ No filme, um americano e uma francesa se encontram num trem. Ela pretende seguir para Paris; ele terá de passar a noite em Viena antes de embarcar de volta aos Estados Unidos. O tempo do filme é noite do casal em Viena. Tempo exposto no título, o antes. O tempo da diegese é o do antes do amanhecer. Ele é a moldura no tempo. O nascer do sol que determina o fim da narrativa, mesmo que a história do casal não encontre esse fim. Os dois se separam sem saberem se irão se encontrar de novo. O espectador sai do cinema também sem saber.

Em 2001, Richard Linklater recuperou o mesmo casal em outro filme seu, *Waking life*.⁷ A história do filme não é a deles, especificamente. Mas nele a francesa e o americano aparecem juntos, sendo que o espectador do

⁴ *A Teoria do amor (I.Q.)*. De Fred Schepisi, EUA, 1994.

⁵ AGOSTINHO, 2005, p. 279.

⁶ *Antes do amanhecer (Before sunrise)*. De Richard Linklater, EUA/Áustria/ Suíça, 1995.

⁷ *Waking life (Idem)*. De Richard Linklater, EUA, 2001.

primeiro filme não sabia se isso poderia ocorrer. Como o filme narra o sonho de um personagem, continuamos sem a certeza do encontro que ficou em suspenso em *Antes do amanhecer*.

Em 2004, Richard Linklater traz de novo o casal Jesse e Celine à cena, numa continuação do primeiro filme: *Antes do pôr-do-sol – Before Sunset*, o filme do nosso prólogo.⁸ É a trajetória do casal novamente em tempo e espaço. Dessa vez em Paris, os dois se encontram e têm, juntos, um tempo menor do que tinham há nove anos. Diferentemente também, no segundo filme os diálogos ocorrem em um tempo que se pretende quase real. O casal caminha por Paris, e o tempo da projeção acompanha esse andar. Mais: o espectador do cinema esperou nove anos para saber o que aconteceu após Viena. Os personagens do filme também. O tempo de espera para eles foi o mesmo que o nosso.

Depois do tempo, o retorno à casa.

A casa abriga a herança familiar. É um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade.⁹ Em *Retratos de família*,¹⁰ a luz projetada imprime na tela imagens da casa vazia na ausência da família. Espaços vazios de som, preenchidos pelos objetos familiares – o silêncio aqui traz a ausência. As pessoas da família não se encontram ali. Os objetos familiares não deixam, então, que se esqueça dos que habitam a casa. Esta é, de certa forma, o reflexo da imagem da família. Os objetos são herança e, no momento da ausência, continuam a contar uma história.

Aqui, também histórias de família. A família em produções cinematográficas. Imagens em movimentos que constituem um filme e criam outras imagens. Imagens formadas muito fortemente de e a partir das imagens cinematográficas. Imagens sonhadas que se tornam película. Quando exibidas, além de visíveis, constituem pensamento. O sonho como experiência que “leva o sonhador, uma vez desperto, a recompô-lo e relatá-lo em discurso.”¹¹ percebido e recebido de formas imprevisíveis. As imagens não se referem apenas à sua visibilidade. Não apenas vistas, elas são alusões. Referências.

⁸ *Antes do pôr-do-sol (Before sunset)*. De Richard Linklater, EUA, 2004.

⁹ BACHELARD, 1993, p 34.

¹⁰ *Retratos de família (Junebug)*. De Phil Morrison, EUA, 2005.

¹¹ LUZ, 2003, p. 73.

Elas nos remetem a algo. Criam também novas imagens. Constroem novos significados... perpetuamente.

Imagens não restritas à descrição, carregam consigo as nossas referências pessoais. Referências de cada espectador. Imagens que conferem significados vários para as imagens em movimento que vemos no cinema. Uma relação entre o que constitui película e o que é sonho. Entre imaginação e cinema.

Aos filmes e imaginação andam juntos. Os mitos apresentam ao indivíduo e à sociedade as explicações para essas origens. Conversam conosco em linguagem simbólica. Eles não se dão a conhecer apenas pelo pensamento racional, mas possuem sua lógica. Como veremos adiante, o conhecimento que deles advém não caminha prioritariamente pelo intelecto, mas sim pela nossa relação subjetiva com a vida. Uma relação que se realiza também na esfera onírica da vida, fora do tempo linear e cronometrado. A respeito, esclarece Chevalier, na introdução ao Dicionário dos Símbolos:

A objetividade, na simbólica, não é uma identidade de conceito, nem uma adequação mais ou menos complexa entre a inteligência cognitiva, um objeto conhecido e uma formulação verbal; é uma similaridade de atitude, uma participação imaginativa e emotiva num mesmo movimento, numa mesma estrutura, nos mesmos esquemas, cujas formulações e imagens podem ser extremamente diferentes, conforme os indivíduos, os grupos e as épocas.¹²

Multifacetados e pluridimensionais, os símbolos comunicam as narrativas míticas e se revelam pela interpretação de cada pessoa. Jung já dizia que jamais poderia “entender suficientemente bem o sonho alheio a ponto de interpretá-lo de modo perfeito”.¹³ O sonhador dá o contexto da imagem onírica. A interpretação de um símbolo, no que tem de associações coletivas, diz respeito ao que temos de mais particular. Trago Carrière:

... o cinema tem de fornecer uma linguagem tão pessoal possível. Ao mesmo tempo, precisa estar ciente de que, a cada momento, dependemos de tudo o que nos rodeia e nos mantém juntos. Nossa imaginação individual deriva de outra imaginação, mais vasta e mais antiga do que nós mesmos.¹⁴

¹² CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. XXXIX.

¹³ JUNG, 10ª ed., p. 56.

¹⁴ CARRIÈRE, 2006, p. 36.

Encontra-se a linguagem simbólica em um contexto social; assim como também se comunica específica e diretamente com o pessoal.

Jung,¹⁵ a respeito das infinitas possibilidades do inconsciente, torna mais claro esse pensamento. O inconsciente, na concepção junguiana, é fonte inesgotável de conhecimento. Em sua tese, nele é possível encontrar as respostas a todas as nossas dúvidas. Nele podemos ter acesso ao que nos é essencial, ao que não pensamos racionalmente, mas conhecemos em sonhos, figuramos e construímos em imagens. Ao sonhar, conversamos com esse conhecimento inconsciente, que nos chega em símbolos, não em dados objetivos. A interpretação desses símbolos depende, então, de um contexto social e particular. O sonho em uma sala de cinema não diz a todos a mesma coisa. Para interpretá-lo, é preciso recorrer ao contexto pessoal. Não há contexto pessoal sem o contexto social, que imprime diferentes cores, sons, ritmos. O contexto em que nos encontramos informa sobre como determinados símbolos serão mais recorrentes em nossos ritos que outros. Segundo Jung, a interpretação de um símbolo próprio é pessoal. Interpretação do simbólico que também é uma aquisição social.¹⁶ Aquisições *negociadas* entre o *eu* e o *outro*.

A estrutura simbólica das narrativas míticas encontra sua casa acolhedora nas narrativas cinematográficas. Local de repouso dos sonhos em que ao sonhador é permitido o devaneio. Os filmes apresentam-se ao mundo em imagens, sons e intervalos de significação,¹⁷ aos espectadores, em particular, apresentam-se em símbolos, que constroem novas imagens. Simbologia que remete à construção de imagens pessoais negociadas. Escolhas pessoais referidas socialmente, essa negociação, no entanto, não é uma transferência direta num caminho delineado: retira-se do social o que o escolhido pessoalmente. Imagens que são escolha e aquisição também, elas se confundem nessa negociação. É o todo referido por Chevalier: “Pois a percepção do símbolo é eminentemente pessoal, não apenas no sentido em que varia de acordo com cada indivíduo, mas também no sentido de que

¹⁵ JUNG, 2006.

¹⁶ Conforme MAFFESOLI, 1984.

¹⁷ De acordo com ALMEIDA, 1999.

procede da pessoa como um todo.”¹⁸ Um todo socialmente inserido em negociação pessoal.

Assim também, são as narrativas míticas construídas dentro de lógica não apenas racional: as histórias narradas e filmadas encontram em cada espectador uma correspondência simbólica. Encontram correspondência com imagens interiores, de um longo repertório de aquisições e associações únicas, que criam também novas imagens. Chevalier e Gheerbrant enfatizam a importância de se perceber a particularidade da palavra símbolo: por apresentar “variação considerável de sentido”,¹⁹ sua diluição pode acarretar engano quando inapropriadamente relacionada a outros significados:

O símbolo anuncia um outro plano de consciência, que não o da evidência racional: é a chave de um mistério, o único meio de se dizer aquilo que não pode ser apreendido de outra forma; ele jamais é explicado de modo definitivo e deve sempre ser decifrado de novo, do mesmo modo que uma partitura musical jamais é decifrada definitivamente e exige uma execução sempre.²⁰ *Casa de Areia e Névoa*,²¹ filme de que falarei mais adiante, tem sua narrativa construída principalmente em elementos simbólicos: água, mar, areia, casa, árvores, névoa compõem a narrativa. O simbolismo da água nos remete a todas as possibilidades imanentes à existência humana. Origem da vida, ela pode destruir e engolir.²² O mar, “cujo simbolismo geral aproxima-se do da água e do oceano”, abrange a dinâmica da vida; é, ao mesmo tempo, imagem da vida e da morte.²³ Imagens simbólicas que constroem também a história de *Casa de Areia e Névoa*.

No filme, imagens simbólicas são alegorias da impossibilidade ou incapacidade dos personagens de se superarem, de alcançarem o vasto, de ir além. O mar é um símbolo socialmente universal, mas não o mesmo no contexto pessoal. *Casa de Areia e Névoa* apresenta em imagens uma relação fundamental ao homem, ou seja, a sua relação com o mar e a água, símbolo a

¹⁸ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. XIV

¹⁹ *Idem*, p. XVI.

²⁰ *Idem ibidem*.

²¹ *Casa de Areia e Névoa (House of sand and fog)*. De Vadin Perelman, EUA, 2003.

²² CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, pp. 15.

²³ *Idem*, pp. 592/593.

que se refere. Relação de atração e repulsa.²⁴ Em *Casa de Areia e Névoa*, no entanto, ele é primeiramente alegoria da necessidade de alcançar um conhecimento maior, um patamar mais alto do que o das dúvidas e conflitos em que se encontra, acompanhado do medo e da incerteza. É representação. Para o espectador, o significado simbólico da imagem de mar está no que ele mesmo constrói também a partir do filme a que assiste.

Segundo Joseph Campbell, em *O Mito do Herói*:

*A mitologia é muito fluida. Muitos mitos se contradizem a si mesmos. É possível, a,te, encontrar quatro ou cinco mitos, numa dada cultura, que fornecem diferentes versões do mesmo mistério. (...) Mitologia é poesia, e a linguagem poética é muito flexível.*²⁵

As palavras de Campbell são uma resposta à pergunta de Bill Moyers sobre como a teologia se apropria da mitologia. Acrescento aqui a pergunta e parte destacada da resposta:

MOYERS: (...) A religião começa com a sensação de maravilhamento e espanto, e com a tentativa de contar histórias que nos ligarão a Deus. Depois se transforma num conjunto de obras teológicas, em que tudo é reduzido a um código, a um credo.

*CAMPBELL: Isso é a redução da mitologia à teologia. A mitologia é muito fluida. (...) Então a teologia se intromete e diz que a coisa deve ser entendida dessa ou daquela maneira. Mitologia é poesia, e a linguagem poética é muito flexível.*²⁶

As linguagens cinematográfica e mitológica encontram-se, aqui, em poesia e flexibilidade. Com o cinema, há a possibilidade de vivências e experiências de vida. O retorno para si que, segundo Campbell, é proporcionado pelas narrativas míticas. Como os mitos, os filmes sugerem experiências sociais, particulares, externas ou internas, que pode ser próxima e vivida, ou distante. Da experiência próxima podemos ter um maior entendimento. Entendimento que pode decorrer de experiências longínquas.

²⁴ BACHELARD, 2003.

²⁵ CAMPBELL, 2006, p. 150. A linguagem cinematográfica é poética, flexível, e é freqüente a tentativa de análises que não a consideram em sua fluidez. Daí também a oposição consagrada entre realidade e ficção.

²⁶ *Idem ibidem.*

Rogério Luz²⁷ faz referência a si mesmo na condição de espectador de um filme sobre o holocausto, acontecimento deslocado da sua realidade em tempo, espaço e cultura. Das experiências dos judeus em campos de concentração ele nada viveu. No entanto, por meio do cinema, ele as vivencia em imagens, sons e pensamento. Constrói uma vivência a partir das imagens que lhe são apresentadas. A partir delas, constrói pensamento e experiência a respeito de acontecimentos distantes. Essa é uma experiência midiaticizada que não possui correspondente absoluto com a experiência *in loco*. Contudo, a linguagem – a cinematográfica entre todas – nos oferece a possibilidade de exercitar a projeção. Vivemos o que não vivemos.²⁸ Projetadas no espaço físico plano da tela, as imagens em movimento projetam em cada um imagens interiores. Nas palavras de João Bernardo, em seu prefácio a *Cinema: arte da memória*, de Milton José de Almeida:

*A arte é ao mesmo tempo reflexo e espelho, e daí deriva o seu fascínio, que a distingue das outras formas ideológicas. Embora estando radicada num momento histórico bem concreto, uma obra de arte é capaz de receber as projecções de qualquer pessoa, de qualquer época.*²⁹

Arte que é reflexo e espelho. O cinema projeta, na tela, sua realidade narrada em luz e sombra. Tela que é espelho e reflexo. Imagens que também são reflexo e espelho. Na sala de cinema, a realidade, conforme Jean-Louis Baudry, vem de trás, mas sem o reflexo ela não é visível, discernível. Olhamos diretamente o projetor e vemos um feixe de luz. Olhamos para a frente e vemos o filme. “Mas como a imagem refletida não é a do próprio corpo, mas a de um mundo e de um mundo já dado como sentido, distinguir-se-á um duplo nível de identificação...”³⁰ Identificação com a imagem visível. Identificação com o dispositivo que a constrói e que, para tal, precisa estar invisível.

²⁷ LUZ, 2002.

²⁸ Possibilidade de nos projetarmos, referida pela psicanálise, nas imagens projetadas em tela. Uma superfície plana, em que luz e sombra criam profundidade. Imagens simbólicas que projetam também referências. Conforme Dominique Paüni, projeção é “o fenômeno luminoso do transporte de uma imagem de um lugar para outro, a natureza da imagem assim realizada, as conseqüências imaginárias e ficcionais desse (ato) físico” AUMONT & MARIE, 2003, p. 243.

²⁹ ALMEIDA, 1999, p. XIII.

³⁰ BAUDRY *in* XAVIER, 1983, P. 397.

Pasolini salienta a relação estreita da obra cinematográfica com a realidade. Seu amor pelo cinema é o amor pela realidade, entendida aqui, a meu ver, como vida. Seu interesse pelo cinema não é somente pela linguagem, e sim pelo cinema ser não uma impressão da realidade, mas a “realidade *tout court*”³¹. Vivência, poesia, contradição. Seu interesse primordial está não no cinema, linguagem, mas sim nos filmes, realidade. O cinema possui, como a vida, uma qualidade onírica profunda, conforme ele nos traz em palavras:

*Há todo um mundo, no homem, que se exprime sobretudo através de imagens significantes (...) trata-se do mundo da memória e dos sonhos.*³²

Sonho e produção cinematográfica encontram suas semelhanças. Quando opostos à nossa realidade externa, os sonhos parecem se referir primeiramente à ficção, apesar de reconhecida a sua relação com a realidade do sonhador. Os filmes também, apesar de visíveis e palpáveis enquanto película, seriam produção, sobretudo, ficcional.³³ Imagens capturadas e projetadas que, enquanto se relacionariam à consideração de uma concretude objeto filmado, constroem uma narrativa de ficção. Imagem, no sentido etimológico da palavra, é a reprodução mental de uma sensação na ausência da causa que a produziu. É o reflexo no espelho da água. É uma figura em sua semelhança a outra.³⁴ Reflexo fluido do que é concreto. Semelhança. Reprodução mental que pressupõe a abstração em relação à existência real do que é reproduzido. Imagem mental, interna, subjetiva. “A representação da imagem mental aparece desde as origens do cinema: elas têm, então, o estatuto de lembrança, de narrativa relatada ou de percepção onírica”.³⁵ Imagens, sons e textos apresentam dados, informações. De aparência objetiva,

³¹ Pasolini cita ensaio de Christian Metz, *Le cinema: langue ou langage?* (In *Communications*, nº 4), em que o autor refere-se ao cinema como “impressão da realidade”. PASOLINI, 1982, pp. 162.

³² PASOLINI, 1982, p.139.

³³ Considero necessário, aqui, destacar produção de criação. Produção como realização, que não diferencia, no caso, o filme de ficção e o de não-ficção, os dois uma produção cinematográfica. A criação pressuporia algo novo e, assim, de mais fácil associação à ficção. Flávia Cesarino Costa aponta a diferença enfática, nos primeiros anos do cinema, entre filmes encenados e filmes documentários, os chamados atualidades, que representavam maior porcentagem na produção cinematográfica da época (2005, pp. 192/193). Dessa maneira, a opção pela expressão “produção”, aqui, se deu quando não foi feita uma distinção entre ficção – invenção – e não-ficção.

³⁴ CUNHA, 1986, p. 425.

³⁵ AUMONT & MARIE, 2006, p. 162.

eles podem não se referir essencialmente a fatos. Por aparente que seja a transmissão desses dados a sua função primeira, nessa transmissão as imagens não se esgotam e nela não parecem ter a sua razão de ser. Não são as imagens cinematográficas um duplo do real objetivo.

A respeito nos conta André Bazin:

Não desejamos em absoluto tomar o partido do determinismo, como legitimamente poder-se-ia crer, pois esta arte (o cinema), a mais positiva de todas, insensível àquilo que não esteja em estado bruto, pura aparência, apresenta-nos, pelo contrário, a idéia de um universo hierarquizado, ordenado em vista de um fim último. Por trás do que o filme dá a ver, não é a existência dos átomos que nós somos levados a procurar, mas sobretudo a existência de um além dos fenômenos, de uma alma ou outro qualquer princípio espiritual. A poesia, eis o que proponho a ser buscado nesta revelação, que, antes de tudo, é a de uma presença espiritual.³⁶

As imagens e sons do cinema trazem em si interpretações simbólicas. O símbolo está relacionado à vida psíquica e emocional, sintetizando numa expressão sensível todas as influências do inconsciente e da consciência, bem como as forças instintivas e espirituais em conflito ou no interior de cada um. A imagem cinematográfica fala ao seu espectador de forma simbólica, e o atinge também por essa via. “(...) os símbolos *revelam velando e velam revelando*”.³⁷

Uma produção cinematográfica foi pensada, financiada, produzida e realizada antes de sua exibição. O filme, película e obra cinematográfica, existe. A história que conta e mostra é independente do seu espectador. Essa afirmação pode se tornar arbitrária se não levarmos em consideração o que é fundamental no cinema e se relaciona diretamente com quem o assiste. Essa afirmação pode se tornar arbitrária se não pensarmos no contexto em que produzido e exibido o filme. Antes da exibição, e nesse momento somente, o filme poderia se encontrar vazio, se a visibilidade não estivesse intrínseca à sua produção.

O sonho, em essência, existe por sua relação com o sonhador. Penso que ele somente é realizável nessa relação. A instância onírica é subjetiva por excelência. Robert Redford conta o sonho de Mitch, e a partir dele cria o seu

³⁶ Citado por BAUDRY in XAVIER, 2003, pp. 388/389.

³⁷ CHEVALIER E GHEERBRANT, 1991, p. XIII.

próprio, mas o sonho de Mitch é dele, sonhador. Trago o pensamento de Tarkovski:

*Na minha opinião, o raciocínio poético está mais próximo das leis através das quais se desenvolve o pensamento e, portanto, mais próximo da própria vida (...).*³⁸

Pensamento inaudito, extraordinário. Não se faz soar, não se faz visível. Refere-se a criação, recepção e percepção. O sonho não existe independentemente do sonhador. Na introdução a *O Homem e Seus Símbolos*, John Freeman conta do pensamento de Jung sobre o que é sonho e sonhar:

*...o sonho não é uma espécie de criptograma padronizado que pode ser decifrado através de um glossário para a tradução de símbolos. É sim, uma expressão integral, importante e pessoal de inconsciente particular de cada um e tão "real" quanto qualquer outro fenômeno vinculado ao indivíduo. O inconsciente individual de quem sonha está em comunicação apenas com o sonhador e seleciona símbolos para seu propósito, com um sentido que lhe diz respeito e a ninguém mais.*³⁹

Sonho que é vida; filme que é sonho. Assim é o filme, um sonho criado pelo e para o sonhador. Esse momento vazio não existe. Tal qual sonho, ele somente existe quando visto. Percebido. Referido e pensado. Tal qual o de Mitch, o sonho dos realizadores de um filme somente se torna de outrem quando visto e contado. A narrativa em cinema só tem seu significado construído quando exibida. Sonho, sonhador e sonhar não se desvinculam. Produção, exibição e espectador também não.

Esclarece Ismail Xavier, em *O olhar e a cena*: "Toda leitura de imagem é produção de um ponto de vista: o do sujeito observador, não o da "objetividade" da imagem. A condição dos efeitos da imagem é essa."⁴⁰ Pontos de vista que são quantos forem os observadores. Pontos de vista que podem decorrer também, para cada observador, de quantas forem as suas associações.

Pasolini nos traz a diversidade dos pontos de vista – dos diversos e inúmeros planos seqüência resultantes da observação de um fato por diferentes pessoas – quando do registro de um acontecimento:

³⁸ TARKOVSKI, 1988, p. 17.

³⁹ JUNG, 10ª ed., pp. 12/13.

⁴⁰ XAVIER, 2006, p. 51.

(...) Pelo valor de documentário dos filmes projectados como testemunhos oculares de um facto real a reconstituir com toda a exactidão – a primeira pergunta que faríamos é a seguinte: qual destes filmes me representa com maior aproximação a realidade real dos factos? Foram tantos os pobres olhos e ouvidos (ou câmaras e magnetofones) perante os quais passou um capítulo irreversível da realidade, que se apresentou a cada conjunto desses órgãos naturais ou destes instrumentos técnicos de um modo diferente (...): ora, cada um destes modos pelos quais a realidade se apresentou é extremamente pobre, aleatório, quase digno de dó, quando pensamos que cada um deles é apenas um, enquanto são tantos – sem fim tantos – os demais.

A partir de todos estes modos é evidente que a realidade, com todas as suas faces, se expressou: disse alguma coisa a quem estava presente (quem estava presente fazendo parte: PORQUE A REALIDADE NÃO FALA COM OUTRAS COISAS SENÃO CONSIGO PRÓPRIA)...⁴¹

A exibição não é um outro momento da vida de um filme. Filme e sonho, desde o início, têm na recepção e percepção sua razão de ser. O filme tem nas imagens oníricas sugeridas pelas imagens em movimento a sua proximidade com o espectador. A exibição é o momento em que o filme se torna narrativa. Nele se tornaria inviável uma possibilidade de objetivação. Com o espectador na sala de cinema, o filme não é somente objeto. Ele é vida pela percepção de quem o vê, embora o espectador nele não possa interferir materialmente. Segundo Xavier:

Contemplo uma imagem sem ter participado de sua produção, sem escolher ângulo, distância, sem definir uma perspectiva própria para a observação. Ao contrário das situações de vida em que estou presente ao acontecimento, na sala de espetáculos, já sentado, não tenho o trabalho de buscar diferentes posições para observar o mundo, pois tudo se faz em meu nome, antes de meu olhar intervir, num processo que franqueia o que talvez de outro modo seria, para mim, de impossível acesso. Espectador de cinema, tenho meus privilégios.⁴²

Diferentes espectadores, diferentes lugares de observação do mundo.

A produção de um filme somente se completa na exibição. Um filme é produzido para ninguém em particular e para muitos. Nem para poucos espectadores. A sua produção é possível e tem razão de ser na sua larga distribuição. Somente assim ele se torna viável. No grande mercado de

⁴¹ PASOLINI, 1982, p. 194.

⁴² XAVIER, 2006, pp. 35/36.

imagens e sons, cinema e espectador andam juntos. A produção cinematográfica existe para ser vista e, conseqüentemente, criada e recriada inúmeras vezes pelos seus espectadores e produtores.

Com a montagem final, poderíamos pensar no filme como obra pronta e fechada. Deu-se à história um sentido, firmado pela sua última cena. Contudo, as relações entre o filme o espectador são mais complexas que a exatidão mecânica que as finanças da indústria cinematográfica pretendem imprimir.

São mais complexas também que a exatidão técnica. Segundo Baudry:

O espectador identifica-se, pois, menos com o representado – o próprio espetáculo – do que com aquilo que anima ou encena o espetáculo, do que com aquilo que não é visível, mas faz ver, faz ver a partir do mo-ver que o anima – obrigando-o a ver aquilo que ele, espectador, vê, sendo esta decerto a função assegurada ao lugar (variável – de posições sucessivas) da câmera.⁴³

Lugar da câmera em que o espectador, no momento da projeção, já não pode interferir. No entanto, difícil para mim pensar em uma produção cinematográfica fechada. Apesar da impossibilidade, diante de tela, de interferências na película editada e projetada, os filmes são escolhas. Nossa, de outros. Escolha limiar entre a liberdade pessoal e as possibilidades de controle do mercado exibidor: “Escolha o filme certo e faça o seu final feliz”.⁴⁴ Escolha limiar entre o olhar pessoal e o olhar da câmera objetiva.

O filme também é escolha do espectador quanto ao que produz, em pensamento e referências, a partir dele. “Só alimenta vitalmente a vontade a imagem representada”.⁴⁵ Bachelard se refere a “uma vontade que sonha e que, ao sonhar, dá um futuro à sua ação”⁴⁶. Escolha a partir de um produto cultural concluído, mas não fechado.

Pasolini compara a escolha dos filmes aos fonemas, reduzidos em número. Os fonemas são obrigatórios, e não uma opção. O mesmo aconteceria com o cinema: “Não podemos escolher os cinemas senão entre os cinemas

⁴³ BAUDRY in XAVIER, 1983, p. 397.

⁴⁴ Chamada do site *Yahoo* para a seção de cinema. Acesso em fevereiro de 2006.

⁴⁵ BENJAMIN, 1995, p. 40.

⁴⁶ BACHELARD, 2003, p. 1.

existentes, ou seja, os objectos, as formas e os actos da realidade que captamos através dos sentidos”.⁴⁷

Novamente, liberdade pessoal e as possibilidades do mercado exibidor. Novamente, sonho e sonhador. A escolha entre os cinemas existentes não se refere a uma limitação, mas a possibilidades, que se revelam nos diferentes espectadores e seus contextos particulares e sociais. A escolha é também moldura. É limite que estabelece fronteiras. Não é limite intransponível, é limite escolhido. A nossa escolha emoldura também a nossa percepção do cinema.

Nas palavras de Carrière:

Durante algum tempo acreditou-se (...) que bastava montar uma câmara numa rua e deixá-la filmando os transeuntes para criar uma espécie de relatório cinematográfico, de cinéma-verité. Mas o que dizer do, que circunscreve um determinado trecho da rua? Ou das lentes imóveis ante o tempo, que relega ao passado todas as coisas filmadas? O que dizer de nosso olhar contemplativo, de nossa escolha dessa rua específica? Onde está a verdade? E qual verdade?⁴⁸

Escolha de caminhos específicos que emolduram também o nosso olhar. Um olhar para outro olhar já emoldurado também, o do enquadramento da câmara, escolha consciente ou não do realizador do filme.

Esclarece Xavier:

Há entre o aparato cinematográfico e o olho natural uma série de elementos e operações comuns que favorecem uma identificação do meu olhar com o da câmara, resultando daí um forte sentimento da presença do mundo emoldurado na tela (...) A imagem que recebo compõe um mundo filtrado por um olhar exterior a mim, que me organiza uma aparência das coisas, estabelecendo uma ponte mas também se interpondo entre mim e o mundo. Trata-se de um olhar anterior ao meu, cuja circunstância não se confunde com a minha na sala de projeção. 49

A organização da aparência a partir de imagens descontínuas, fragmentadas, unidas em continuidade narrativa, visual e sonora.⁵⁰

⁴⁷ PASOLINI, 1981, p. 165.

⁴⁸ CARRIÈRE, 2006, p. 39.

⁴⁹ XAVIER, 2006, p. 36.

⁵⁰ Baudry refere-se às palavras de Pudovkin a respeito da negação da diferença implícita na projeção cinematográfica: “Sabe-se que o espectador está impossibilitado de observar que as imagens que desfilam ante seus olhos foram reunidas uma à outra, pois a projeção do filme na tela oferece uma impressão de

Imagens em moldura. Da tela, do enquadramento da câmera. Molduras em tempo. Molduras narrativas. A moldura dá o molde, limita e formata. A moldura é a representação material desse limite. Pensar um quadro sem moldura: o que vemos não muda. A pintura não escapa aos limites da tela sem a moldura.

As imagens do filme nós as vemos projetadas no limite da tela. A construção do filme, o enquadramento das cenas, a sua edição em continuidade narrativa tem em vista esse limite. As imagens são formadas para se conformarem a esse enquadramento.

O molde é considerado uma limitação. Imagens moldadas. Apresentadas em moldura.

O pensamento e o sonho que escapam a essa moldura. Espalham a tinta para fora do quadro, formando outras imagens. A partir, no entanto, da imagem primeira, apresentada em moldura.

Produção e percepção que são associadas. O olhar da câmera, anterior ao meu, se constitui, para ser visto. No entanto, pensar sobre o que é visto é prerrogativa do espectador. O pensamento sobre o que visto é produção do espectador. É sonho também sonho do espectador, como referido anteriormente. Nessa produção formam-se as imagens invisíveis, as que se movimentam na imaginação de cada um, formadas a partir das imagens em movimento da película cinematográfica.

Retorno, neste e em outros momentos desta escrita, a Xavier:

Na sala escura, identificado com o movimento do olhar da câmera, eu me represento como sujeito dessa percepção total, capaz de doar sentido às coisas, sobrevoar as aparências, fazer a síntese do mundo. Minha emoção está com os “fatos” que o olhar segue, mas a condição desse envolvimento é eu me colocar no lugar do aparato, sintonizado com suas operações. Com isso, incorporo (ilusoriamente) seus poderes e encontro nessa sintonia – solo do entendimento cinematográfico – o maior cenário se simulação de uma onipotência imaginária. No cinema, faço uma viagem que confirma minha condição de sujeito tal como a desejo. Máquina de efeitos, a realização maior do cinema seria então esse efeito-sujeito: a simulação de uma consciência transcendente que descortina o mundo e se vê no centro das coisas, ao mesmo tempo que radicalmente separada delas, a observar o mundo como puro olhar. Nessa apropriação ilusória da

continuidade, ainda que as imagens que a compõem sejam, na realidade, distintas e se diferenciem pelas variações de espaço e tempo.” BAUDRY in XAVIER, 1983, p. 391.

competência ideal do olhar, estou, portanto, no centro, mas é o aparato que aí me coloca, pois é dele o movimento da percepção, monitor da minha fantasia. 51

Produção subjetiva que, mesmo posterior à conclusão de um filme - *pois tudo se faz em meu nome, antes de meu olhar intervir*⁵² -, encontra-se nele também. Cognição e transformação do mundo pelo sonhar. Trata-se, sobretudo, da possibilidade de produção pelo sujeito a partir do cinema. Produção de seus significados, referências, sentidos. Produção não necessariamente material, ela refere-se mais ao impensado, ao não-dito e às vezes ao não reconhecido, por nós, espectadores, e por *eles*, realizadores de um filme: a concepção cognitiva – transformação da natureza – e estético-simbólica – transformação do mundo – a partir da percepção que temos de um filme.⁵³ Nas palavras de Laura Coutinho:

*Quem assiste a um filme, inscreve em sua retina, em sua memória e na memória do filme, a sua própria história. Essa é uma experiência compartilhada por todas as pessoas que vão ao cinema, vêem televisão, vão à escola ou que simplesmente andem pelas cidades. É de todos e, talvez, menos de especialistas, de técnicos, de diretores e de críticos. A construção do sentido fica a depender do ponto de vista, da imaginação e das experiências de quem vê.*⁵⁴

A indústria cinematográfica é protagonista na indústria do entretenimento. Produções cinematográficas têm, desde o seu aparecimento nos Estados Unidos em 1895, como objetivo principal o maior alcance de público possível. A maior arrecadação de renda em cada filme.

Hollywood é lugar simbólico que construiu sua identidade de fábrica de sonhos. Suas produções são comumente relacionadas à fantasia, à ficção e ao distanciamento de uma realidade externa, própria daquela *competência ideal do olhar*.⁵⁵

⁵¹ XAVIER, 2006, pp. 48/49.

⁵² *Idem*, pp. 35/36.

⁵³ LUZ, 2003, p. 22.

⁵⁴ COUTINHO, 2003, p. 80.

⁵⁵ XAVIER, 2006, pp. 48/49. Hollywood é o centro de produção indústria cinematográfica americana, em quantidade de produções. A seu nome se associa Bollywood, nome informal e mais conhecido da produção cinematográfica hindu no idioma hindi. A produção da indústria cinematográfica indiana é a maior do mundo hoje em número de filmes produzidos e de ingressos vendidos. A mais vasta produção cinematográfica em números não é, no entanto, a mais conhecida e acessível no Ocidente.

Às produções hollywoodianas não é conferida maior importância na nossa vida pessoal e social. O mesmo cinema que constrói sua legitimidade como evento e entretenimento, parece desaconselhar um juízo mais crítico sobre suas produções. A referência é a um *cinemão*, conforme afirma Luiz Carlos Merten, crítico especializado em cinema do jornal O Estado de São Paulo⁵⁶. Nomenclatura e classificação – o *cinemão* é também um gênero; um nome depreciativo à chamada “produção em massa” hollywoodiana. Refere-se principalmente ao número de produções em uma oposição naturalizada de qualidade e quantidade. Classificação que emoldura a produção cinematográfica de Hollywood, e também a restringe. Torna-se moldura identificável e acessível ao senso comum. O que é considerado próprio desse tipo de produção – um tipo apenas, uma categoria só numa produção vasta? – situa-se dentro da moldura. De fora dela, estão todas as possibilidades que também compõem esse cinema.

O enquadramento pressupõe essa delimitação. O que se inclui na moldura e o que dela se exclui. Podemos considerar o enquadramento somente pelo que ele inclui. Podemos também estendê-lo pelas nossas próprias percepções. E ainda podemos reconhecer a existência do que se encontra fora do enquadramento, mesmo que disso não tenhamos percepção ou não levemos em consideração. A nossa percepção visual não exclui a existência. Abarca o invisível.⁵⁷ A nossa consideração a respeito da produção cinematográfica americana não exclui a sua diversidade.

Trago aqui as palavras de Jung a respeito da percepção consciente para me referir ao enquadramento feito também pelo nosso olhar:

*Quando alguma coisa escapa da nossa consciência esta coisa não deixou de existir, do mesmo modo que um automóvel que desaparece na esquina não se desfez no ar. Apenas o perdemos de vista.*⁵⁸

O sonho, nem sempre o reconhecemos. Ele pode escapar da moldura da tela, da moldura do nosso entendimento, da moldura da nossa percepção.

⁵⁶ Luis Carlos Merten utiliza esse jargão em suas críticas como forma de indiciar as produções realizadas sobre o signo de “Hollywood”, conforme palestra proferida no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2006.

⁵⁷ Conforme BARBARAS in NOVAES, 2004.

⁵⁸ JUNG, 10ª ed., p. 32.

Escapa da moldura do nosso olhar. E, assim sendo, é o sonho também colocado fora da moldura da realidade.

Na produção cinematográfica americana, o sonho e o devaneio se encontrariam separados da chamada vida real, ao mesmo tempo em que tentam espelhá-la. Ambigüidade? Talvez, mas aos filmes é conferido um caráter predominantemente ficcional. Molduras em que a ficção é incluída, e a realidade ficaria de fora. Narrativas associadas à ficção ocupariam um lugar distante da realidade.

Filmes de ação com acontecimentos impossíveis numa vida real. Filmes fortes na história e na representação. Comédias românticas que se referem a um amor inacessível. Filmes com estéticas tão diferentes como é diferente o estar no mundo. Um filme que não é uma só, mas várias narrativas. Filmes falados em um idioma que não falamos.

Vivendo em salas de cinema desde cedo, aprendo a aceitar o que os filmes me trazem. Lições esperadas e inesperadas sobre o mundo. Sobre o meu mundo particular também. Lições que vêm de lugares do planeta diferentes daquele onde vivo. Eles são tão parecidos com o meu sentir, e não posso falar somente das diferenças. Olho para o que é igual. O que é uno. O humano em lições cinematográficas. Cinema que não mostra outras coisas, senão as mesmas.⁵⁹

Refiro-me aqui a uma realidade diversa, ficcional, vivenciada, sonhada e imaginada. Uma realidade não excluída da produção do *cinemão*. O cinema segundo os padrões de produção hollywoodiano se encontraria separado de algumas das estruturas sociais em que nos inserimos durante a vida: família, escola, casamento, trabalho? De certo modo sim, mas a resposta não é automática; há a presença do duplo, da ambigüidade, que ao mesmo tempo separa e aproxima o espectador do sonho cinematográfico e sua referência no real. No cinema, a oposição entre realidade e ficção leva a uma outra, já referida anteriormente, a criação de imagens internas e externas. Que, por si, pode nos levar a outra diferença: o espaço social e o espaço individual de

⁵⁹ BALASZ *in* XAVIER, 1983, p. 84.

conhecimento e construção do sujeito. Uma diferença difusa dos espaços, não claramente delimitados e muito menos delineados.

Hannah Arendt refere-se à dificuldade de, na sociedade moderna, delinear nitidamente os espaços públicos e privados:

...parece ainda mais importante o fato de que a privacidade moderna é pelo menos tão nitidamente oposta à esfera social – desconhecida dos antigos, que consideravam seu conteúdo como assunto privado – como o é a esfera política propriamente dita. O fato histórico decisivo é que a privacidade moderna, em sua função mais relevante – proteger aquilo que é íntimo – foi descoberta não como o oposto da esfera política, mas da esfera social, com a qual, portanto, tem laços ainda mais estreitos e mais autênticos.⁶⁰

Suely Rolnik refere-se a dentro e fora na formação das dobras no perfil de cada “figura da subjetividade”: “dentro e fora não são meros espaços separados por uma pele compacta que delinea um perfil de uma vez por todas. Percebemos que eles são indissociáveis e, paradoxalmente, inconciliáveis: o dentro detém o fora e o fora desmancha o dentro”.⁶¹ É a impossibilidade de manutenção de espaços distintamente separados. Impossibilidade também de delinear limites nessa constante interferência. Continua Rolnik:

Definitivamente, fora e dentro, na atual etapa de nossa viagem, já não têm nada a ver com meros espaços. Pelo contrário: o fora é uma nascente de linhas de tempo que se fazem ao sabor do acaso. Cada linha de tempo que se lança é uma dobra que se concretiza e se espacializa num território de existência, seu dentro.(...) O que já podemos vislumbrar é que, quando uma dobra se faz e, junto com ela, a criação de um mundo, não é apenas um perfil subjetivo que se delinea, mas também e indissociavelmente, um perfil cultural. Não há subjetividade sem uma cartografia cultural que lhe sirva de guia; e, reciprocamente, não há cultura sem um certo modo de subjetivação que funcione segundo seu perfil. A rigor, é impossível dissociar essas paisagens.⁶²

Pode-se pensar o filme película como realidade externa apresentada ao espectador. E, assim, o pensamento sobre o filme como construção interna do sujeito a partir de uma obra cultural e de arte. Pode-se pensar também, a partir das palavras de Rolnik trazidas para a sala de cinema, que esse externo/fora - o filme - não se encontra claramente separado do interno/dentro - o

⁶⁰ ARENDT, 2005, p. 48.

⁶¹ ROLNIK in LINS, 1997, p. 27.

⁶² *Idem ibidem.*

espectador, imaginação e identificação. Uma distância espacial que compõe uma paisagem de impossível dissociação.⁶³

Esclarece Rogério Luz (2003):

*A situação da arte a confronto com uma tarefa indefinida, para além mesmo do que correntemente se entende por produção de sentido, seja esta repetição do já instituído ou projeto do que, sempre adiado, promete enfim instituir-se. Tal como a entendemos, a arte na modernidade aparece não como um sonho consolador ou projeto de redenção, e sim como ação atual de um gesto de inscrição – envolvimento ou rasgo, arranhão e esgarçada – no próprio tecido histórico que metamorfoseia. (...).*⁶⁴

Já Hugo Munsterberg considera a relação do espectador com o filme a aceitação de um jogo. Nele o espectador aceita a aparência de profundidade, apesar de sabê-la não-real. Na superfície plana da tela superficial toda a profundidade acontece. “O cinema supera as formas do mundo exterior e ajusta os eventos às formas de nosso mundo interior – atenção, memória, imaginação e emoção”.⁶⁵ Jogo que implica a aceitação, pelo espectador, da diferença negada na projeção, referida por Baudry.⁶⁶ Aceitação fundamental para a sustentação da narrativa diegética. Do mundo refletido em tela. Principalmente na aceitação desse jogo baseia-se a relação filme-espectador.

Na aceitação do jogo está a aceitação de uma continuidade construída com elementos dispersos, conforme já dito aqui antes. A aceitação de um espaço e tempo contínuos fictícios.⁶⁷ A aceitação dessa continuidade narrativas de imagens obtidas fragmentariamente marca também, no pensamento de Flávia Cesarino Costa, a passagem do primeiro cinema, ainda não predominantemente narrativo e não preocupado em ocultar a descontinuidade das suas imagens, para o cinema clássico narrativo:

Podemos dizer que o período do primeiro cinema termina quando começa a se generalizar esta nova forma de percepção, no momento em que ela começa a se materializar em linguagem codificada e massificada. O filme, como espetáculo industrializado de massa, só pôde se generalizar depois de um período de aculturação, de transição, quando a compreensão uniforme das imagens se tornou uma prioridade e o cinema deixou de ser atividade marginal. (...) E os

⁶³ ROLNIK in LINS, 1997, P. 27.

⁶⁴ LUZ, 2003, p. 20.

⁶⁵ MUNSTERBERG in XAVIER, 1983, p. 20.

⁶⁶ BAUDRY in XAVIER, 1983, p. 389.

⁶⁷ COSTA, 2005, p. 51.

*filmes começam a enfrentar o desafio de se tornar cada vez mais narrativos.*⁶⁸

E segue a autora mais adiante:

Quando falamos em domesticação, estamos nos referindo também a uma submissão civilizatória, através da transformação do próprio código narrativo do cinema. O que se traduz também naquele sentimento de desamparo (...) de desalento diante do decorrido, do irrecuperável, da “vida que aparece para morrer a cada instante”.

*A domesticação que vai se instaurando no primeiro cinema parece ter a chancela do senso comum. Ela se estabelece como um processo de homogeneização na representação do espaço e do tempo, como um processo de enquadramento de forças divergentes, de fabricação de personagens sem ambigüidade, de finais felizes necessários. Ela faz uma moralização das trajetórias, realiza um certo encarceramento dos movimentos históricos e incontroláveis, presentes nos objetos repentinamente animados e nos personagens possuídos que povoam os filmes de transformações. (...) A domesticação pode ser entendida nesse sentido como uma força homogeneizante...*⁶⁹

Homogeneização na forma narrativa e visual no cinema que envolve a produção cinematográfica americana. Uma homogeneização que a emoldura também. Delimita, mas não restringe. Nesse sentido trago as palavras de Jacques Aumont:

*O espaço cinematográfico é duplo: um espaço plano e enquadrado transmite à nossa percepção indícios suficientes para construir a visão de um espaço profundo, ilimitado, e é o último que importa.*⁷⁰

Ao assim considerar, quando em um cinema, não escapamos da realidade, posto que ela não se encontra distante, mas mergulhamos. O cinema não proporciona apenas uma oportunidade de diversão, esquecimento, escape; não é apenas uma maneira de esquecer a existência própria por algum momento e sair do mundo. Proporciona, sobretudo, uma oportunidade de estar no mundo, de conhecer – e reconhecer – a vida ampla e infindavelmente.

Conhecimento que também realizam os envolvidos numa produção cinematográfica, que também se encontram no jogo referido por Munsterberg. Em *A Noite Americana*, Truffaut refere-se ao que representa ser o diretor de

⁶⁸ COSTA, 2005, p. 59.

⁶⁹ *Idem*, p. 69.

⁷⁰ AUMONT, 2004, p. 59.

uma produção cinematográfica. Enquanto o ator é a face do personagem que interpreta, o diretor é a cara do filme. A respeito do trabalho do diretor, diz Truffaut:

O interesse de um filme, que se deve fundir com o interesse do diretor, pode bater de frente com interesses individuais: o roteiro verá suas intenções se suavizarem, fragmentos de diálogos desaparecerem, o cenarista perceberá que só estão utilizando parte de seus cenários, um trechinho da partitura musical “pulará” na mixagem, as exigências da montagem darão fim aos efeitos de um ator cujo único erro, por sua vez, terá sido o de “dar um fim” a algumas réplicas do texto, em suma, cada membro da equipe talvez tenha boas razões para se julgar ludibriado ou mal utilizado, mas o essencial é o filme terminado, bem ou mal, mas terminado.⁷¹

Inúmeros diretores adquiriram o hábito de colocar a culpa pela mediocridade de seus filmes nas exigências descabidas do produtor. Criou-se assim uma lenda segundo a qual o exercício do ofício do cineasta é uma escravidão dourada que, pelas somas investidas e a divergência dos interesses representados, relega essa função a um domínio em que a arte tem pouca participação, nos antípodas da liberdade criadora do romancista, do pintor ou do autor dramático.⁷²

Truffaut afirma as interferências do produtor, dos financiadores do filme, mas não as defende como justificativa para a realização de um mau filme pelo diretor. Conhecidas versões de diretor, *Apocalypse Redux* e *Blade Runner*, são alternativas apresentadas para que o cineasta apresente ao público um filme mais próximo da sua concepção pessoal. A esposa de Francis Ford Coppola, de *Apocalypse Now*, nos apresenta a complexidade – e a loucura - envolvida no trabalho do diretor de uma produção cinematográfica. No documentário *Apocalypse de um Cineasta*,⁷³ Eleanor Coppola expõe ao olhar do espectador o que o que até mesmo a versão mais pessoal de Coppola para *Apocalypse Now* esconde: a substituição do ator principal no início das filmagens; tufões; Martin Sheen bêbado, com a mão cortada no espelho da sua cena inicial. A loucura também envolvida na realização do sonho, e não apenas no sonhar.

Apocalypse de um cineasta dessa vez apresentado também por Truffaut, agora na narrativa ficcional de *A Noite Americana*. Annete Insdorf, Professora

⁷¹ Palavras do personagem Ferrand – Truffaut -, em *A Noite Americana (La nuit américaine)*. De François Truffaut, França, 1973.

⁷² TRUFFAUT, 2006, p. 14.

⁷³ *Apocalypse de um cineasta (Hearts of darkness: a filmmaker's apocalypse)*. De Eleanor Coppola, EUA, 1991.

de cinema da Universidade de Columbia disse, a respeito da repercussão de *A Noite Americana*:

Ter um filme chamado “La nuit américaine”, para o público francês, é reconhecer, até certo ponto, que o cinema americano inspirava Truffaut profundamente. E anuncia um dos temas do filme, a saber, os vários artifícios usados por um diretor para intensificar a sensação de realidade nas filmagens.⁷⁴

O decorrer da vida dos personagens se quer figurar casual nos filmes. Trata-se da manutenção do efeito diegético. Narrativa que pretende a sua manutenção coerente. Essa aparente casualidade construída e trabalhada pelo cineasta é por ele, como já dito, cronometrada. Invisibilidade do dispositivo cinematográfico que é necessária à credibilidade do mundo diegético. No cinema, as câmeras são os nossos olhos, por isso não as vemos. Também não vemos os nossos olhos, exceto em visão especular. Em *A Noite Americana*, o olhar da câmera é visível, constituindo-se um dos atores principais do filme. O mais bonito integrante. O olhar. Em *A Noite Americana*, espectadores que somos, vemos também os nossos olhos.

Ismail Xavier refere-se à “astúcia da representação”.⁷⁵ Astúcia no sentido de que, apesar de se pretender visível, a estrutura narrativa do cinema é construída para se tornar invisível. A construção da narrativa cinematográfica, que tem na visibilidade a sua razão de ser, precisa permanecer oculta para se tornar, pelos seus propósitos, eficiente, visível. Dessa forma, os elementos que, numa produção, possam desnudar o que Xavier denomina “a dialética da absorção e exibicionismo”, não aparecem na projeção do filme.

O trabalho do diretor procura maior proximidade com a realidade. Impressão da realidade, em outras palavras, realismo. Um realismo que constrói e permite maior aproximação, e identificação, do espectador com a narrativa. O filme, sempre uma obra de ficção - mesmo revelando acontecimentos reais -, é narrado e editado tendo em vista a produção de maior realismo. A imagem em movimento captada pela câmera fotográfica não necessita parecer com a imagem captada. Essa é a objetiva da câmera referida

⁷⁴ Documentário já referido, presente nos extras do DVD de *A Noite Americana*, de François Truffaut.

⁷⁵ Ismail Xavier (2006) apresenta a questão a respeito da chamada “astúcia da representação” no contexto do teatro dramático do século XIX, em referência à discussão apresentada por Francis Diderot.

por Bazin. A busca por um maior realismo ocorre na construção do mundo em narrativa – o mundo diegético do filme. Construção que apresenta maior dificuldade, e a ela Tarkovski alude:

Pode-se representar uma cena com precisão documentária, vestir os atores de forma naturalisticamente exata, trabalhar todos os detalhes de modo a conferir-lhes uma grande semelhança com a vida real e, mesmo assim, realizar um filme que em nada lembre a realidade e que transmita a impressão de um profundo artificialismo, isto é, de não fidelidade para com a vida, ainda que o artificialismo tenha sido exatamente o que o autor tentou evitar.⁷⁶

A indústria cinematográfica americana deu aos seus filmes uma estrutura considerada e nominada clássica. Mattos refere-se a um Cinema Narrativo Clássico assim, em letras maiúsculas.⁷⁷ Referência já das primeiras produções cinematográficas americanas – décadas de 20 em diante, especialmente a década de 50 -, essa estrutura narrativa tornou-se categoria e, como tal, tem sua permanência. Com o objetivo de contar uma história de maneira límpida e coerente,⁷⁸ a narrativa clássica possui começo – em que a história, seus personagens e a ambientação em um tempo e espaço são apresentados; meio – em que o protagonista, diante de uma situação atípica, procura resolvê-la; e fim -em que os conflitos apresentados pela trama têm seu clímax e, conseqüentemente, a sua conclusão. Não todas as produções dessa indústria seguem esse modelo.

Aristóteles diz dessa necessidade de coerência na construção da *tragédia*, peça em forma dramática. Ele se refere a uma representação dramatúrgica com uma estrutura narrativa aqui referida como clássica:

⁷⁶ TARKOVSKI, 1988, p. 20.

⁷⁷ MATTOS, 2006, p. 81.

⁷⁸ *Idem ibidem.*

Assentamos que a tragédia a imitação duma ação acabada e inteira, de alguma extensão, pois pode alguma coisa ser inteira sem ter extensão. Inteiro é o que tem começo, meio e fim.

Começo é aquilo que, de per si, não se segue necessariamente a outra coisa, mas após o quê, por natureza, existe ou se produz outra coisa;

Fim, pelo contrário, é aquilo que, de per si e por natureza, vem após outra coisa, quer necessária, quer ordinariamente, mas após o que não há nada mais;

Meio é o que de si vem após outra coisa e após o que outra coisa vem.

⁷⁹

Estrutura de narração que precisa de um recorte temporal e no espaço que delimite o seu início, o seu ponto de partida. Que precisa de um encadeamento lógico de ações e personagens para não desagradar ou confundir o seu público. Que precisa de uma conclusão de acordo com as ações antecedentes, para se manter coerente.

É a manipulação do tempo como recurso narrativo. A história apresentada em um filme é um recorte de espaço e tempo. Nem sempre visível, ele, no entanto, é uma base para a estrutura narrativa. Situa o espectador. Dá ao realizador uma ambientação. Nem sempre enunciado, o recorte temporal é uma opção para o início de uma narrativa e a sua localização em tempo e espaço. Quem o enuncia aqui é o narrador. Um começo presumido e aceito no jogo de que participam espectador e encenação.⁸⁰ O narrador de *Os Excêntricos Tenenbaums*, apresenta esse recorte de forma clara: começa a contar uma estória a partir da primeira página de um livro. Início e fim delimitados pelo número de páginas. No cinema, esse recorte tem outra moldura: o início e fim da projeção. Essa é a moldura, a primeira e última páginas da narrativa fílmica.

⁷⁹ ARISTÓTELES, *Poética*, capítulo VII.

⁸⁰ MUNSTERBERG in XAVIER, 1983.



A estrutura narrativa cinematográfica clássica refere-se a uma narrativa dramática que, no cinema, encontrou identificação no que a sustenta: a ilusão de continuidade e a invisibilidade do aparato que a ajuda a criar. Um ilusionismo que transpassa o conteúdo ficcional da trama.

Xavier tem na origem da estrutura narrativa do cinema americano clássico o melodrama burguês do Século XIX. O drama é o protagonista no que se refere ao mundo e o ajuda a desvendar. Ao que ele expõe de sentimentos, ações, relações e dinâmicas pessoais e sociais.

Importante trazer a consideração de Tarkovski a respeito do cinema narrativo clássico. É o pensamento do cineasta para quem a poesia é uma consciência do mundo, e o cineasta é poeta quando traz com seu filme essa consciência:

Na minha opinião, o raciocínio poético está mais próximo de leis através das quais se desenvolve o pensamento e, portanto, mais próximo da própria vida, do que a lógica da dramaturgia tradicional. E, no entanto, os métodos do drama tradicional são vistos como os únicos modelos possíveis, e são eles que, há muitos anos, determinam a forma de expressão do conflito dramático.⁸¹

⁸¹ TARKOVSKI, 1998, p. 17.

Uma outra visão de realismo no cinema. Um realismo poético não sujeito à continuidade narrativa. O cinema, nas suas formas de representação do mundo, encontrou no melodrama a sua expressão. O cinema fez, com o seu surgimento, em projeção, o que, de certa forma, já fazia o teatro no palco. Segundo Ismail Xavier, em *O Olhar e a Cena*, uma das críticas ao cinema clássico sustentava-se na limitação que representava para uma nova técnica de reprodução como o cinema a continuação de uma estrutura narrativa já existente antes do seu surgimento. Associar-se prioritariamente a produção cinematográfica ao melodrama seria uma forma de o cinema negar a si mesmo as novas possibilidades que sua criação apresentou.

A construção de uma cinematografia da dramaturgia configura também o cinema americano clássico. As imagens em movimento dos filmes constroem as tramas; referem-se à narrativa dramática mais que à experiência estética específica do cinema.

A estrutura narrativa do melodrama é criada de forma a construir com o espectador maior identidade e proximidade. Ilusionista em sua essência, o cinema clássico dramático tenta retirar das suas produções os elementos que impeçam ou dificultem essa identificação do seu espectador. Torna invisível todo o aparato que constrói a visibilidade do cinema. Torna invisível os elementos que deixem transparecer a construção da representação.

A narrativa americana clássica, nas definições referidas por Mattos e Xavier, estrutura-se esteticamente em cortes suaves que não causem estranhamento ao espectador, dando-lhe a sensação – ilusionismo – de continuidade. A passagem de uma cena a outra conduz o espectador a preservar a sua sensação de estar dentro do filme. Procura não evidenciar em percepção a evidente distância física entre o que está projetado na tela e o que o espectador vê.

O foco, aqui, é a busca de elementos simbólicos em filmes produzidos pela indústria hollywoodiana, que não possuem correspondência com a minha experiência familiar *in loco*. Contudo, a minha interpretação da experiência vivida foi e é constituída pela minha vivência no cinema. Essa forma cíclica de interpretar e reinterpretar o tênue limite entre ficção e realidade está intimamente associada ao modelo de produção cinematográfica americano.

Esta pesquisa constitui-se especialmente das imagens de dois filmes especificamente, produzidos por dois estúdios norte-americanos nos últimos dez anos. *Casa de Areia e Névoa e Os Excêntricos Tenenbaums*.

O aparato utilizado pelo cinema para criar seus filmes deve permanecer oculto para a construção da narrativa em uma ilusão de continuidade pacífica. Truffaut revela esse aparato em *A Noite Americana* e o coloca como personagem. O movimento da câmera fica exposto: vemos os personagens e sua movimentação não somente pela câmera que filma *A Noite Americana*, mas principalmente pela que filma *A Chegada de Pámela*, o filme dentro do filme. Somos espectadores também da construção de uma narrativa dramática clássica. É o cinema em ação. Ação, segundo Pasolini, é vida.

Quando recordamos, projectamos por dentro da cabeça, as breves, entrecortadas, tortuosas ou lúcidas seqüências de um filme. Ora, estes arquétipos de reprodução da linguagem da ação, ou tout court da realidade (que é sempre acção), concretizaram-se em um meio mecânico e comum, o cinematográfico.⁸²

Ao expor o set das filmagens de *A Chegada de Pámela*, Truffaut desnuda em sua narrativa o binômio *o olhar e a cena*. Coloca-o também como personagem. Dramatiza o cinema e a sua produção. As ações que querem parecer casuais são cronometradas pelo diretor. Há uma planilha de cada cena rodada, e uma ou várias pessoas responsáveis por ela. Nada é casual, apesar de o acaso ser também ser parte da produção de um filme. Expõe o aparato de *Pámela*, mas não o que constrói *A Noite Americana*.

Preocupação com a invisibilidade do aparato e com a construção de uma continuidade coerente que não se apresentava no que chamado primeiro cinema, de Flávia Cesarino Costa. Época em que o cinema era mais uma das atrações nas feiras, em Paris, e nos teatros de Vaudeville, nos Estados Unidos. Atrações de ilusionismo. Técnicas que simulavam viagens e permitiam ao espectador uma sensação de deslocamento. Ilusão de deslocamento. Sensação, ilusão, deslocamento: numa “experiência de

⁸² PASOLINI, 1982, pp. 167/168.

simulação”,⁸³ as primeiras palavras associadas ao chamado primeiro cinema. Conforme as colocações da autora:

*Como afirma Lúcia Santaella, a eternização do instante da fotografia “inevitavelmente aponta para seu avesso: a irrepetibilidade e morte irremediável do flagrante capturado”. É intrigante como os primeiros filmes nos trazem essa consciência incômoda do instante assassinado com muito mais força do que os filmes recentes, o que certamente ajuda a explicar o poder dos atuais modelos narrativos sobre nossa percepção. (...) Os primeiros filmes evidentemente escancaram essa morte do instante mesmo quando tentam ser narrativos. Para o nosso olhar contemporâneo, a narratividade deles é precária, fugidia. Precisa ser retomada a todo momento, pois se desfaz em cada erro na manutenção dos efeitos ilusórios da ficção.*⁸⁴

As discussões sobre a nova técnica de reprodução, desde o seu início, concentraram-se na oposição verdade-mentira, numa experiência dual de um jogo simbólico. Jogo, aliás, ainda não estruturado. O cinema era uma técnica de truques, que visavam a criação de uma ilusão ao seu espectador. A dualidade, porém, já se encontrava presente: a técnica cinematográfica, enquanto um registro do movimento e do mundo natural, apresentaria ao espectador um registro do real e, assim, um registro visível – à imagem capturada e projetada não caberia questionamento -, ao mesmo tempo em que denunciava o seu aspecto ilusionista.

Dessa dualidade se originaram as discussões posteriores a respeito da utilização da técnica de captação da imagem e do movimento sob uma perspectiva do real e do ilusório. Da concepção da câmera como um super-olho que nos possibilitaria ver a realidade como ela é, visual e socialmente.⁸⁵ Assim, o cinema teria de ser autêntico. Não deturpar a realidade. Registro e apresentação.⁸⁶

A possibilidade de manipulação de imagens de modo a conduzir o espectador por caminhos e idéias que ele não poderia perceber conferiria ao

⁸³ COSTA, 2005, pp. 31/32.

⁸⁴ *Idem*, p. 32.

⁸⁵ Jacques Aumont apresenta quase que em esquema a discussão de cineastas a respeito da técnica cinematográfica. Pasolini e a língua escrita da realidade. Epstein e cinema e sua essência fotogênica, que inscreve, registra e revela a “interioridade dos sujeitos filmados”. Epstein, Vertov e Grieson com a ideologia do super-olho da câmera, que amplifica a visibilidade da realidade. (2004, pp. 72 a 77).

⁸⁶ No pensamento de Bazin a respeito da objetividade da imagem fotográfica e cinematográfica, já está a idéia de que a mão do pintor coloca, por si, uma “sombra de dúvida sobre a imagem”. No cinema, não haveria esse *risco*. Idéia que parte da concepção de uma objetividade da imagem vista, que não oporia dúvidas quanto ao que vê (2005, p. 12).

cinema o seu aspecto de farsa e mentira. Criação, imaginação e ilusão associadas ao truque de uma construção ficcional. Uma produção industrial cinematográfica vasta com base em histórias ficcionais dificultaria a associação do que se vê na tela com a vida cotidiana, privada ou pública, de uma pessoa.⁸⁷ Discussões que se referem mais a questões de verdade ou mentira do que as de realidade e ficção. Nas palavras de Jacques Aumont, as discussões sobre o cinema como técnica de registro da realidade e de construção de ilusão, encontraram um ponto de entendimento no pensamento do cineasta alemão Rainer Werner Fassbinder:

O realismo francês do final do século XIX enfatizou assim um ver muito subjetivo e, contraditoriamente, uma construção documental dos mundos imaginários da ficção. Os cineastas que acreditaram trabalhar o prolongamento desse realismo constituíram uma idéia bem diferente da de Vertov, de Rossellini e de seus herdeiros involuntários da realidade e de sua não-manipulação. (...) Fassbinder jamais deixou de negar que fosse “realista”, insistindo na parcela de subjetividade de seus filmes – mas para imediatamente lembrar que “quanto mais pessoais são os filmes, mais dizem coisas sobre o país onde foram feitos” (Fassbinder 1987, p. 54) – e também na necessidade de uma apresentação não trivial e até não “realista”, no sentido formal, do que é mostrado, chegando a um segundo paradoxo: “quanto mais verdadeiras são as coisas, mais feéricas são”⁸⁸

Uma linguagem poética, viva, que apresenta, em aproximação com o sonho, “reversibilidade, a plasticidade do tempo, do espaço, da causalidade”.⁸⁹ Um sonhar que não se opõe à realidade - uma irreversibilidade do tempo e espaço que ao negam o cronômetro -, mas que a compõe.

Xavier traz o posicionamento de Jean-Louis Baudry, em contraposição às teorias dos cineastas sustentadas na oposição verdade-mentira. Segundo ele, Baudry reverte a idéia da revelação da verdade como o objetivo do cinema:

O horizonte do seu exame é ressaltar o modo pelo qual a recepção da imagem possui uma estrutura que, a seu ver, solapa o reiterado crédito – de Bazin, Eisenstein, Griffith, Epstein – na revelação da verdade como destinação fundamental do cinema. Ele inverte a tradição e vê na simulação, na produção de efeitos (ilusórios) de conhecimento, o destino maior da nova arte (visão que julga confirmada pela permanência do ilusionismo no cinema industrial). Isso se dá por força

⁸⁷ Discussão sobre os diferentes conflitos a respeito da natureza do cinema desde a década de XX desenvolvida por Ismail Xavier no primeiro capítulo de *O olhar e a cena*. Para tanto, cita ele as diferentes colocações, em um âmbito de verdade ou mentira, de Eisenstein (o chamado “cinema-discurso”) e André Bazin (realismo existencial). XAVIER, 2006, pp. 45 a 47.

⁸⁸ AUMONT, 2004, pp. 77/78.

⁸⁹ *Idem*, p. 71.

*da própria natureza da técnica cinematográfica, herdeira das ilusões da perspectiva, da persistência retiniana (...) da falsa autenticidade documental da fotografia.*⁹⁰

Continuidade também espacial: as imagens do cinema também têm fundamento em uma “construção espacial unitária e não-contraditória, de extensão infinita”, nas palavras de Panofsky referidas por Luís Antônio Jorge.⁹¹ Carrière fala de uma necessidade de coerência também espacial no cinema:

... por três ou quatro séculos, nos acostumamos a olhar mapas com o norte em cima e o leste à direita. Esse hábito grava dentro de nós uma geografia bastante arbitrária, já que em cima e embaixo, direita ou esquerda obviamente não existem no universo.

*Involuntariamente, o cinema adquiriu esse hábito. Se precisa mostrar um comboio indo para o oeste, faz com que ele se movimente na tela da direita para a esquerda. Sem se dar conta, o cinema repete as convenções cartográficas. O contrário disso, - colocar o oeste à direita - perturbaria nossa percepção, mesmo que não conseguíssemos explicar o porquê.*⁹²

Uma naturalização do movimento espacial. Nesse sentido, Baudry apresenta questionamento sobre o fundamento da objetividade do cinema como técnica que, por sua vez, questiona e torna infrutíferas as esperanças de considerá-lo técnica reveladora da verdade. Questiona a sua impossibilidade técnica de fazê-lo, por se fundamentar o registro fílmico numa *visão naturalizada e não natural* – aqui, o cinema também como herdeiro de cinco séculos de expressão pictórica: a perspectiva renascentista.⁹³

A indústria cinematográfica americana traz associada à sua produção a ilusão. É a chamada fábrica de sonhos. No entanto, por mais que se tente nomeá-la em uma categoria única, trata-se de produtos de uma indústria diversificada em produção e público. Sua forma narrativa estruturada no ilusionismo e na procura não contraditória, aqui, de um maior realismo, os aproxima. Permite, também, de certa forma, colocá-los sob o nome de “cinema americano”, rótulo tão inexato quanto disperso.

⁹⁰ XAVIER, 2006, p. 48.

⁹¹ JORGE, 1995, p. 47.

⁹² CARRIÈRE, 2006, p. 38.

⁹³ BAUDRY in XAVIER, 1983, p. 386.

Xavier elucida essa questão, e no que ele diz reconheço a minha relação com o cinema americano. No seu dizer, ele consegue abranger a relação de nós, espectadores, com qualquer produção cinematográfica: “Sublinhar que há um cinema particular na origem de um pensamento não significa que ele esteja condenado a dizer apenas o que diz respeito a esse cinema”.⁹⁴ Trata-se da “ampliação da aventura da nova percepção, sem as amarras do código vigente”.⁹⁵ Meu entendimento do cinema americano é justamente a ampliação interpretativa dessa produção, tentando superar as nomenclaturas restritivas a seu respeito.

No pensamento do cineasta russo Sergei Tarkovski, encontro a tipificação dos rótulos do cinema americano. Ele acredita que se trata de um padrão que acostuma o espectador a um determinado desenrolar de trama, que de tão propagado, a ele espectador se torna familiar. Filmes produzidos fora dessa indústria, com outras estéticas e narrativas causariam estranhamento a um público já habituado à forma cinematográfica da produção americana:

*Habitado ao fato de que cinema é sempre história, ação, personagens, e o costumeiro happy end, o público também tenta encontrar esses componentes no filme de Tarkovski, e, não os encontrando, sente-se frequentemente desapontado.*⁹⁶

Happy End é mais uma das categorias já naturalizadas pela crítica e pelos espectadores.

A crítica cultural, neste caso, a crítica especializada em cinema, fundamenta-se principalmente em gêneros. Em categorias e classificações. Não necessariamente cinéfilos,⁹⁷ os críticos de cinema têm o ofício plural de analisar – o filme -, informar – o público -, construir uma referência. São profissionais legitimados pela profissão e pela divulgação das suas críticas. Porém, nem todos são cinéfilos, nem todos compreendem, consideram e amam o cinema. A incompreensão do que é uma produção cinematográfica

⁹⁴ XAVIER, 1983, p. 11.

⁹⁵ *Idem Ibidem.*

⁹⁶ TARKOVSKI, 1998, p. 4.

⁹⁷ *Cinéfilos: pelo Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*, é basicamente quem ama o cinema.

além da sua posição no mercado, mas em suas diferentes etapas de produção e recepção, facilita o aparecimento de categorias no mais das vezes arbitrárias e confortáveis. Categorias que cimentam as diferentes produções do cinema mundial em suas classificações. Categorias que definem o que é qualidade. Categorias necessárias à análise crítica de um filme, mas que ultrapassam essa necessidade e se tornam rótulos. Categorias que envolvem as produções cinematográficas, elas são moldura. Nas palavras de Bachelard, “...os conceitos são roupas de confecção que desindividualizam conhecimentos vividos. Para cada conceito há uma gaveta no móvel das categorias. O conceito é um pensamento morto, já que é, por definição, pensamento classificado”.⁹⁸

Categorias que envolvem, vestem e adequam. Nelas está o conforto pela adequação. Antes mesmo de entrar no cinema, antes do filme há a crítica, há uma idéia sobre em que categoria entraria cada filme. Há os aceitáveis e os previamente questionáveis. A crítica especializada de cinema encontra conforto nas categorias ao mesmo tempo em que as concretiza. Ao se basear nessas categorias, a crítica também as legitima.

As produções da grande indústria cinematográfica americana são matéria prima de categorias que antes se referem ao mercado em que produzidas do que à produção em si. As grandes produções, de elevado custo, seriam sobretudo entretenimento. Numa idéia anterior às próprias produções, elas representariam quantidade em clara oposição à qualidade. Num contraponto que alcançaria a oposição entre duas categorias, as pequenas produções teriam maior possibilidade de ser o cinema realizando cinema, uma arte, e não entretenimento, um produto de consumo.

Não apenas essa distinção aponta para uma categoria anterior ao filme e identificada com ele antes da sua exibição, como também para uma colocação em extremos do que seria considerado *apenas* entretenimento ou seria *realmente* cultura. Outras duas categorias nomeadas e utilizadas em maior referência ao senso comum do que a uma discussão sobre o que seria entretenimento e cultura, e se um e outra estão ou necessariamente precisam estar em extremos. Consolidada na crítica de cinema especializada, essa

⁹⁸ BACHELARD, 1993, p. 88.

colocação reafirma uma oposição que antecede a consideração do leitor da crítica quanto ao filme. Que define os gêneros dos filmes mais do que eles mesmos. Uma oposição que define seus espectadores e os posiciona em mais uma categoria. Zona de conforto, essas categorias se auto-explicariam. Conformá-las ao contexto em que produzidas fecha uma das portas da sala de cinema ao espectador. O contexto da sua produção é parte de um filme. Não há aqui a pretensão de discutir essa oposição ou de isolar uma produção cinematográfica do seu contexto. Não há também a intenção de declarar uma guerra às categorias e classificações. A discussão, no entanto, é no sentido de se considerar a classificação em categorias de uma produção do cinema como uma caixa que encerra as suas possibilidades de recepção, significação e construção de imagens.

A respeito da crítica especializada, já se referia Tarkovski:

Devo admitir que mesmo quando críticos profissionais elogiavam o meu trabalho eu ficava muitas vezes insatisfeito com as suas idéias e os seus comentários – pelo menos, era bastante comum que eu sentisse que esses críticos eram indiferentes ao meu trabalho, ou então que não tinham competência para julgá-lo: recorriam excessivamente a clichês jornalísticos nas suas formulações, em vez de falarem sobre o efeito íntimo e direto que o filme exercia sobre o público.⁹⁹

O clichê é um instrumento de conforto. O que se quer classificar e explicar de forma aparentemente neutra. Com ele, se pode explicar o que não se compreende. O que não se quer alcançar. As categorias que nomeiam os clichês e os classificam podem se apresentar como referência maior: não se trataria primeiramente do filme, mas do que o explicaria de antemão. O filme poderia mesmo ser o que o explicaria antes da sua exibição, o que permitiria, ao crítico, fundamentar as suas colocações em referências reconhecidas e, pare ele e público, seguras.

Categorias que, concretizadas no senso comum, adquirem a aparência de verdade. Categorias apresentadas em contraposição umas as outras. Extremos que conformariam mais destacadamente o sentido de cada categoria. Categorias que reforçam o lugar-comum ao reafirmarem clichês.

Trago as palavras de Milton José de Almeida:

⁹⁹ TARKOVSKI, 1998, p. 4.

*A cultura atual dominante, desde a acadêmica e científica até a exposta na mídia, é uma cultura que tende ao lugar-comum. O lugar-comum não é somente aquela frase quase uma fórmula, cristalizada em chavões e idéias feitas e refeitas que agridem o intelectual bem formado em seu pensar complexo. É também uma forma de produzir idéias inequívocas e assentadas na experiência social e cotidiana, em que a opinião pessoal surge numa fase universal e objetiva opaca e sem história. Como um mecanismo de desarme mental, encerra qualquer discussão em que a dúvida pudesse insinuar-se.*¹⁰⁰

Assim também, o clichê é um recurso cômodo para a caracterização de uma trama, personagens. Um recurso de certa forma econômico para a construção de uma narrativa. Uma caracterização construída, no cinema, em imagens, sons, texto, atuação, enfim, encenação.¹⁰¹ De fácil reconhecimento pelo público, uma caracterização fundamentada principalmente no que conhecido e repetido não necessitaria de maior desenvolvimento para se fazer entender. Traria do senso comum significados mais acessíveis e confortáveis.

Refere-se Almeida a “um lugar-comum visual, contendo os outros, que faz com que formas complexas de pensar e ver a vida se reduzam a uma verdade natural que se apresenta como destino e desenvolvimento ininterruptos vindos do passado em direção ao futuro preexistente, esperando somente ser revelado”.¹⁰²

Roger Ebert, crítico especializado em cinema do *Chicago Sun Times*¹⁰³, apresentou, em sua crítica de 24 de setembro de 1999, a respeito de *Beleza Americana*,¹⁰⁴ o seguinte argumento:

Beleza Americana é uma comédia porque rimos do absurdo dos problemas do herói. É uma tragédia porque podemos nos identificar com seu fracasso – não em algo específico, mas no que esboça.

O filme é sobre um homem e seu medo de envelhecer, sem esperança do verdadeiro amor e sem o respeito por aqueles que melhor o

¹⁰⁰ Milton José de Almeida traz as palavras de Hannah Arendt: “Os clichês, as frases feitas, a adesão a códigos convencionais e padronizados de expressão e conduta têm a reconhecida função social de nos proteger da realidade, isto é, da exigência de nossa atenção pensante que todos os acontecimentos e fatos despertam, em virtude de sua mera existência. Se atendêssemos a essa exigência o tempo todo, logo estaríamos exaustos; (...)”. ALMEIDA, Milton José. As Idades, o Tempo. *Pro-Posições*, v. 15, n. 1 (43) – jan./abr. 2004, p. 40.

¹⁰¹ Vocábulo *encenação*: dicionário de teatro.

¹⁰² ALMEIDA, Milton José. As Idades, o Tempo. *Pro-Posições*, v. 15, n. 1 (43) – jan./abr. 2004, p. 42.

¹⁰³ Jornal diário da cidade de Chicago, Illinois/ EUA. Roger Ebert também é do livro *A Magia do Cinema: os 100 melhores filmes de todos os tempos analisados pelo único crítico ganhador do Prêmio Pulitzer* (Rio de Janeiro: Ediouro, 2004). No título e na idéia do livro, várias molduras: a escolha dos 100 melhores; quem escolhe; o prêmio que recebeu, o tempo – de todos os tempos.

¹⁰⁴ *Beleza Americana (American Beauty)*. De Sam Mendes, EUA, 1999.

*conhecem. Se você nunca experimentou esses sentimentos, anuncie nos classificados. As pessoas querem aprender com você.*¹⁰⁵

Há, na crítica de Ebert, referência a categorias – comédia e tragédia – que já permitem introduzir o filme ao leitor. Há também, já de início, uma opinião sobre a importância da produção dirigida por Sam Mendes na apresentação de sentimentos que, presumidamente, seriam comuns a todos, retratados e registrados em película. A visão crítica da sociedade e família americanas é a roupa com que se veste um filme que se apresenta em clichês. A crítica de Ebert confere ao filme uma importância por revelar sentimentos comuns a todos. Pode-se entrar na sala de cinema com essa leitura. E pode-se sair dela com essa mesma leitura rasgada em pedaços.

A produção contemporânea americana sofre dos vícios de interpretação que decorrem dessa naturalização. Categorias do que seria um cinema crítico em oposição ao entretenimento fácil. Categorias inseridas noutra maior, a do cinema americano, que se encontraria em contraposição clara às demais estéticas cinematográficas. O que de fato não é verdadeiro quando dentro das dinâmicas globais da própria indústria de entretenimento. Assim, a menção de Tarkovski pode ter sentido para o cinema clássico americano vigente até os anos 60, mas quero propor que a repensemos para o atual.

Sobre isso também quero falar aqui neste filme escrito, roteirizado não por uma pessoa, mas sim por todos os filmes que assisti até hoje – e eles se encontram na referência às imagens de família em *Casa de Areia e Névoa e Os Excêntricos Tenenbaums*. Esse conhecimento do mundo não pára, e eu o realizo através dos filmes. Trago Carrière para apresentar a forma como se dá esse conhecimento:

Todo tipo de expressão – pictórica, teatral ou meramente social – vive de memórias reconhecidas ou não reconhecidas, uma fonte de conhecimentos, pública ou privada, que brilha com maior intensidade para alguns e com menor para outros. E todo mundo encontra sua

¹⁰⁵ Tradução livre do inglês:

“ American Beauty is a comedy because we laugh at the absurdity of the hero's problems. And a tragedy because we can identify with his failure--not the specific details, but the general outline. The movie is about a man who fears growing older, losing the hope of true love and not being respected by those who know him best. If you never experience those feelings, take out a classified ad. People want to take lessons from you.” Crítica apresentada por Roger Ebert ao Jornal *Chicago Sun-Times* e constante do site do autor – www.rogerebert.com – último acesso em 12.02.2006.

*voz, sua postura, seu caráter, nesse denso labirinto que todos habitamos – uma postura e um caráter que outros, um dia, irão redescobrir e lembrar.*¹⁰⁶

Casa de Areia e Névoa e *Os Excêntricos tenenbaums* são os filmes que estruturam os capítulos seguintes. Produções americanas referenciados mais pela crítica especializada que por um grande público, são, no entanto, filmes de distribuição nacional nos Estados Unidos - e no Brasil. Os dois foram exibidos em cinema. Os dois tiveram lançamentos anunciados em DVD. Não se trata de produções desconhecidas de público e crítica.

A visibilidade destes filmes para o público dependeu sobretudo da sua distribuição. Distribuidoras grandes possuem divisões responsáveis por produções menores, não se voltam apenas para as superproduções destinadas a um grande público. Esses três filmes não são, em tese, *blockbuster*, embora produtos também da grande indústria. Representam também a demanda dessa indústria, que por ela é prevista e administrada. Outra negociação.

Esses dois filmes não são grandes produções. São, comparativamente, produções menores que, no entanto, tiveram sua distribuição no mercado americano e internacional por grandes companhias – Buena Vista e Warner Bros. Produções menores quanto ao seu custo, tiveram um público razoável. Representam, assim, um sucesso de bilheteria. Sua produção e distribuição foram rentáveis para uma indústria que, desde o seu aparecimento nos Estados Unidos no final do Século XIX, concentrou-se no sucesso de público e, conseqüente, de mercado. Seus diretores não têm na sua filmografia mais que seis filmes. São narrativas dramáticas clássicas sobre o modo de vida americano. São histórias construídas para dispor aos olhos do espectador um modo de vida que tem na família a sua base estrutural.

Vadin Perelman é um diretor ucraniano, com formação em cinema no Canadá. Dirigiu seu primeiro e até agora único filme – *Casa de Areia e Névoa* – nos Estados Unidos. A referência para o seu roteiro foi o livro do mesmo nome, obra de um autor americano – André Dubus III. Sua história não se anuncia previamente. Nem se constrói de forma linear ou óbvia. Trata-se,

¹⁰⁶ CARRIÈRE, 2006, p. 22.

também, de uma narrativa dramática aparentemente clássica, segundo os padrões apresentados por A. C. Gomes Mattos.¹⁰⁷

Wes Anderson é diretor, roteirista e produtor americano de filmes americanos. Seus filmes concentram-se na trama, apesar de sua narrativa não linear. Seus personagens, figurativamente excêntricos, representam um modo de vida americano. Não há procura por um realismo temporal, de figurino, interpretação ou narração. *Os Excêntricos Tenenbaums* é também um filme com uma narrativa dramática clássica.

Os dois filmes, enquanto produzidos nos moldes de estruturas narrativas clássicas, são obras em que também se evidencia a autoria. Produções da grande indústria, referem-se principalmente aos seus diretores. De certa forma, colocam-se no contexto da produção autoral de vanguarda, que, numa oposição ao espaço da mentira em que se construiriam as produções cinematográficas da indústria, privilegia a expressão do mundo.¹⁰⁸ Aqui, a oposição à mentira aparece em forma de crítica à sociedade em que se dão e a que se referem essas narrativas. Essa crítica é um posicionamento assumido pelo diretor ao contar a sua história, mesmo que estruturalmente construídos na forma de uma narrativa americana clássica, em se reafirmam os aspectos ilusionais da produção cinematográfica no que ocultam toda a sensação que poderia haver de descontinuidade. Sustentam-se na ilusão de continuidade, na construção de outro mundo – diegese – para referirem-se essencialmente à realidade.

As imagens que esses filmes nos apresentam são as chaves deste texto. Chaves que não encerram significados e nem pretendem descortiná-los. São imagens que levam ao pensamento, à produção de conhecimento e questionamentos. São imagens que se referem às imagens de família de um espectador não é cidadão americano ou residente. Não é imigrante nos

¹⁰⁷ MATTOS, 2006.

¹⁰⁸ Segundo Ismail Xavier, Germaine Dulac e Jean Epstein, porta-vozes da avant-garde, “Combatem a noção vaga que nos leva a dizer, sob qualquer pretexto, “isto expressa aquilo”, de um modo que equivale a “isto significa aquilo”, dentro dos variados caminhos. Reservam “expressão” para designar um processo determinado, impelido por forças naturais, no qual a composição de “expressão” é o movimento pelo qual o que está no interior a um organismo deixa marcas na superfície do mesmo – “expressão é o movimento pelo qual o que está no interior vem forçosamente à tona, aflora, moldando a superfície, engendrando a forma (mutável) que o cinema vem “captar” com exclusividade, pois fixa os movimentos na película sem as atrapalhações do olho natural.”. O cinema potencializa o desocultamento da realidade. (2006, pp. 41/42).

Estados Unidos ou norte-americano de origem. Distantes fisicamente, elas constroem também as imagens de família do espectador que as assiste em outros cinemas que não os americanos. A sua distância material e social não inviabiliza que o espectador se referencie também pelas imagens que constroem.

Encontram-se, aqui, imagem, simbologia e cinema na construção do sujeito em busca da sua origem social: a família.

A busca da origem está presente em cada um não só, mas também, pela busca da ancestralidade familiar. Uma identificação com algo anterior, que poderia, então, nos situar melhor. É um contexto que não garante o sentido do que somos hoje. O sentido da nossa vida. No entanto, é um contexto a que nos referimos e que trazemos constantemente.

Nas palavras de Santo Agostinho:

*Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda a espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aí tudo o que se lhes entregou e depôs, se é que o esquecimento ainda não absorveu e sepultou.*¹⁰⁹

A identificação com o início da vida encontra-se na identificação com a nossa origem imediata no mundo: a família em que nascemos. A família que irá perpetuar uma linhagem. Nascimento e morte que não interrompem o ciclo da vida. Antes de nós outros vieram; depois, outros virão. A instituição familiar permite essa continuidade.

A casa abriga a família, e não só por isso as imagens da casa são fundamentais neste texto. As imagens de casa referem-se a intimidade, privacidade, repouso e segurança. As de família também. Sigo com Agostinho:

¹⁰⁹ AGOSTINHO, 2003, p. 224.

O grande receptáculo da memória – sinuosidades secretas e inefáveis, onde tudo entra pelas portas respectivas e se aloja sem confusão – recebe todas estas impressões, para as recordar e revistar quando for necessário. Todavia, não são os próprios objetos que entram mas as suas imagens: imagens das coisas sensíveis sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que as recorda.¹¹⁰

Família e casa são imagens também sociais. De interação do indivíduo em sociedade. Elas identificam a pessoa pela sua origem – família, nome, ancestralidade – e lugar – país, casa.

Carrière refere-se ao cinema como um fluxo permanente. Desenvolvimento rápido característico do Século XX: nosso século testemunhou a invenção de uma linguagem e diariamente observa a sua metamorfose. As imagens criadas pelo cinema seguem esse fluxo constante. Algumas permanecem.

*Os filmes, imagens e sons da língua escrita da realidade, artefatos da Memória Artificial, LOCAIS FANTÁSTICOS habitados por IMAGENS inesquecíveis em movimento, por serem discursos em língua da realidade trazem dela o inconcluso, a ambigüidade, a mistura, o conflito, a história. Participam da mitologia do poder político e econômico, em suas versões massificadas, populares (...) Assim, suas imagens e sons em movimento, mesmo captadas pelo olho unívoco e objetivo da **perspectiva**, escapam, em parte, pelo olhar humano do espectador, que as vê em tensão e não somente em afirmação.¹¹¹*

Estamos vendo uma educação não só, mas predominantemente visual, política e religiosa, cristã e civil, presente hoje nas IMAGENS e LOCAIS em movimento do cinema, este também uma Arte da Memória, e uma prática da Memória Artificial.¹¹²

Este texto, sem a intenção ou pretensão de categorizar essas imagens, propõe-se a trazê-las para discutir a sua permanência. O que se torna, de alguma forma, familiar ao espectador nas imagens em movimento dos diferentes filmes a que assiste e que trazemos aqui.

Este texto é também a minha descoberta da vida em sua reprodução cinematográfica. Um trabalho não terminado, referências não esgotadas.

¹¹⁰ AGOSTINHO, 2003, p. 225.

¹¹¹ ALMEIDA, 1999, p. 140.

¹¹² *Idem*, p. 115.

Cercado de imagens, vejo-me inscrito pela media numa segunda natureza, num processo que implica um cotejo de pontos de vista muito peculiar, que me afasta, por exemplo, do enfrentamento próprio da relação pessoal, intersubjetiva. Esta se constitui pela devolução do olhar e nela repercute o que nos diz o poeta Antonio Machado: o olho que vejo é olho porque me vê, não porque o vejo. Diante do aparato construtor de imagens, minha interação é de outra ordem: envolve um olho que não vejo e não me vê, que é olho porque substitui o meu, porque me conduz de bom grado ao seu lugar para eu enxergar mais... ou talvez menos.

*Dado inalienável de minha experiência, o olhar fabricado é constante oferta de pontos de vista. Enxergar efetivamente mais, sem recusá-lo, implica discutir os termos desse olhar. Observar com ele o mundo mas colocá-lo também em foco, recusando a condição de total identificação com o aparato. Enxergar mais é estar atento ao visível e também ao que, fora do campo, torna visível.*¹¹³

Para mim, trata-se também de uma vida toda com os filmes. *An Unfinished Life*. Uma formação constante de dobras na pele, que transformam o perfil continuamente e não o permitem se figurar definitivamente.

Paro neste capítulo com o começo, Pasolini: “Expressando-me através da língua do cinema (...) permaneço sempre no âmbito da realidade.”¹¹⁴

¹¹³ XAVIER, 2006, p. 57.

¹¹⁴ PASOLINI, 1981, p. 187.

A INADEQUAÇÃO
em **CASA DE AREIA E NÉVOA**



Um filme pode contar uma história em um minuto, em uma cena de um minuto. No início de *Provocação*¹¹⁵, uma criança puxa uma cadeira, sobe nela e olha para a fotografia. Seu pai chega perto dela e eles conversam sobre a morte, sobre como a criança não entende o que significa seus irmãos estarem mortos. Ela fala da sua tristeza, e, em *close*, fala da tristeza maior da mãe, que também tem seu rosto pela primeira vez em *close*, figurando a dor referida por outro personagem.

Em *Casa de Areia e Névoa*, o primeiro minuto não conta a história. O primeiro minuto situa o espectador na atmosfera da trama.

Fora da casa, no terraço, ao alto, a câmera coloca-se mais distante da cena que os seus personagens. Dá ao espectador uma visão mais ampla. Vemos a personagem e a cena que ela mesmo observa. Vemos junto com ela o que está embaixo: duas ambulâncias indo embora. Fora da casa, na chuva, no escuro, não podemos ver claramente o rosto de quem também observa o que acontece. O rosto se torna totalmente visível apenas quando um policial se aproxima. O nosso olhar privilegiado de espectador, ao qual é possível uma visão mais ampla do que os personagens, não se realiza por completo. Como a maioria das histórias que acompanharemos de perto, os seus personagens não são revelados de logo a um olhar que, aparentemente, de logo tudo abarcaria.

O policial pergunta se a pessoa que vemos em sombra é Kathy Niccolo. Ela diz que sim. Seu rosto aparece em *close*. Visível. Nesse primeiro minuto, outra constante de *Casa de Areia e Névoa* se deixa revelar, não pelo olhar,

¹¹⁵ Filme: *Provocação* (*The door in the floor*). De Tod Williams, EUA, 2004.

mas pelo diálogo: outro personagem apresenta Kathy para o espectador. Ela não diz seu nome, ela apenas o confirma, com o rosto novamente na sombra.

Bela Balazs refere-se ao close não como um detalhe de uma imagem total já formada, “e sim a projeção de uma cena ou paisagem mutável, viva, como se fosse uma síntese das imagens seccionadas. Tais imagens se fundem em nossa consciência numa cena total (...)”.¹¹⁶ Um detalhe sombreado que terá seu sentido construído ao longo do filme. Uma cena total, no entanto, que pode se mostrar de antemão, mesmo que não de todo, e nos remete ao que virá a seguir. Uma cena na totalidade de uma narrativa que aparece para nos situar na trama.

Quando o mesmo policial pergunta a Kathy Niccolo se aquela é a sua casa, a câmera nos retira do que é essa primeira cena, um prólogo. Um close não somente estético, mas narrativo. O close e o plano-detalle¹¹⁷ destacam o elemento que se quer ressaltar na trama. Chama a atenção para um momento, um detalhe, a fim de que o reconheça posteriormente, quando trazido novamente à presença do espectador. Para esse destaque, os outros elementos em cena desaparecem ou se apresentam desfocados em segundo plano. Nas palavras de Hugo Munsterberg:

*A técnica do close-up foi introduzida no cinema um tanto tardiamente, mas não demorou a se impor. Quanto mais apurada a produção, mais freqüente e mais hábil o uso deste novo meio artístico. Sem ele, dificilmente se poderia encenar um melodrama, a não ser recorrendo à utilização muito pouco artística das palavras escritas. O close-up supre as explicações.*¹¹⁸

A referência de Munsterberg a produções ainda não apuradas registra que o ponto de partida do autor é a formulação do cinema como narrativa melodramática, no modelo hoje denominado clássico, conforme as referências já aludidas aqui de A.C Mattos e Flávia Cesarino Costa.¹¹⁹ Segundo esta autora, o que hoje é referido como um cinema primitivo, assim o é e, comparação a uma estrutura narrativa ainda ausente das produções

¹¹⁶ BALAZS in XAVIER, 1983, p. 86.

¹¹⁷ É possível pensarmos a diferenciação entre o chamado *close* – referente a pessoas – e o *plano-detalle* – a objetos. Aqui consideramos a diferença entre os dois pela dimensão do detalhe. Assim, o plano-detalle seria o também chamado *extreme close-up*. O close em um rosto, o plano-detalle da boca.

¹¹⁸ MUNSTERBERG in XAVIER, 1983, p. 34.

¹¹⁹ MATTOS, 2006 e COSTA, 2005.

cinematográficas do início do século XX. Munsterberg tem como referência a estrutura narrativa desenvolvida posteriormente ao *primeiro cinema*. O *close-up* para ele é a narrativa determinando o foco, além do construído individualmente pelo espectador.¹²⁰

Perelman utiliza-se do *close-up* aqui para uma referência ainda não clara. Vemos o rosto de Kathy num *close* rápido, mas o que prevalece nesse prólogo é o seu perfil. A trama delineada, mas ainda obscura e sem os significados que poderá construir ao final. No epílogo, a resposta à pergunta será respondida, como também o perfil e rosto em *close* terão agregados outros significados. O *close* se completa em significado.

Nesse início de perfil delineado, não nítido, ao espectador já é possível perceber a importância da casa para os personagens e história.

O prólogo no início de um filme é uma forma de marcar o tempo em que ocorrerá a narrativa. Delimita nitidamente o recorte, como a primeira página de um livro antes do primeiro capítulo. A manipulação do tempo como recurso narrativo. A história apresentada em um filme é um recorte de espaço e tempo. Nem sempre visível, ele, no entanto, é uma base para a estrutura narrativa. Situa o espectador. Dá ao realizador uma ambientação.

No cinema, esse recorte tem outra moldura: o início e fim da projeção. Essa é a moldura, a primeira e última páginas da narrativa fílmica. O recorte aqui, porém, é outro, o que colore a trama em névoa para, a partir de então, desenvolver uma narrativa que também se estrutura em início, desenvolvimento e conclusão.

O prólogo pode referir-se a um tempo anterior ao da história. Pode referir-se a um tempo posterior, à conclusão da trama – não necessariamente em um final conclusivo -, como ocorre em *Casa de Areia e Névoa*. No entanto, é um recorte para o início. O prólogo enunciado por Perelman expõe, em um minuto, ao espectador, uma parte da conclusão da trama que lhe será apresentada. Determina também, de certa maneira, o tom em que contará a história. Como a primeira fala em um debate, que indica o rumo das falas seguintes. Rumo que poderia ser diferente se outro fosse o palestrante. Rumo

¹²⁰ MUNSTERBERG in XAVIER, 1983, p. 35.

que, aqui, não é definido ao acaso, mas construído em intencionalidade orquestrada para contar a história. O prólogo é uma primeira fala, minuciosamente elaborada para fornecer a ambientação da história narrada. Ele é, também, uma conexão desse tom inicial com o decorrer da narrativa. Ele nos apresenta a história e pode contextualizá-la em tempo e espaço.

No prólogo de *Casa de Areia e Névoa*, o contexto é a obscuridade. Noite, chuva e sombras se unem, aqui, para contarem do que para nós ainda não é claro. Há a casa, e Kathy encontra-se fora dela, no terraço, no alto. O nosso espaço ainda é externo à casa. Com Kathy, também estamos fora. Há a névoa e as árvores. Elementos simbólicos de que Vadim Perelman também se utiliza para conduzir a história que apresenta ao espectador. Elementos naturais. A força de algo mais forte e inevitável – o caráter trágico da narrativa – que o desejo de ascensão dos personagens.

História de perdas, esperanças, expectativas, ódio, orgulho, preconceito, inadequação, desilusão, o filme centra na imagem da casa o local de encontro de personagens e suas histórias essencialmente de abandono. A casa, imagem de repouso, segurança e permanência, aqui é cenário para a inadequação. Por ela e nela seus personagens enfrentam o que querem evitar: o abandono de uma aparência que a casa, núcleo material da família, poderia manter. A casa é um dos elos para nos contar dos diferentes abandonos narrados no filme.

A imagem da casa é cenário para o desenvolvimento da narrativa e construção dos personagens. Não é cenário apenas físico. Estrutura cenográfica que suporta materialmente a trama. A sua representação material pode figurar como de menor importância se pensarmos no que ela representa principalmente no filme de Perelman: a casa é imagem de pertencimento. É, materialmente, a segurança do pertencimento a um núcleo familiar anterior e posterior ao indivíduo. Conforme Hannah Arendt:

... a antiga santidade do lar, embora muito mais pronunciada na Grécia clássica que na Roma antiga jamais foi inteiramente esquecida. O que impediu que a polis violasse as vidas privadas dos seus cidadãos, e a fez ver como sagrados os limites que cercavam cada propriedade não foi o respeito pela propriedade privada tal como a concebemos, mas o fato de que, sem ser dono de sua casa, o homem não podia participar

*dos negócios do mundo porque não tinha nele lugar algum que lhe pertencesse*¹²¹

Um pertencimento que seria garantia ao cidadão da possibilidade de movimentar-se no espaço público da *polis*, na sociedade moderna esse pertencimento também nos identifica como cidadão. Sem uma divisão limítrofe entre espaços públicos da sociedade e os privados do lar, o pertencimento à família, que na casa tem o seu núcleo de convivência e realização, identifica também o homem em sociedade.

Uma sociedade também moldura, ela assenta limites.

Em *Casa vazia*,¹²² a sociedade não reconhece aquele que não permanece. O personagem que transita pela cidade, mas não habita. Sua figura não tem peso. Sua existência não se fixa. Nele, vemos outras famílias. Ele vivencia, quando na casa de outros, a existência de quem ali habita. Casas que são referências. Histórias de família que ele habita quando no espaço da casa. Personagem que, no trânsito invisível pelos diferentes espaços, nos fala da dificuldade de se delimitar os espaços públicos e privados na sociedade moderna, ao mesmo tempo em que, aparente ambigüidade, os delimita pelas fechaduras que transpõe.

O pertencimento à família é reconhecimento também social. Trespasa os valores de intimidade da pessoa e a situa no âmbito social. Da família vem o seu registro social – nome e sobrenome. Da família vem a sua descendência. Na família a pessoa ascende e perpetua – move-se contra a ação do tempo. Acrescenta. Soma. E, de certa forma, pertence. Hannah Arendt nos diz a respeito dos interesses privados assumindo uma importância social:

¹²¹ ARENDT, 2005, pp. 38/39. A autora refere-se à diferenciação clara, na Grécia antiga, entre o que era próprio e comum; entre a “estreita” esfera da família e a esfera pública da cidade, que representava uma ascensão. Privado, nesse contexto, referente à privação; o indivíduo enquanto restrito ao espaço familiar era privado do espaço público de liberdade da *polis* (p. 43). Nas palavras da autora: “Quem quer que vivesse unicamente uma vida privada – o homem que, como o escravo, não podia participar da esfera pública, ou que, como o bárbaro, não se desse ao trabalho de estabelecer tal esfera – não era inteiramente humano.” (p. 48).

¹²² *Casa vazia (Bin-jip)*. De Kim Ki-duk, Coréia do Sul/Japão, 2004.

...com a ascendência da sociedade, isto é, a elevação do lar doméstico (oikia) ou das atividades econômicas ao nível público, a administração doméstica e todas as questões antes pertinentes à esfera privada da família transformaram-se em interesse "coletivo". No mundo moderno, as duas esferas constantemente recaem um sobre a outra, como ondas no perene fluir do próprio processo da vida.¹²³

Habitar, por outro lado, remete aos valores de intimidade. Habitar a casa que não é apenas física. Casa que vive em nós. Imagem que se mostra quando Bachelard refere-se à intimidade como o que não se mostra. O mais profundo e guardado segredo.

Quem enterra um tesouro enterra-se com ele. O segredo é um túmulo; e não é à toa que o homem discreto se gaba de ser um túmulo de segredos. Toda intimidade se esconde.¹²⁴

O espaço privado em sociedade é um espaço próprio. Hoje identificado com o espaço de intimidade. O espaço não-público. O espaço distante do olhar externo.

a passagem da sociedade – a ascensão da administração caseira, de suas atividades, seus problemas e recursos organizacionais – do sombrio interior do lar para a luz da esfera pública não apenas diluiu a antiga divisão entre o privado e o político, mas também alterou o significado dos dois termos e a sua importância para a vida do indivíduo e do cidadão, ao ponto de torná-los quase irreconhecíveis. (...) O que hoje chamamos de privado é um círculo de intimidade cujos primórdios podemos encontrar nos últimos períodos da civilização romana.¹²⁵

A casa no filme de Perelman, uma casa de areia e névoa, nos leva às imagens de pertencimento e à necessidade do pertencimento. Uma garantia que se mostra já no título, obscura, não-perceptível e não permanente. Uma contraposição ao objeto da casa, realidade material cuja simples presença não garante o pertencimento. Nem a intimidade. Nem a imagem de intimidade e os valores de repouso, acolhimento e segurança.

¹²³ ARENDT, 2005, pp. 42/43.

¹²⁴ BACHELARD, 1993, p. 100.

¹²⁵ ARENDT, 2005, pp. 47/48.

Nos momentos iniciais da narrativa, após o prólogo, nada é definitivo. Mas se tornará, para todos os personagens. Exceto para a casa. Ela se mantém para além do pertencimento.

Behrani é um imigrante iraniano nos Estados Unidos. Em São Francisco. Exilado do seu país, ele tenta, em outra casa que não a sua, em um país que não o seu de origem, manter a sua família e a sua vida da forma mais próxima ao que era no Irã. Tenta assentar na casa que compra as suas imagens de pertencimento. Na vista do mar, vê o mar Cáspio. Habita a nova casa com os seus valores de intimidade.

Kathy, a americana, quer recuperar a casa que herdou do pai e perdeu. Lugar em que escondeu a sua inadequação do olhar alheio. Tenta manter o segredo. Tenta manter, para sua família, uma imagem que não mais corresponde à sua vida atual, e que se sustenta na casa.

O encontro dessas duas histórias de abandono se dá pela casa. Pela narrativa que Perelman constrói em espaços privados – o da família, mais que propriamente os de intimidade – e públicos – os espaços abertos da cidade. Esta, um espaço social de convivência, na sociedade moderna, segundo as referências de Hannah Arendt:

*...através da sociedade, o próprio processo da vida foi, de uma forma ou de outra, canalizado para a esfera pública. A esfera privada da família era o plano no qual as necessidades da vida, da sobrevivência individual e da continuidade da espécie eram atendidas e garantidas.*¹²⁶

Três histórias paralelas em que o foco se torna menos a intimidade que os valores sociais de subsistência. Entre eles, a aparência de pertencimento, quando o pertencimento em si não é possível. Ele mesmo um imigrante, Perelman aproxima, com a sua câmera, o espectador da história. A câmera são os olhos e, nos momentos de aproximação, o movimento do espectador. De um lugar mais distante, ela se e nos aproxima do local a que nos quer levar. Câmera para a qual também parece desconhecido o que está por vir. Ela cria, nesse aparente desconhecimento, uma ligação com o

¹²⁶ ARENDT, 2005, p. 55.

espectador. Assim, entra, e com ela nos leva aos e nos ambientes e sentimentos dos personagens da história que ajuda a contar. A câmera leva o espectador aos espaços privados dos personagens. A casa de Kathy, as origens de Behrani. Revela o que as paredes da casa poderiam ocultar. Revela o que o figurino e as aparências querem esconder. No seu movimento, conduz o espectador por lugares e sentimentos que deveriam encontrar na casa, um reduto de intimidade, um ambiente livre de exposição. Lugares, sentimentos e aparências que se tornaram claros até o final do filme, mas que, nesse momento, se revelam ao espectador que a câmera acompanha.

Inicialmente, a câmera vem do alto de um céu nublado. Chega à areia que, molhada, reflete os pés que nela andam. A areia do título aparece em diversos momentos do filme, unindo significados iguais em momentos diferentes. Areia de que são feitos os relacionamentos com a casa e o país de origem dos personagens: relações que se querem duradouras, mas se desfazem facilmente. Relações que não permanecem, apesar da permanência do país de origem e da casa de origem. Na areia, como na água, vemos refletidas imagens distorcidas.

Reflexo que não permite a percepção mais clara das formas, ele se refere à não-permanência. À fluidez. Não é, aqui, um reflexo do personagem para ele e para o espectador. Não é somente o que referido por Baudry quando considera que “a tela remete a uma espécie de imagem especular do *eu* espectral, sem ser, propriamente falando, um espelho refletor”¹²⁷ Não é o olhar no espelho captado pela câmera e olhado pelo espectador. Nesse momento, na areia, é reflexo na areia que, captado pela câmera, se dirige ao olhar do espectador. É reflexo que figura, no tempo da narrativa, reminiscência para os personagens.

É o tempo, no cinema, transformado em espaço material da lembrança.

O reflexo na areia é imagem de tranqüilidade. Harmonia. Não é um reflexo nítido. O que se mostra aos olhos não é um conceito. É o que, pela câmera de Perelman, reflete uma lembrança da família. Uma memória da vida

¹²⁷ AUMONT & MARIE, 2006, p. 108.

no país de origem. Reflexo difuso que figura nesse momento uma lembrança. Encontra-se ela numa praia perto da casa de Behrani no Irã.

O simbolismo da areia refere-se principalmente à idéia de quantidade, abundância. Refere-se, também, a matriz, útero, lar:

Fácil de ser penetrada e plástica, a areia abraça as formas que a ela se moldam; sob este aspecto é um símbolo de matriz, de útero. O prazer que se experimenta ao andar na areia, deitar sobre ela, afundar-se em sua massa fofa – manifesto nas praias – relaciona-se inconscientemente ao regressus ad uterum dos psicanalistas. É, efetivamente, como uma busca de repouso, de segurança, de regeneração.¹²⁸

A matriz que é também o país de origem. O prazer de caminhar na areia no Irã que não é mais possível; para Behrani é lembrança difusa. Lembrança visível ao espectador nas imagens do cinema.

Os pés que afundarão na areia posteriormente não serão mais mesmos. Serão outras pessoas. Kathy tem sua imagem refletida na areia – líquida como a água – em momento posterior. Mas a família de Behrani não. Essa família tem nessa praia, em outro país, a sua referência de casa, repouso e segurança.

O reflexo não nítido, no entanto, diz de uma referência que não é permanente ou totalmente visível. A noção de lar, casa, repouso, família é perceptível. É também ideal: além de pensamento, idéia, é aspiração. Um alvo elevado de realização. O seu reflexo em sociedade e pessoalmente não é nítido. Como o céu nublado, trata-se de uma aspiração nem sempre de possível alcance. A família nos projeta e ampara socialmente. Em seu núcleo, a casa, ela constrói estratégias de preservação. Em *Casa de Areia e Névoa*, diferentes famílias, representadas quase como opostas, defendem a sua privacidade e a sua projeção social.

A câmera de Perelman afasta-se novamente e permite ao espectador situar-se não totalmente, mas um pouco mais. Ele desvela o filme e a história dos personagens assim, aproximando-se lentamente, mostrando detalhes para, depois, afastar-se novamente, em um contexto então ampliado. Como no prólogo, as sombras se alternam com uma maior exposição.

¹²⁸ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 79.

A câmera, mais que o texto, compõe os personagens em uma dinâmica familiar que, como natureza do dispositivo do cinema, é *absorção e exibicionismo*. Ao mesmo tempo ambiente privado de convivência, a casa é projeção social. É manutenção da aparência e garantia de subsistência. Nas palavras de Hannah Arendt:

...tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível. Para nós, a aparência – aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos – constitui a realidade. (...) até mesmo as maiores forças da vida íntima – as paixões do coração, os pensamentos da mente, os deleites dos sentidos – vivem uma espécie de existência incerta e obscura, a não ser que, e até que, sejam transformadas, desprivatizadas e desindividualizadas, por assim dizer, de modo a se tornarem adequadas à aparição pública.

(...)“A presença de outros que vêem o que vemos e ouve o que ouvimos garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos ...”¹²⁹

Arendt diz aqui do que somente adquire existência ao ser exposto. O sonho não é exposto, e nisso tem a sua categoria de não-realidade. Aparência não se resume a vaidade. Ela refere-se aqui a necessidade, sobrevivência, existência. Behrani, em busca da preservação da sua vida no país de origem, tem na manutenção da aparência a única possibilidade de uma vida em exílio. Não mais no seu país de origem, ele revela e esconde, assim como o movimento da câmera.

Ao espectador, a câmera revela sempre o que ele nem sempre quer visto. A aparência necessita ser construída no espaço de intimidade da casa. A construção dessa aparência e a sua preservação é o que identifica, para ele próprio, a sua existência pessoal, em intimamente e em sociedade. A ilusão de uma aparência é o que ele compartilha de imediato com Kathy.

Ilusão não apenas em oposição ao que é real. Ilusão de uma imagem ilusionista por si: a vida que Behrani constrói para ser vista - pelos familiares e amigos, numa convivência familiar aqui não somente de intimidade, mas sobretudo social. Uma construção, para Behrani, idealista, como são idealistas as imagens do cinema.

Um militar iraniano que precisou abandonar o seu país, sua casa e parte da sua origem por relações suspeitas com o serviço de inteligência do Irã,

¹²⁹ ARENDT, 2005, pp. 60/61.

Savak, Behrani agora mora em São Francisco, Estados Unidos. Num outro país que não o de origem, ele não quer ser identificado como o imigrante que é. Nas suas palavras, não quer viver como um árabe. Quer da sociedade americana o reconhecimento de uma cidadania que já possui no papel. Defende uma existência contraditória idealista: quer manter-se árabe na convivência privada, com a preservação dos seus costumes, crenças, objetos, família. Costumes, no entanto, que não devem ser visíveis fora do espaço da casa. Socialmente, quer também ser reconhecido socialmente pela condição de cidadão americano que se tornou, e não como estrangeiro. Possuir uma casa nesse novo lugar, uma estrutura material, é a forma de consolidá-lo como esse cidadão e de manter sua intimidade.

O close em Ben Kinsley – Behrani - traz a pessoa antes desconhecida do militar para apresentá-la a seguir. O close em Behrani antecede a apresentação do personagem. Antes da fala e do desenvolvimento da narrativa, ele anuncia o que está por vir. Perelman apresenta seus personagens, como a história, não de imediato; ele nos aproxima deles com a sua câmera, em cortes suaves que permitem uma continuidade ao olhar do espectador. Apresentar um personagem primeiro de forma rápida – pelo close, por exemplo -, para depois inseri-lo em um contexto é uma maneira de aproximar o espectador dele e da sua história. Não há surpresas. Há desconhecimento, obscuridade, confusão e dúvida. Há intensidade, mas não brusquidão.

Para Kathy, a casa é o refúgio da sua inadequação. É privacidade no sentido de proteger a intimidade dos olhares de outrem. É também não mostrar socialmente o que, para ela, não tem o respaldo do “mundo das coisas e dos homens”¹³⁰ Perda e inadequação longe do olhar do outro. Perelman as coloca para nós quando nos leva com a câmera para dentro da casa de Kathy. Proprietária legítima da casa por herança, ela não a consegue manter. A casa é materialmente proteção do olhar externo e refúgio contra essa exposição. A

¹³⁰ ARENDT, 2005, p. 61. Nas palavras da autora, “... há muitas coisas que não podem suportar a luz implacável e crua da constante presença de outros no mundo público: neste, só é tolerado o que é tido como relevante, digno de ser visto ou ouvido, de sorte que o irrelevante se torna automaticamente assunto privado. É claro que isto não significa que as questões privadas sejam geralmente irrelevantes; pelo contrário, veremos que existem assuntos muito relevantes que só podem sobreviver na esfera privada.”

perda da casa, para ela, seria a perda dos poucos indícios dessa proteção e referência.

A perda do que herdou do pai. Herdar é adquirir por meio de uma sucessão legítima. Herdar é, na etimologia da palavra *herança*, receber o que está pregado, ligado, fixo. Uma herança familiar que se encontra fixa e não é necessariamente material. A perda da casa, no entanto, é também a perda do pertencimento, tanto familiar quanto material. Para Kathy é o abandono do que estava pregado a ela pela família: o legado de gerações anteriores, o legado familiar. Mas é, sobretudo, a perda de sua memória afetiva, seu passado ancorado junto à família.

A herança é também comprovação: atesta a ancestralidade e o pertencimento. Relaciona-se à sacralidade de que se reveste a família e o lar no que é fundamental à subsistência do indivíduo e, na sociedade moderna, à sua vivência em sociedade. “A sociedade é a forma na qual o fato da dependência mútua em prol da subsistência, e de nada mais, adquire importância pública, e na qual as atividades que dizem respeito à mera sobrevivência são admitidas em praça pública.”¹³¹. Uma das garantias da subsistência é o pertencimento familiar. É o que permanece com o tempo, para além da existência do indivíduo. Família de que descendemos e que deveremos perpetrar. Segundo Chevalier e Gheerbrant, diferentemente do que é velho – perecível, frágil, precário -, o antigo, ancestral, refere-se ao que permanece:

O antigo, o ancestral revestem de um caráter sagrado qualquer que seja o objeto ou pessoa assim qualificados. O antigo evoca desde logo uma espécie de elo com as forças supratemporais de conservação. O fato de que um ser tenha resistido à usura do tempo é considerado como prova de solidez, de autenticidade, de verdade. Reúne-se, assim, em misteriosas profundezas, àquilo que se encontra na fonte da existência, algo de que participa numa proporção privilegiada. (...)

*Para a simbólica, o antigo não é o que está perempto, mas sim o que é persistente, durável, participante do eterno.*¹³²

Perder a casa é romper com essa duração. É permitir a ação do tempo e desvanecer. Ao ter a sua casa interdita, Kathy passa a se movimentar nos

¹³¹ ARENDT, 2005, p. 61.

¹³² CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, pp.63/63.

espaços públicos da cidade. Consigo traz somente os objetos pessoais. Também os objetos de família. Retira-os da casa, que tem sua fechadura trocada, e os guarda num depósito. Outra fechadura guarda do mundo os objetos da intimidade A fechadura de outro cofre que não a casa. Bachelard diz, a respeito da imagem do cofre:

(é) o testemunho sensível de uma necessidade de segredos, de uma inteligência do esconderijo. Não se trata simplesmente de guardar a sete chaves um bem. Não há fechadura que resista à violência total. Toda fechadura é um convite para o arrombador. Que umbral psicológico é uma fechadura.! Que desafio para o indiscreto quando ela se cobre de ornamentos!”¹³³

O porta-malas dos carros de Kathy e Behrani. O depósito em que Kathy guarda seus objetos pessoais. Os objetos pessoais em si. Conteúdos que guardam imagens da casa. Valores de intimidade. Imagens de pertencimento. “Uma casa está escondida em um cofre.”¹³⁴

A luta de Kathy para recuperar a casa é também a tentativa de guardar e, assim, permanecer.

André Bazin refere-se à necessidade humana de, de certa forma, driblar a ação do tempo, ao discutir a importância da representação pictórica: a vida presente na representação, e a reprodução de objetos e acontecimentos da realidade como forma de permanência. Seria o tempo uma ameaça, e a arte uma possibilidade de permanência. Uma forma de a vida humana driblar a transitoriedade representada pelo tempo. Podemos trazer o seu pensamento sobre a permanência do real em imagens para a permanência que representa a casa como objeto.¹³⁵

É permanecer além do tempo. É garantir à família que permaneça para além de cada um dos indivíduos que a compõem. É conferir, por outro lado, à família uma importância maior, na medida em que sobrevive aos seus integrantes. A transmissão por herança da casa assegura também essa permanência, e Kathy a rompe ao perder a casa deixada pelo pai.

¹³³ BACHELARD, 2003, p. 94.

¹³⁴ *Idem*, p. 99.

¹³⁵ André Bazin discute a necessidade de permanência, e também a transcende: “Hoje a formação de imagens não é mais uma questão de sobrevivência após a morte, mas um conceito maior de criação de um mundo ideal na semelhança do real, com o seu próprio destino temporal.” (2005, p. 10).

Lester é o personagem que invade a narrativa paralela das histórias de Behrani e Kathy. Ele não perde a sua casa; dela ele sai espontaneamente. Diferentemente de Kathy ele não procura se conformar aos espaços não seguros da ausência de intimidade. Ele procura a sua adequação nesses espaços. A ligação permanente com o espaço privado da casa representa prisão, não acolhimento. A família não é conforto, é aceitação do inevitável.

A inevitabilidade é algo que os personagens tentam superar. A narrativa de Casa de Areia e Névoa é trágica: encerra os personagens na impossibilidade de superação de que seria Inevitável.

Narrativa trágica que decorre da “situação trágica da existência humana”¹³⁶: o que os personagens do filme de Perelman tentam superar – a ausência do pertencimento – não é alcançável pela aparência. Inadequação a que estão sujeitos os indivíduos em uma sociedade construída externamente a eles. Inadequação que advém de estarmos sujeitos a imperativos não claros, determinados por mãos invisíveis.

Patrice Pavis refere-se às palavras de Lucien Goldmann para nos apresentar a distinção entre drama e tragédia, dois gêneros de representação – literária, teatral, cinematográfica – que se apresentam próximos:

*GOLDMANN distingue com muita exatidão a tragédia, onde o conflito é irremediável, e o drama, onde ele é acidental: “Chamaremos de ‘tragédia’ toda peça na qual os conflitos são necessariamente insolúveis, e ‘drama’ toda peça na qual os conflitos são resolvidos (pelo menos no plano moral) ou insolúveis devido à intervenção acidental de um fator que – segundo as leis constitutivas da peça – teria podido não intervir”.*¹³⁷

Pavis enuncia os elementos que compõem uma narrativa dramática. Apresento, neste momento, três deles.

O conflito entre dois personagens, que o autor explicita com as palavras de Hegel: “os dois lados da oposição têm razão em si, mas só podem realizar o verdadeiro conteúdo de sua finalidade negando e ferindo a outra potência que também tem os mesmos direitos, e que assim eles se tornam

¹³⁶ PAVIS, 2005, p. 416.

¹³⁷ *Idem*, p. 146.

culpados em sua moralidade e por essa própria moralidade”.¹³⁸ Podemos tentar encontrar em quem – Kathy ou Behrani – está o erro, a intransigência e a possibilidade de ceder nos posicionamentos. Podemos encontrar quem tem o real o direito de reclamar a casa para si. Encontraremos, nesses dois personagens, todos esses elementos, num conflito insolúvel “que persegue escarnejadamente a existência humana”. No caso, a inadequação social que se figura em uma inadequação de vida, de alma.

O destino, que confronta o personagem e inutiliza a sua ação. É a fatalidade, sem possibilidade de retração ou conciliação. “Na verdade, a ação trágica comporta uma série de episódios cujo encadeamento necessário só pode levar à catástrofe”.¹³⁹ Esta se encontra anunciada já no prólogo de Casa de Areia e Névoa. Que episódios levarão à catástrofe conheceremos durante a narrativa, mas já se encontra ela anunciada.

Liberdade e sacrifício, momentos finais da tragédia: o trágico é “tanto a marca da fatalidade quando a fatalidade livremente aceita pelo herói”.¹⁴⁰ Behrani dispõe-se a morrer para garantir a sua liberdade e compensar a falha da sua pretensão de pertencimento.

Elementos da tragédia representados no filme de Perelman são compostos e enunciados em diferentes recursos.

A narrativa trágica é aqui também construída pela música. A trilha sonora de Elton Ahi se adequa ao movimento da câmera e com ela constrói e faz parte da narrativa. Também conforma o sentido da cena. A dança do casamento da filha de Behrani. O que toca quando o pai dança com a filha, em um momento solene, e a música mais alegre convida os presentes à festa.

A música em um filme é um elemento da narrativa. Desde o início do cinema americano, encontra-se ela presente na projeção de filmes. Presente para preparar o espectador para o que viria a seguir, ela também tinha como função retirar o estranhamento das pessoas diante da projeção de imagens em movimento nesse momento inicial do cinema. Num período em que as produções narrativas não tinham privilegiavam a narrativa, a música aparecia

¹³⁸ PAVIS, 2005, p. 417.

¹³⁹ *Idem ibidem*.

¹⁴⁰ PAVIS, 2005, p. 147.

como atenuante do estranhamento. No entanto, já nessa época, a música conferia significado à projeção. Conforme Mattos:

O pianista, ou o organista, acompanhava a ação do filme, antecipando uma cena de amor, uma perseguição cômica, uma cena de morte ou a corrida para o resgate do herói ou heroína no final da trama. Quando os produtores começaram a distribuir partituras para os músicos acompanharem os filmes, muitos músicos as rejeitaram e continuaram a tocar de acordo com o seu próprio gosto ou com o da platéia. Os músicos e a platéia podiam assim alterar inteiramente o clima e o significado de uma cena.¹⁴¹

Nas primeiras projeções, era possível perceber que a música não era somente complemento ou elemento de conformação. Já num cinema sobretudo de mímicas e pantomimas, dependia-se essencialmente da música para construir a história de um filme.

Um papel principal da música que nem sempre foi e é reconhecido.

No cinema falado – porque sonoro ele sempre foi -, torna-se mais difícil a identificação da música com a narrativa. Nem sempre identificável, o que ela representa em um filme torna-se evidente com a sua ausência.

Nada soa mais alto nos filmes que o silêncio.¹⁴²

Em *Violência gratuita*¹⁴³ – *Funny Games*, de Michael Hanneke -, a ausência de música deixa o espectador despreparado. E angustiado por não ter nenhuma idéia do que pode acontecer. O espectador é conduzido pela música, que o prepara para os diferentes acontecimentos da trama, sem o perceber. Compositores como John Williams têm seus *scores*¹⁴⁴ para o cinema

¹⁴¹ MATTOS, 2006, p. 22.

¹⁴² MAXIMO, 2006.

¹⁴³ *Violência gratuita (Funny games)*. De Michael Hanneke, Alemanha/França, 1997.

¹⁴⁴ Os *scores* entram como as partituras compostas originariamente para um filme. Compõem a trilha sonora, a qual engloba todas as músicas presentes na produção cinematográfica. A trilha sonora oficial – *soundtrack* – pode conter todas as músicas de um filme ou apenas uma seleção, o que é mais comum. Há três versões da trilha sonora de *Os Excêntricos Tenenbaums*. Os direitos autorais para a utilização de uma música estão entre as dificuldades para incluí-la na trilha sonora. Jack Black refere-se a essa dificuldade quando, em *Escola de Rock (The school of rock)*, o ator gravou um vídeo no set de filmagens “implorando” ao Led Zeppelin, conhecido por não ceder o direito de utilização de música da banda em filmes, a liberação de *Immigrant song*.

Transcrevo também aqui a resposta a uma dúvida minha ao acessar o site www.scoretrack.net (*Música e cinema*):

como uma marca dos filmes. *Tubarão*; *Guerra nas Estrelas*; *Superman*; *Indiana Jones*; *E.T.*; *Harry Potter*.¹⁴⁵ o início do tema de cada um nos remete ao filme, ao diretor – John Williams e as trilhas sonoras dos filmes de Steven Spielberg -, à época em que o assistimos, aos personagens. A música situa o filme também em tempo e espaço.

A música em *Casa de Areia e Névoa* acompanha o movimento da câmera. Suave, ela será dramática apenas nos cortes mais abruptos, que são poucos. Junto com a câmera, conduz o espectador na melancolia da trama. Ela é melancólica e contínua, como são melancólicos os personagens e a história. Como são de uma continuidade suave os cortes das cenas. Ela ajuda a câmera em sua ilusão de continuidade. Nesse aspecto, a música é submissa à edição, aos cortes, ela *dobra*, enfatiza, toda a estratégia narrativa.

Perelman utiliza os diálogos da mesma forma que conduz o movimento da sua câmera: parte do que está distante para chegar ao detalhe. Os personagens em *Casa de areia e névoa* são apresentados – *introduced* – pela fala de outros. Kathy tem seu nome primeiramente dito pelo policial. Um nome relacionado à transgressão, à tragédia, à ausência de rumo. A vida de Behrani, deslocado das árvores para a festa de casamento, aparece na fala dos

“P: *Vejo no site vocês falarem muito em trilha sonora, "score", partitura e "underscore". Afinal, não é tudo trilha sonora original? Qual a diferença entre estes termos? E, afinal, o que é "Score Track"?*
R: Trilha sonora (*soundtrack*, banda sonora), no sentido amplo, é tudo que se ouve no filme: diálogos, efeitos sonoros, qualquer tipo de música, etc. Mais comumente, chamamos de trilha sonora qualquer música utilizada no filme. Assim, fazem parte da trilha sonora musical de um filme (ou desenho animado, ou série de TV, etc.), canções (interpretadas por cantores ou bandas), "source music" (também chamada música diegética, é aquela que os personagens também ouvem, vinda de um rádio de carro, aparelho de som, em uma danceteria, etc.) e a música incidental normalmente para ele especialmente composta. Esta é a que mais se aproxima do conceito de trilha sonora original, e que normalmente denominamos de "score" (termo que originalmente designava a partitura em papel, aquela escrita de próprio punho pelo compositor). Assim, usualmente utilizamos o termo "score" (ou partitura) para designar a música incidental que pontua a ação de um filme. Mas existem "scores" constituídos exclusivamente de canções (vocais) especialmente compostas para o filme. Confuso, não? Na realidade, dentro da categoria "score", existe o chamado "underscore", que é a música incidental que efetivamente acompanha a ação na tela. Já "score track" é uma das faixas, ou composições, que integram o "score". Também é conhecida como "cue". www.scoretrack.net - último acesso em março de 2007.

¹⁴⁵ *Tubarão (Jaws)*. De Steven Spielberg, EUA, 1975.

Guerra nas Estrelas (Star Wars). De George Lucas, EUA, 1977.

Superman (idem). De Richard Donner, Inglaterra, 1978.

Caçadores da Arca Perdida (Raiders of the Lost Ark). De Steven Spielberg, EUA, 1981.

ET – O extraterrestre (E.T. – the Extra-Terrestrial). De Steven Spielberg, EUA, 1982.

Harry Potter e a Pedra Filosofal (Harry Potter and the sorcerer's stone). De Chris Columbus, Inglaterra/EUA, 2001. As produções que tiveram continuação foram referidas apenas pelo primeiro filme.

convidados do casamento de sua filha. Nome e vida são identificados primeiro externamente.

Os personagens os identificam – nome e vida - fundamentalmente com elementos externos: a casa, o país, a família. Identidades da pessoa não a constituem em totalidade, mas que a identificam principalmente em sociedade. São identidades sociais, mais até do que internas.

Antes do nosso pré-nome, temos a família. Dessa família recebemos o nosso nome (sobrenome, acima do pré-nome). A herança do que está mais ligado à nossa vida privada e pública, a identidade pela procedência. Posterior ao pré-nome, na escrita, o (sobre) nome nos é anterior na existência. Ele não nos explica, mas nos identifica como parte. Ele nos insere numa pretensa unidade, que é nominada.

O espectador conhece do filme também pela fala de outros. Pelas palavras da fala do outro. De quem assistiu ao filme antes e o narra, assim como Redford narra o sonho de Freeman em *Un unfinished life*. Pelas palavras o narrador em um filme, que cede a sua palavra para a ação. Dos personagens, que, como em *Casa de Areia e Névoa*, podem ser referem-se ao que depois conheceremos em imagens e ação. Pela sinopse do filme, palavras escritas com a função de informar o espectador. Palavras que proporcionam um conhecimento que advém do outro – inserido ou não na narrativa diegética – e já possibilita uma referência posterior. Permite também a localização do espectador em tempo e espaço. Pelo cartaz de divulgação. Pelas críticas. Pelo gênero. São elementos que nos possibilitam conhecer uma história que será outra, depois da projeção.

O nome de um filme o identifica para nós antes de o assistirmos. Seus antecedentes nos levam ou nos afastam dele. O diretor, os atores, o país de origem. O filme é produzido e anunciado com um antecedente forte e identificável. Esse antecedente, muitas vezes, lhe dá legitimidade.

Nos créditos iniciais, está a sua identificação. Os produtores que o apresentam – *presents*. O diretor: um filme de... Os atores, que representaram personagem desconhecidos no início, mas que são identificados com os seus trabalhos anteriores, em cinema, televisão e teatro. O espectador conhece os

antecedentes antes de conhecer o filme. O local de produção de um filme – de certa forma, a sua origem - diz muito ao espectador sobre si. Mas não tudo. Mesmo acreditando-se preparado para o que irá encontrar na sala de cinema, o espectador pode se surpreender.

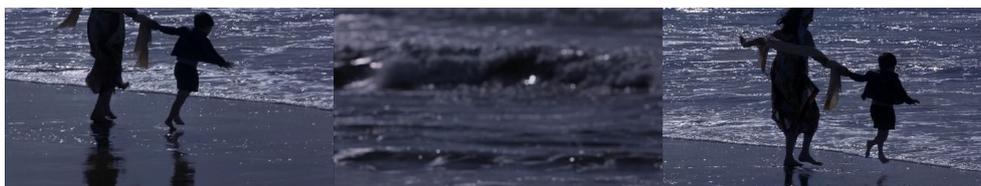
Casa de Areia e Névoa tem seu nome após o prólogo. Ele se apresenta antes de ser nomeado. *Os Infiltrados*,¹⁴⁶ a mais recente produção de Martin Scorsese, não apresenta créditos iniciais. *Miami Vice*¹⁴⁷ também não. Uma forma de colocar o espectador diretamente na trama, sem que o filme se nomeie como tal. Filmes que se constroem principalmente pela rapidez dos diálogos e da ação, aproximam-se do espectador também pela rapidez com que o colocam na trama.

Em *Casa de Areia e Névoa* é diferente. Kathy e Behrani nos são apresentados por outros. Kathy é Niccolo, o nome de sua família, que está para ela arraigado na casa que herdou. Behrani é conhecido pelo seu (sobre) nome mais que o pelo pré-nome. É identificado pelo nome de família, que, além da sua ascendência familiar, o identifica também com o seu país de origem. Identifica-o como um estrangeiro no local em que vive. “Em toda sociedade, o estrangeiro é aquele cujo amor está em *algum outro lugar*”.¹⁴⁸ Mesmo com a cidadania americana, seu nome denuncia a inadequação primeira do imigrante: a de ser estrangeiro no país em que vive, a de viver num entre-lugar: o lugar da sua presença física que não é o mesmo em que se encontra o seu *amor*.

¹⁴⁶ *Os Infiltrados (The Departed)*. De Martin Scorsese, EUA, 2006.

¹⁴⁷ *Miami Vice (Idem)*. De Michael Mann, EUA, 2006.

¹⁴⁸ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 404.



“... de que gostas mais, homem enigmático?, indaga Baudelaire. E enumera: de teu pai, tua mãe, tua irmã ou teu irmão... ou dos teus amigos... da pátria... da beleza.. do ouro? Então! De que gostas, na verdade, extraordinário estrangeiro? – Eu gosto das nuvens... das nuvens que passam... lá longe... as maravilhosas nuvens (Lê Spleen de Paris, 1). (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 404.)

A visão do mar Cáspio que Behrani tenta recuperar da sacada da nova casa. O horizonte do seu lugar que ele tenta vislumbrar nesse entre-lugar que vivencia fora do país de origem. O pertencimento que procura nesse outro lugar para encobrir a inadequação relativa à sua situação de estrangeiro.

A dúvida dos convidados sobre o emprego de Behrani é esclarecida no primeiro de poucos cortes abruptos no filme. A fala anterior, destacada de todas as conversas não mostradas no salão em que ocorre a festa do casamento, antecede e dá sentido à próxima cena. O desejo de Behrani em adquirir uma casa primeiramente é contado pelo recorte de jornal que anuncia o leilão da propriedade. Depois a determinação de comprar a casa é contada por ele à esposa. Mas podemos saber da importância que é essa compra por antes, pelo jornal.

O casamento de Kathy é contado primeiro pela mãe. Essa distância confere à farsa de permanecer casada um peso maior que numa narrativa direta. Pela fala da mãe, o espectador pode perceber a importância que tem para Kathy manter a aparência do casamento. Na conversa, Kathy não expõe o abandono do marido, da casa e de uma realidade que a mãe enaltece na vida do irmão: a família, o trabalho, os filhos. Uma realidade que ela não vive, mas que inventa para a mãe e acompanha com o olhar. Ao se referir ao marido que ainda dormiria ao seu lado, seu olhar se fixa no lugar da cama onde ele deveria estar. O olhar encena e reafirma a mentira para ela mesma. O olhar da câmera encena e confirma a mentira para o espectador. A mentira diegética, mantida por uma criação ilusional de Kathy, que o seu olhar acompanha. Mentira assim considerada por contradizer o fato de que o seu casamento não mais existe. De que o outro lugar na cama se encontra vazio. Mentira que configura aqui uma farsa. Ilusão construída por Kathy, a câmera não acompanha o seu olhar. O olhar da câmera aqui se estabelece fora do falso. Não constitui a falsidade. Não é cúmplice na farsa. Fixa-se no rosto de Kathy para ressaltar a sua mentira para o espectador: a de uma pessoa parada e presa a um lugar e a uma situação.

É o que seria verdadeiro em contraposição ao engano. É uma oposição, claro, por comparação. Por confrontação. Confronto constante no

cinema: do filme em relação à obra literária que pode adaptar da palavra escrita para as imagens em movimento. Do caráter ficcional da narrativa diegética em relação a fatos reais. Da refilmagem em comparação ao filme chamado original. Uma confrontação que estabelece o que é verdadeiro ou mentira. Para Kathy, é um confronto no tempo. Uma situação anterior em relação ao seu agora diegético.

Conhecemos Kathy não pela sua fala direta, mas pela de outrem. O policial. Depois, pela mãe, que nos conta da inadequação de Kathy. Inadequação exposta pelo horário de acordar tão diferente do pai.¹⁴⁹ Aqui, ele também é o ponto de partida. O pai que, pelo trabalho de trinta anos, comprou a casa e a deixou de herança para os filhos. Inadequação por se isolar em uma casa que não é só sua, mas do irmão. Prólogo também, pela voz da mãe, da inadequação maior de perder uma casa não pelas ações próprias, mas pela omissão. Perda ocasionada pelo abandono das atividades da vida. Ausência de vontade e de ação causada por outro abandono, o do marido. Abandono da sua natureza biológica proporcionada pela ação do marido, que não desejava filhos. Inadequação pelo comportamento que contradiz a “conduta uniforme” referida por Hannah Arendt:

...a sociedade equaliza em quaisquer circunstâncias, e a vitória da igualdade no mundo moderno é apenas o reconhecimento político e jurídico do fato de que a sociedade conquistou a esfera pública, e que a distinção e a diferença reduziram-se a questões privadas do indivíduo.¹⁵⁰

Indícios da perversidade: a construção dessa aparência inibe as iniciativas individuais. Os membros de uma família se encontrariam necessariamente sujeitos à manutenção dessa aparência. Uma mudança para além dela significaria, aqui, discernimento. Reação ao que oprime.

¹⁴⁹ A inadequação do comportamento privado e social de Kathy marcada também pelo tempo. Segundo Hannah Arendt, “Ao invés da ação, a sociedade espera de cada um dos seus membros um certo tipo de comportamento, impondo inúmeras e variadas regras, todas elas tendentes a “normalizar” os seus membros, a fazê-los “comportarem-se”, a abolir a ação espontânea ou a reação inusitada” (2005, p. 50). Esse comportamento é naturalizado pelas suas diversas marcações: temporais, espaciais, psíquicas, figurativas. Marcações que são critérios de adequação a padrão senão de igualdade, de proximidade de comportamento.

¹⁵⁰ ARENDT, 2005, pp. 50/51.

Esfera privada da vida de Kathy que não se realiza, aqui, sem a sanção e o reconhecimento do outro. É a necessidade de adequação da figura como aspecto e comportamento.¹⁵¹ Kathy – e também Behrani – precisa da casa para adequá-la e torná-la conforme ao olhar do outro – ao olhar também social.

Apresentar personagens, situações, lugares, elementos da narrativa antes de dizer deles retira o estranhamento inicial do espectador a fatos e pessoas desconhecidos. Coloca-nos na trama através do reconhecimento de algo anterior, não explicitado, mas possível de um reconhecimento. Em todo o seu filme, e não apenas no início, Perelman trabalha com o recurso do prólogo. Apresenta, em uma espécie de relance, o que será detalhado a seguir. Os personagens, a trama, o filme: ele os mostra ao espectador de forma ainda não clara – esse desvelar é essencial para a construção da sua narrativa -, mas evita o estranhamento.

O piche espalhado no asfalto. O barulho da escavadeira, e não a música, situa a vida que Behrani quer esconder: os trabalhos pesados que ele realiza num país que não o seu de origem para manter a aparência da vida de antes do exílio. Forçado a abandonar o seu país, quer manter exteriormente, para a sociedade e para a própria família, o que, para ele, o identifica. O figurino o situa socialmente.

A roupa é o recurso mais evidente de que dispomos para a construção da aparência que desejamos. Para a construção do personagem. Assim também no cinema, é o recurso de composição mais evidente e o de mais fácil acesso e percepção. Ele é forma de adequação ao meio em que vivemos. Uma adequação aos diferentes ambientes que habitamos. Adequação a lugar, hora, clima, evento, pessoas, condição financeira. Adequação a comportamentos sociais uniformes e esperados, seja na conformação do indivíduo a modelos, seja na representação das resistências a esses modelos.

Na caracterização de personagens – cinematográficos e sociais -, o figurino a essa caracterização não se restringe. Ele porta signos e constrói significados. Quando Pavis coloca que “o olho do espectador deve observar

¹⁵¹ PAVIS, 2005, p. 169.

tudo o que está depositado no figurino como portador de signos”,¹⁵² ele nos apresenta as possibilidades diversas do figurino na representação e na construção de sentidos a partir dela e com ela. Uma relação entre a construção interna da narrativa e a sua figuração externa. A figura de Behrani operário destoa da de um Beharini bem sucedido financeiramente. O figurino proporciona, aqui, ao espectador, a criação de diferentes sentidos a partir da representação da necessidade do personagem em ocultar sua situação financeira e social ao olhar de outros.

O figurino, no cinema, situa também a narrativa no tempo e espaço. Também ele precisa ser adequado ao período histórico dos personagens e da trama. É sua adequação à continuidade narrativa em uma construção coerente. O figurino, enquanto visível, também conforma a narrativa na ocultação do dispositivo cinematográfico. Deve retirar o estranhamento do espectador a uma possível inadequação da representação. Deve adequar-se à trama, diálogos, personagem, época, lugar.

Em *Coração de Cavaleiro*,¹⁵³ a representação da Idade Média em figurino, diálogos e trilha sonora se constrói não por uma fidelidade que poderia advir da pesquisa de época. O diretor Brian Helgeland propôs o que se pode considerar uma leitura peculiar do período. Uma leitura construída a partir de elementos pop da cultura atual, denunciando assim também, por outro lado, o seu próprio período. Chegamos a um diferente aspecto temporal do figurino: cada época se denuncia na forma em que figura o passado. Por mais detalhada a composição de uma época passada no sentido de se buscar um pretenso realismo – uma pretensão, pois que impossível a exatidão da representação temporal -, o período em que construída determinada leitura de época não se esconde no figurino. Ao contrário, ele se mostra. Uma colocação temporal que escapa às tentativas desse tempo de se permanecer oculto na “astúcia da representação”.¹⁵⁴

À primeira vista, para quem não conhece Behrani, o uniforme o identifica, e não o nome. O *hashi* do outro operário situa a sua origem oriental.

¹⁵² PAVIS, 2005, p. 169.

¹⁵³ *Coração de Cavaleiro (A knight's tale)*. De Brian Helgeland, EUA, 2001.

¹⁵⁴ Novamente Ismail Xavier (2006), na sua referência a Diderot.

Behrani abandona esse figurino, o capacete do uniforme de pedreiro, no hotel luxuoso. Adequa-se, pelo vestuário, a locais em que se considera inadequado. Retorna à aparência desejada pelo que veste. No ambiente que quer preservar, ele lava o que quer esconder, a sua vinculação com o trabalho pesado e considerado inferior. No porta-malas do carro, guarda o que não quer mostrar e o que não cabe em sua casa. Na casa alugada, lava imediatamente o figurino de uma vida que esconde.

Os ambientes em que se movimenta Behrani nos são mostrados pelo caminhar suave da câmera.

À notícia do leilão de uma casa, lida e guardada por Behrani, a câmera a ela nos leva. Contextualiza a palavra, a notícia, em imagens. Movimento da câmera que garante também a continuidade diegética. Já sabemos do leilão pelo anúncio do jornal mostrado em close por Perelman. De novo, o outro informa do que virá adiante, nesse caso, o anúncio do jornal que a câmera focaliza em detalhe, para então dele sair e nos aproximar da casa. A câmera se aproxima da casa em névoa. Nevoeiro que é prelúdio de revelação.¹⁵⁵ De longe para perto, ela nos coloca ali não de modo súbito, mas se aproxima aos poucos da casa encoberta em névoa. Ela vela para depois revelar. Explicita, de certa forma, a casa, sem nos colocar diretamente nela. Outro prólogo. O nevoeiro é símbolo “do indeterminado, de uma fase de evolução: quando as formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram substituídas por formas novas precisas”.¹⁵⁶ A casa não é clara ainda para Behrani. Uma maneira de a narrativa trazer o espectador para dentro da história: o compartilhamento do saber ou da ignorância. Com o personagem, o espectador direciona-se. Do movimento de fora, distante, a câmera se aproxima. Transpõe a sua porta de entrada e nos coloca dentro dela:

*À porta quem virá bater? Em uma porta aberta se entra. Uma porta fechada um antro. O mundo bate do outro lado de minha porta.*¹⁵⁷

As portas são as vias oficiais de entrada e saída da casa. Trancadas, elas pretendem manter o espaço de intimidade. Cerradas a chave elas, elas

¹⁵⁵ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 635.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 634.

¹⁵⁷ BACHELARD, 1993, p. 27.

visam a preservar o espaço privado da família. Quando fechada, guarda. Quando aberta, permite a passagem. Trago as palavras de Luís Antônio Jorge, “A porta (...) representa o ser em trânsito, permeabilidade e reversibilidade, a decisão regida pela dialética do abrir e do fechar.”¹⁵⁸ A porta guarda as imagens de segurança e intimidade, assim como também é passagem para o ambiente social em contraposição ao privado.

Quando da interdição da casa de Kathy, os avisos são colocados nas portas, voltados para fora: quem se aproximar das suas portas, das entradas, verá a interdição. As fechaduras trocadas, as diferentes portas não possibilitam mais a entrada.

E as janelas? São aberturas aos olhos. Elas possibilitam, de dentro da casa, o olhar para o mundo. Uma casa sem janelas é um muro intransponível. Sem entradas, elas não são refúgio, são inacessibilidade. Das janelas, quem está de fora tem uma visão, parcial, do espaço privado de outros. Do mundo. Contempla a cidade: “Ali se espia, ali se olha; ali se conversa de um vão ao outro; ali as pessoas se fazem ver.”¹⁵⁹ Janelas que possibilitam o olhar em dois diferentes sentidos: para fora e para dentro. O externo alcança de alguma maneira o interno. Da mesma forma, o contrário. As janelas, transparentes, podem ocultar ou revelar o privado-público. Constituem imagem desse acesso recíproco.

Em *Beleza Americana*, a câmera olha a casa vizinha e nela entra pela transparência da janela, reflexo e exposição. A vizinhança também compõe as relações familiares. Sobretudo, é parte da instituição familiar. Em *Casa de Areia e Névoa* ela não se apresenta. Em *Beleza Americana*, porém, ela figura também a necessidade de manutenção da aparência. No reflexo na janela, nos vemos. Pela sua transparência, somos vistos. A exposição é o acesso permitido pela janela, por ser uma barreira concreta, mas não visível. Pela janela se vê o comum, a controvérsia, o bizarro: o que se quer esconder pela aparência. Nas palavras do vizinho que opera a câmera em *Beleza Americana* e invade os limites privados da casa, “Bem-vindos aos mais estranhos vídeos caseiros da América”. O que se vê pela janela é refletido no visor da câmera,

¹⁵⁸ JORGE, 1995, p. 23.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 37.

que também é visto pela janela. Um jogo de olhar e ser olhado em que o cinema também se estrutura. Um jogo de olhar e ser olhado presente, também, na dinâmica social. Pela janela também se vê a violência doméstica. As paredes, os móveis, a pretensa privacidade não a esconde. Não evita que seja vista. São os diferentes olhares. Um reflexo do reflexo. Pela janela, Kathy vê o interior da casa. A visão que Kathy, fora da casa, tem do seu interior agora habitado por outra família é a do aconchego. Luzes suaves, pouca movimentação, o som somente das vozes baixas de quem se encontra dentro. A imagem da casa habitada e tranqüila é a do acolhimento.

Gaston Bachelard nos remete às imagens de repouso a partir da imagem da casa. Imagens de recolhimento do mundo e em nós mesmos. Segurança. Refúgio das lembranças. Remete aos valores de intimidade do ser humano. A casa permanece, é imóvel. A imobilidade a que ela remete evita que o homem se disperse. Dela ele se afasta, mas ela permanece. Permanência do que somos antes de sermos nomeados: a ancestralidade. A família. De certa forma a materialidade da nossa origem, A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade”.¹⁶⁰ Bachelard nos remete à atração que exercem as imagens de aconchego, no caso, a imagem da casa:

*Ao seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se também valores imaginados, e que logo se tornam dominantes. O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em especial, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem. No reino das imagens, o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado.*¹⁶¹

Relevante, aqui, então, não a descrição da casa, propriedade objeto de disputa de Behrani e Kathy. Não é o número de cômodos o objeto do confronto. A casa física entra em disputa pelo que ela significa na manutenção da aparência de cada personagem.

¹⁶⁰ BACHELARD, 2003, p. 34.

¹⁶¹ *Idem*, p. 19.

Perelman movimenta seus personagens em busca da casa como garantia de segurança e proteção. Porém, a casa é, para eles, afirmação social para os personagens. Além de herança para Kathy e investimento para Behrani, ela assegura aos dois a manutenção de uma aparência que eles terão de abandonar no decorrer da sua história.

Uma aparência que se reflete também nos objetos pessoais e familiares. A disposição desses objetos por Behrani, na casa alugada ou na recém adquirida, obedece a mesma ordem. Reflete o imóvel nos objetos móveis. Eles mudam de lugar, país, mas permanecem com a sua função de permanência na construção do espaço de intimidade da casa. O abandono – protagonista, ao meu ver, de Casa de Areia e Névoa - aparece claramente no momento em que entramos na casa de Kathy pela primeira vez, por elementos que o espectador pode reconhecer como de abandono. O interior escuro. A louça suja na pia. Desleixo. Roupas espalhadas pelo chão. Embalagens vazias de comida no chão, e não na mesa. A câmera caminha por uma sala em desordem.

A personagem de Kathy é sobretudo a figuração do abandono. Depois de perdida a casa, ela não se fixa em nenhum lugar. Seu refúgio mais constante é o seu carro. Seus objetos pessoais estão guardados no portamalas. Em movimento, ela não permanece.

(...) todo espaço realmente abrigado traz a essência da noção de casa. (...) Por conseguinte, todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes. Já não é em sua positividade que a casa é verdadeiramente “vivida”, não é somente no momento presente que reconhecemos os seus benefícios. Os verdadeiros bem-estares têm um passado. (...) Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. (...) pretendemos mostrar que a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida.¹⁶²

A casa é também fachada para a vida social e privada da família, e Perelman assim a constrói em seu filme. Mais, figura a casa e a vida social

¹⁶² BACHELARD, 1993, p. 25.

como fachadas que se interligam. Seus personagens se movimentam para assegurar essas fachadas. Aparências de conformidade do indivíduo.

Os objetos também constroem essas aparências: a Mercedes de Behrani, as roupas, os objetos. Os móveis da casa. Em *Casa de Areia e Névoa*, a figura da mesa refere-se também à necessidade de permanência das relações familiares.

Na festa de casamento da filha de Behrani, nos momentos iniciais do filme, somos levados pela câmera, suavemente, do alto do salão até a mesa da família. Do ambiente social, ao privado. Em destaque, em pé, Behrani, o pai, faz o brinde aos noivos. A partir dele, a câmera nos mostra os outros familiares. De um lado, a filha, o marido recente, a mãe. No outro lado, o outro filho. A família se mostra inteira nesse núcleo, a mesa circular. Círculo que não tem, na aparência, início ou fim, mas que, aqui, tem um ponto de partida, pai. Ele é o ponto de união em uma mesa circular.

Mesa que une a família seja no salão luxuoso em que se celebra o casamento, no centro da sala de visitas, na cozinha, no restaurante. Vazia, com comida, chá ou café.

Pensar em uma casa sem mesa. Imagem de dispersão. A mesa reúne e, de certa maneira, ao assim fazer, une. Compartilha. A sua ausência dispersa a reunião.

Nas diversas mesas no salão do casamento, temos a mesa, imagem de abundância e reunião. Abriga ela a possibilidade de abundância. Reúne as pessoas em torno do que nutre. Uma mesa pode ser imagem de cordialidade. No centro do salão, a mesa da família que oferece o banquete. Celebra com a comida o casamento. No centro dessa mesa, o pai.

Mesa também imagem de ausência, quando vazia de alimento e pessoas. A mesa em que Kathy coloca a refeição na cabana vazia. Uma possibilidade que não se concretiza pela ausência do outro. A mesa dourada de Behrani encontra-se em destaque na sala de da sua casa, qualquer que seja ela. Está agora na casa recém adquirida, que será provisória: sua compra é um investimento para uma aquisição melhor no futuro. Provavelmente estaria também na próxima, como esteve na anterior.

A casa material muda, mas a estrutura familiar não. Os móveis asseguram a permanência dessa estrutura, mesmo que ela se transfira de país, cidade, casa e condição econômica. É pelo espaço que podemos reviver as lembranças, porque o tempo “já não anima a memória”.¹⁶³ Na fala de Bachelard, a memória presente nos locais, nos objetos. A permanência também no que tem mobilidade. A lembrança presente nos móveis.

Mesmo que os membros da família mudem a sua nacionalidade, essa estrutura permanece assegurada sobretudo pelos móveis. O que pode ser mudado de lugar assenta o que permanece inalterado.

Os costumes sociais de Behrani, que definem e refletem o que ele é na família e em sociedade, são mantidos ferozmente por ele. A casa para esse personagem é isso: permanência de uma aparência que não se permite abandonar.

Na casa de Behrani, estão os seus objetos familiares, partes materiais da vida que deixou no Irã. Os objetos referem-se à história de quem os possui. Eles a contam também. As fotos de família na entrada da casa de Behrani; as fotos da família de Kathy guardadas em uma caixa e que ela vê no quarto de depósito escuro. Fotografias que são registro e testemunho, aqui, da origem e do pertencimento. Registram a vida passada e atual da família; registram e asseguram, visualmente, a ancestralidade e o momento atual, para a posterioridade. Sempre a manutenção e conseqüente continuidade do que foi, do que é e do que deverá ser.

Uma tentativa de se manter à ação do tempo. A adesão pictórica mais óbvia à necessidade de permanência da família, Walter Benjamin nos conduz ao que há de bizarro e poético nos álbuns de família:

*Eles (os álbuns fotográficos) podiam ser encontrados nos lugares mais glaciais da casa, em consoles ou guéridons, na sala de visitas – grandes volumes encadernados em couro, com horríveis fechos de metal, e as páginas com margens douradas, com a espessura de um dedo, nas quais apareciam figuras grotescamente vestidas ou cobertas de rendas: o tio Alexandre e a tia Rika, Gertrudes quando pequena, papai no primeiro semestre da Faculdade e, para cúmulo da vergonha, nós mesmos, com uma fantasia alpina, cantando à tirolesa, agitando o chapéu contra neves pintadas (...)*¹⁶⁴

¹⁶³ BACHELARD, 2003, p. 28.

¹⁶⁴ BENJAMIN, 1994, pp. 97/98.

A fotografia é também registro e comprovação da herança familiar. Enquanto em álbuns, guardada nos consoles, encerra segredos. Mantém-se na intimidade. É vista para quem tem acesso ao álbum guardado.

As fotografias expostas nas salas da casa, no entanto, estão ali para serem vistas de logo. Representam pictoricamente os membros da família, os amigos. As pessoas de convivência pela família ou por afinidade. O instante da captação da imagem em duração. O tempo no espaço emoldurado da foto, que transcende esse mesmo espaço na percepção de cada um que na sala se encontra.¹⁶⁵

Nas palavras de André Bazin:

*Daí o charme dos álbuns de família. Aquelas sombras cinza ou sépia, fantasmagóricas e quase indecifráveis, não são tanto tradicionais retratos de família quanto a presença perturbadora das vidas detidas por um momento em sua duração, libertas do seu destino; não, todavia, pela influência da arte, mas pelo poder de um processo mecânico impassível: enquanto a fotografia não proporciona eternidade, como a arte, ela embalsa o tempo, resgatando-o simplesmente da sua corrupção própria.*¹⁶⁶

Para a casa convergem as imagens de pertencimento familiar.

A casa é local a que converge também o isolamento dos personagens. O de Behrani é sobretudo um isolamento externo. Ele se encontra fora do seu país, dissociado da vida do país onde se encontra; refere-se aos americanos como pessoas infantis e de vida fácil. Ele se encontra, nesse país, isolado das suas origens, dos seus costumes, do seu

¹⁶⁵ Geoff Dyer, em *But Beautiful*, se propôs a escrever um livro sobre Jazz a partir de histórias conhecidas, anedotas, como ele chama, e fotografias. Após o prefácio do seu livro, e apresenta uma anotação sobre fotografias, e eu a trago aqui:

“**A note on Photographs.** Photographs sometimes work on you strangely na dsimply: at first glance you see things you subsequently discover are not there. Or rather, when you look again you notice things you initially didn’t realize were there. In Milt Hinton’s photograph of Ben Webster, Red Allen, and Pee Wee Russel, for example, I thought that Allen’s foot was resting on the chair in front of him, that Russel was actually drawing on his cigarette, that... The fact that it is not as you remember it is one of the strengths of Hinton’s Photograph (or any other for that matter), for although it depicts only a split second the felt duration of the picture extends several seconds either side of that frozen moment to include – or so it seems – what has just happened or is about to happen: Ben tiltin back his hat and blowing his nose, Red reaching over to take a cigarette from Pee wee...” Geoff Dyer, *But Beautiful*, 1996.

¹⁶⁶ “Hence the charm of family albums. Those grey or sepia shadows, phantomlike and almost undecipherable, are no longer traditional family portraits but rather the disturbing presence of lives halted at a set moment in their duration, freed from their destiny; not, however, by the prestige of art but by the power of an impassive mechanical process: for photography does not create eternity, as art does, it embalms time, rescuing it simply from its proper corruption”. BAZIN, 2005, p.14.

modo de viver. O de Kathy é um isolamento predominantemente interno. Ela se encontra em seu país de origem, em sua casa de infância, em sua cama. Mas isola a sua vida do conhecimento de todos, principalmente dos mais próximos. Por esse isolamento perde a casa. Nesse isolamento, constitui para si e para os outros uma aparência de fragilidade.

O apego à casa como a única forma de salvaguardar as aparências sociais e pessoais é elemento utilizado por Perelman para construir uma narrativa trágica. Tragédia que advém não só pelo descontrole dos acontecimentos que se seguirão, mas por se apresentar inalcançável a esses personagens o despreendimento da aparência. Tragédia por se configurar, por outro lado, inevitável o abandono da máscara.

A história de *Casa de Névoa e Areia* é trágica. A tragédia, como gênero narrativo, enuncia desde o início o seu fim. Menos porque associada ao drama e ao pessimismo, e mais por se relacionar à inevitabilidade. À impotência da luta contra o que é um acontecimento inevitável pela previsão do destino ou pela natureza dos personagens. De qualquer forma, elementos – destino e natureza – que se encontram além das atitudes humanas.

Elementos que escapam à ação e vontade dos personagens, eles amarram a trajetória dos diferentes personagens na narrativa. Como ligação entre uma cena e outra, a história de um personagem e de outro, está uma outra constante na forma de Perelman construir a trama. Na passagem das cenas, aparecem elementos que se destacam e unem a história de Behrani e Kathy e os diferentes momentos expostos pela narrativa.

A ponte encoberta em névoa. São Francisco, onde se situa a história filmada por Perelman, é uma cidade de pontes. Pontes que permitem a passagem de uma margem a outra.

*Essa passagem é a passagem da terra ao céu, do estado humano aos estados supra-humanos, da contingência à imortalidade, do mundo sensível ao mundo supra-sensível (Guénon) etc.*¹⁶⁷

¹⁶⁷ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 729.

Caminhos estreitos, nelas é necessária uma escolha. Além de uma ligação entre as histórias de dois personagens, entre duas vivências que têm na imagem da casa uma ponte de ligação, a imagem da ponte nos indica também a necessidade de uma escolha não totalmente revelada.

As lendas indicam (...) a angústia que suscita uma passagem difícil sobre um local perigoso e reforçam a simbólica geral da ponte e sua significação onírica: um perigo a superar, mas, do mesmo modo, a necessidade de se dar um passo. A ponte coloca o homem sobre uma via estreita, onde ele encontra inexoravelmente a obrigação de escolher. E sua escolha o dana ou salva.¹⁶⁸

Imagem do que está entre os dois diferentes personagens, ela também os une. A ponte coberta em névoas. A ponte que sobressai na paisagem de São Francisco e a névoa que a encobre e lhe dá determinada significação no filme.

A imagem da ponte remete à água, à passagem de uma margem a outra sobre águas agitadas. Passagem também da terra ao céu, do conhecido ao desconhecido. Do alcançável ao inalcançável. Do humano ao sobre-humano. Em névoas, ela é uma passagem desconhecida.

Ao apresentar a imagem da ponte entre duas cenas, Perelman já indica outros elementos que constituirão a ligação e construção de diferentes sentidos para a história dos personagens. Até o final do filme, esses elementos serão familiares ao espectador. A meu ver, eles são indissociáveis da narrativa e da história. Eles a constroem mais que a ação e os diálogos. Também são simbolismos que se encontram.

A proximidade com o céu é também a proximidade com a possibilidade de elevação. De sacralidade. O horizonte – que aparece no pôr-do-sol sobre o oceano – é uma imagem de inacessibilidade. No filme de Perelman, o céu é principalmente a proximidade dos personagens com a possibilidade de transcendência. O horizonte é a imagem do quanto inacessível a eles se apresenta essa transcendência.

A luz e a sombra são elementos narrativos utilizados com destaque por Perelman em Casa de Areia e Névoa. A casa habitada por Behrani é clara e aconchegante, a mesma que antes era escura. "Luz e trevas constituem, de

¹⁶⁸ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 729

modo mais geral, uma dualidade universal, que a dualidade do yang e do yin exprime com exatidão. Trata-se, em suma, de correlativos inseparáveis...”¹⁶⁹ A luz é conhecimento reconhecido, iluminado, claro. É, no simbolismo cristão, vida, felicidade e salvação. A casa clara nos permite reconhecer a uma estrutura familiar como um dado; uma estrutura constituída pelo pai, mãe e filho. A casa clara, mobiliada, arrumada reflete a família que se quer manter estruturada.

A sombra é névoa. “É, de um lado, o que se opõe à luz; é, de outro, a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes.”¹⁷⁰ Não permite ver claramente. Não oculta, mas não é reconhecida se não trazida à luz.

A cidade em que vivem os personagens configura a diferença do espaço público, não permanente, em contraposição com a segurança presente na imagem da casa. Em São Francisco Kathy se movimenta sem rumo enquanto não recupera a sua casa. Na mesma cidade, Behrani tenta se fixar não por estar em movimento, mas por não se identificar com o lugar em que se encontra.

As árvores derrubadas em momento inicial do filme de Perelman interrompem a tranqüilidade da família que vimos na praia. As árvores contam parte da história. Elas estão presentes em todo o filme: cortadas, em floresta, em névoas, no horizonte. A árvore é um símbolo de regeneração. Suas folhas caem no outono, voltam a surgir na primavera. Ela morre e renasce inumeráveis vezes.¹⁷¹ Aqui elas interrompem a harmonia anterior por serem cortadas na base. Não se desfolham por si, são cortadas pela base. Sua regeneração é duvidosa, não é certa: depende de cada árvore, de sua espécie, idade. O que é arrancado ali talvez não possa crescer de novo.

Nesse momento inicial, as árvores contam de uma vida que foi cortada na base. Não naquele momento – ali, foram cortadas para possibilitar ao morador do lugar uma melhor visão do oceano e do horizonte. Uma visão não obstruída que permitiria à família enxergar a alma do seu país. As nuvens do horizonte em um simbolismo iraniano místico, em que jardim, horizonte, mar

¹⁶⁹ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 570.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 842.

¹⁷¹ As palavras de BACHELARD em CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 85.

são fontes de comparação com a vida. Uma comparação também em aromas. O perfume do jasmim é o dos enamorados. A visão limpa do céu é a visão da alma do país.¹⁷²

Essa visão limpa não ocorre numa cidade de névoas, que parece não oferecer segurança. Nela Kathy se movimenta. A praia, as ruas, os banheiros públicos, os restaurantes. Lugares provisórios, eles não são sua casa. Elas não os habita, mas ocupa em sua passagem por eles. Lugares provisórios que não lhe oferecem o repouso próprio do pertencimento ao lar, a uma família. No espaço aberto da cidade, fora da segurança que busca na casa, Behrani tem o filho assassinado. A polícia, autoridade de manutenção de uma ordem de convivência no espaço da cidade, não lhe garante a segurança. E não mais a casa também.

Perelman expõe a exposição nos diferentes espaços, na casa e na cidade. No espaço privado, imagem de segurança que não se concretiza, e no espaço público.

De São Francisco pode-se dizer:

*São Francisco pode ser seguramente chamada de um dos horizontes da nação. Situada no topo de uma península, com uma parte considerável construída sobre montanhas, a cidade é cercada em três lados pelas águas de baía Golden Gate e do Oceano Pacífico.*¹⁷³

Um horizonte que não se alcança.

Ao final, a casa não é, para Kathy e Behrani, local de proteção. Para Behrani, é um esconderijo para o seu desespero, dor. Mas, ainda, local de afirmação, como durante todo o filme, da honra. Na casa ele abriga o que lhe é importante: sua esposa, os objetos da sua origem, suas medalhas. Abriga o orgulho que perdeu.

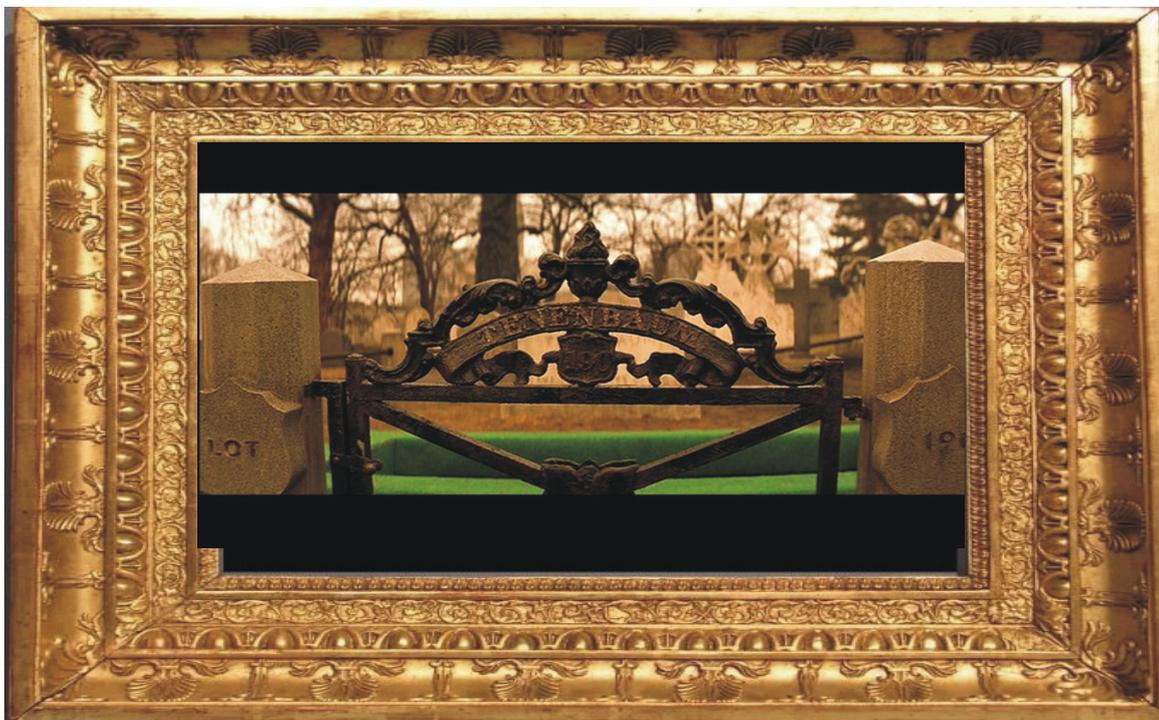
¹⁷² No Dicionário dos Símbolos, a imagem mística que a Pérsia conferiu aos jardins, imagens místicas que nos levam aos aromas do jardim: “Foi na Pérsia, porém, que o jardim tomou um significado não apenas cósmico, como no Japão, mas também metafísico e místico. O amor dos jardins é o tema central da visão iraniana do mundo. As seletas mais célebres da poesia persa intitulam-se o Rosal (Gulistan) e o Vergel (Bustan). Os temas musicais são, muitas vezes, dedicados aos jardins. O jardim é fonte perpétua de comparações: a bem-amada é comparada ao cipreste, ao jasmim, à rosa.” (1991, p. 513). Odor que, invisível, emoldura as imagens persas.

¹⁷³ www.sfmuseum.org, acesso em 12/06.

Para Kathy, é lugar trágico. De volta ao prólogo, temos o encerramento da narrativa presente: não mais dentro da casa, ela se encontra fora, acima, no terraço. Ao negar que a casa seja sua, abandona as relações de segurança, conforto, repouso que depositava nela. Assume a fragilidade, a insegurança, a inconstância que, ao contrário do que construímos em representação, não são asseguradas pela posse da casa e pelo pertencimento a uma família. Posse e pertencimento nem sempre alcançáveis. Encobertos em névoa, abrigados entre as árvores, presentes num horizonte que não se apresenta sempre alcançável. Kathy nega que é sua uma casa que não é mais imagem de proteção, repouso, segurança e acolhimento. A casa não é mais o seu “canto no mundo”.¹⁷⁴

¹⁷⁴ BACHELARD, 1993, p. 24.

A MELANCOLIA
em ***OS EXCENTRICOS TENENBAUMS***



A família Tenenbaum é digna de um livro. *Os Excêntricos Tenenbaums*, filme de Wes Anderson, é esse livro. Retirado na biblioteca por um leitor sem rosto e nome, anônimo para nós como os espectadores de cinema, esse livro existe nas telas junto a *Os Excêntricos Tenenbaums*, o filme.

Livro e filme, divididos em partes, compartilham as mesmas palavras, impressas ou faladas, no começo de cada capítulo. Mas carregam a melancolia inerente à tradução, para fazer emergir neste texto as idéias de Walter Benjamin.¹⁷⁵ A câmera nos mostra, na primeira página dos capítulos, as palavras que ouviremos do narrador que ouvimos, mas não vemos. No alto de cada página, sempre presente, o título do livro, *The Royal Tenenbaums*. A voz do narrador nos desloca da página impressa e nos coloca nas imagens.

O primeiro personagem que (não) aparece é o narrador. Uma terceira pessoa que não vemos, mas a quem é dado saber e contar o que veremos. Seu lugar encontra também o do espectador, pelo seu posicionamento em local privilegiado. Não visível, o narrador é recorrente durante todo filme. No caso de *Os Tenenbaums*, o narrador não são os personagens, não é o leitor ou o espectador, mas uma terceira pessoa, que conta a respeito da família, com a percepção de quem a vê de fora. Distante pela não visibilidade, ele nos aproxima do mundo diegético. O livro conta uma história. O narrador é o responsável por contá-la: no caso, a encenação de um teatro de costumes. Nela, há a composição explícita dos personagens, sem a pretensão de naturalizar a encenação ou compor uma narrativa realista nos moldes do cinema clássico americano. A narrativa na voz em *off* é também um elemento

¹⁷⁵ BENJAMIN, 2004.

dessa não-naturalização. A voz em *off* não tem corpo. O narrador constrói o prólogo. Depois, lê as palavras iniciais de cada capítulo. Sua narração cede espaço para a ação dos personagens. Seu posicionamento no contexto da narrativa é privilegiado. Ele parece conhecer os personagens e a trama, e assim ele nos conta uma história.

No distanciamento de uma voz sem corpo, o narrador aproxima o espectador do seu lugar privilegiado, para aproximá-lo também do mundo que narra. Apresenta, nessa narrativa, o privilégio compartilhado pela câmera, que vê e nos mostra o algo a que não poderíamos ter acesso de outra forma – as ações solitárias dos personagens, que têm como únicas testemunhas os olhares compartilhados da câmera e do espectador. Cinema que traz em si essa possibilidade de estar onde ninguém mais poderia chegar senão por ele. Possibilidade auxiliada aqui pela voz de um narrador invisível. Deslocamento no tempo e espaço a que somos levados.

A postura do narrador em *Os Excêntricos Tenenbaums* pressupõe esse privilégio que, na diegese, é exclusivo dele, narrador, alienado aos demais personagens. Segundo Patrice Pavis:

O narrador não intervém no texto da peça (exceto, às vezes, no prólogo, no epílogo ou nas indicações cênicas quando elas são ditas ou mostradas). Portanto, só pode haver narrador sob a forma de uma personagem que é encarregada de informar os outros caracteres ou o público contando e comentando diretamente os acontecimentos. (...).

E continua:

Existe narrativa (logo, narrador, e não simplesmente personagem que age) desde que as informações trazidas não estejam concretamente ligadas à situação cênica, que o discurso apele para a representação mental do espectador e não para a representação cênica real do acontecimento.¹⁷⁶

A ação cede, na narrativa, espaço à palavra na voz do narrador. A palavra cede espaço à ação dos personagens. Em *Os Tenenbaums*, o narrador não pode ser identificado com um personagem da trama, o que, de certa forma, o distancia desse mundo diegético e o aproxima do espectador. Para o espectador ele fala. Para o espectador, ele denuncia a ficcionalidade da trama

¹⁷⁶ PAVIS, 2005, p. 258.

que apresenta. Ao mesmo tempo, ele se faz naturalizar. Para a construção da narrativa em continuidade, o espectador aceita a sua voz e se insere no mundo narrado. Voz sem corpo ou ação, o narrador, assim, é também personagem.

As páginas do livro que conta a história da família Tenenbaums nos apresentam uma idéia de legitimidade. O narrador não cria a história. Ele a conta. Ele a lê em voz alta. Coloca-se acima dos acontecimentos que narra. As páginas do livro emolduram suas palavras, que se inserem num determinado contexto: o livro. O registro. O livro seria o original. A voz a sua tradução para o ouvinte. As imagens, a tradução para o espectador.

Jeanne Marie Gagnebin, referindo ao pensamento de Benjamin, diz da “impossibilidade de se entender a tradução em termos de uma recuperação” plena de significados e enfatiza a aceitação da perda de uma origem estável, encarnada pelo texto original – ou, mais ainda, a aceitação da perda de uma suposta origem tão estável como inefável que o trabalho do tradutor deveria, como se diz às vezes, “resgatar”.¹⁷⁷

A presença do narrador pressupõe a existência desse original. Em *Os Tenenbaums*, mais que pressupor, essa anterioridade é mostrada – a imagem do livro retirado da biblioteca. A imagem do livro marcaria a aceitação de uma distância. Aceitação da existência de um fundo textual reconhecido como anterior. Nessa anterioridade, a marca também da separação.

A presença do narrador e do livro que conta pressupõe também as diversas leituras que podem resultar da apresentação da história dos Tenenbaums. Duas distâncias aparecem, então: a da apresentação no tempo presente – apresentar é *presentar*, em sua etimologia – em relação ao original que a antecede; e a apresentação no tempo presente em relação às leituras que a ela se seguem. Duas distâncias que marcam a perda do original e suas talvez ilimitadas reconstruções.

O que tem início na primeira página morre na última.¹⁷⁸ Assim a história contada dos Tenenbaums, iniciada em prólogo, na primeira cena, morre juntamente com o personagem de Royal Tenenbaum. Uma perda que se

¹⁷⁷ LAGES, 2002, p. 16.

¹⁷⁸ O final rigoroso que determina a palavra *fim* escrita na inferior da última página e que leva o leitor – e assim o diz Benjamin – a refletir sobre o sentido da vida, pois o romance, e que ele contrapõe às narrativas orais, não “pode dar um único passo além daquele limite” (1994, p. 213).

significa na morte, mas que se apresenta em melancolia desde a primeira apresentação dos Tenenbaums.

Wes Anderson enfatiza desde a primeira cena de seu filme que se trata de uma narrativa de ficção. A estrutura de narração ocorre na voz em *off* na terceira pessoa, não identificada com os personagens, acompanhada das imagens do romance em suas páginas impressas. A composição em capítulos ocorrem inicialmente para marcar esse limite. Apesar da ênfase no livro e na constante referência à obra literária, *Os Tenenbaums*, filme, não é uma adaptação. Não se trata de um livro publicado. O livro é quase que o diário da família narrado, para o espectador, em voz e imagens.

O roteiro do filme é original. Creditado a Anderson, diretor, e Owen Wilson, um dos atores, ele tem suas referências principais na história familiar dos dois. Etheline Tenenbaum refere-se em parte à mãe de Wes Anderson. A mão de Chas com a bala alojada não é de Ben Stiller, mas de um amigo de infância de Owen e Luke Wilson e Wes Anderson. Tenenbaum é o nome de família de outro amigo. Margot é sua irmã. Na infância, na família e amigos, os roteiristas encontraram seus personagens.¹⁷⁹

Ficção e referências pessoais numa produção cinematográfica.¹⁸⁰

Em prólogo, a voz do narrador ambienta a narrativa: em doze segundos, conta do pai que comprou a casa, teve três filhos, e se separou. *Hey Jude*,¹⁸¹ situa a história nos anos 70. Caracteriza também a melancolia da história e dos personagens. A narração, no entanto, não tem ambiente ou tempo

¹⁷⁹ Conforme informações de Internet Movies Database – acesso em dezembro de 2006: www.imdb.com.

¹⁸⁰ Wes Anderson em seu filme nos apresenta a história de uma família a partir da separação dos pais. Há maior ênfase na história dos três filhos – Chas, Margot e Richie –, em vinte anos de ausência do pai, Royal Tenenbaum. Após o prólogo, a narrativa se desenvolve no retorno do pai e dos três filhos para casa, em circunstâncias diferentes.

¹⁸¹ Música: *Hey Jude*. Lennon & McCartney, UK, 1968. O prólogo tem a mesma duração da gravação de *Hey Jude*, single de 1968. Não há voz na música durante a narração; da versão original, apenas o refrão de Paul McCartney ao final do prólogo. Mesmo com a presença forte da música e o seu sentido agregado à narrativa – *Hey, Jude, don't make it bad/ take a sad song and make it better / remember to let her into your heart / then you can start to make it better* – não vemos um videoclipe, recurso narrativo de em muitos filmes, se o diálogo e o sentido da cena são de certa forma musicados. O prólogo de *Os Tenenbaums* se compõe com os significados acrescidos pela música. Diferentemente da trilha sonora de *Casa de Areia e Névoa*, composta originalmente para o filme, em *Os Tenenbaums* a música traz de antemão seus significados para a narrativa, construindo, com ela, outros sentidos: composta por Paul McCartney para Julian Lennon quando da separação dos pais, aqui ela ambienta o espectador no rompimento do casal Tenenbaum.

definido. O seu tempo é o do espectador, no momento do filme. A sua função, contar a trajetória melancólica da família Tenenbaum.

Enquanto narra a formação da família e o seu rompimento, a câmara nos leva, num sentido descendente, à visão do interior da casa apenas pela janela de cada andar, onde se encontram os três filhos.

Os Tenenbaums é principalmente uma apresentação – e, assim, uma representação. A narração e as imagens que a acompanham de uma forma descritiva se propõem a apresentar uma família americana que se destaca na sociedade de que faz parte, mas que, na verdade, é apenas mais uma família. O filme nos mostra, apresenta, em narração e imagens, uma história.

O filme é dividido em doze capítulos, incluindo prólogo, epílogo e apresentação do elenco. Este terceiro capítulo concentra-se mais nos capítulos que se dedicam à apresentação, seja dos personagens, do elenco, dos ambientes ou das épocas. Estão aqui mais especificamente, então, o prólogo e a apresentação do elenco.

O contexto de *Os Tenenbaums* é a partida do pai, a permanência da mãe e a decorrência desse acontecimento para Chas, Margot e Richie, os três filhos. Mais que a permanência, no entanto, é a perda. A perda inevitável da origem – ou da gênese - representada pelo pai. Ascendência e descendência que se constroem na instituição familiar e se encontram em seu local, a casa.

O foco de *Os Tenenbaums* não é a formação da família. Os doze primeiros segundos da narrativa em *off* já a apresentam constituída. Seu contexto é o rompimento de uma estrutura familiar e seu significado para os personagens. O divórcio e suas conseqüências posteriores nos filhos é o objeto do prólogo. A partir dele, conheceremos a família Tenenbaum. Wes Anderson constrói esse contexto em dramatização e o ampara na palavra escrita.

A ênfase no filme como um livro não é apenas uma referência ao seu aspecto ficcional, mas também ao de registro. No livro ficam guardadas as lembranças, os sentimentos, os fatos, a história da família. Os personagens, quando apresentados, o são, depois do nome, pelas suas obras. Capas de livro multiplicadas na tela, como possível alusão à diversidade do seu alcance. É uma possível referência à importância do registro escrito e imagético como

local de memória. Nas palavras de Hannah Arendt, “São todos prisioneiros de sua própria existência singular, que continua a ser singular ainda que a mesma experiência seja multiplicada inúmeras vezes”.¹⁸²

No pensamento de Pasolini está a historicidade conferida à palavra pelos seus diferentes usos. Utilização que lhe confere um aumento de significação.¹⁸³ Penso nos significados da palavra que, escrita e depois falada, apresenta-se também em imagem. Palavra escrita que configura a trama e os personagens. A história da família Tenenbaum nos é apresentada depois de aberto o livro que a conta. Cada personagem é acompanhado do seu livro. Memórias e lembranças em seus registros escritos e em imagens.

Também Pasolini nos traz essa memória em imagens, que constituiriam um dicionário de infinitas possibilidades. Infinitas referências para o que Pasolini denomina de *im-signos*:

Não existe um dicionário de imagens. (...) O autor de cinema não possui um dicionário, mas uma possibilidade infinita: não vai buscar os seus signos (im-signos) à arca, ao depósito, à bagagem: mas ao caos, onde não são mais que meras possibilidades ou sombras de comunicação mecânica e onírica.”¹⁸⁴

O dicionário de imagens se constituiria de “uma imagem que pertence à nossa memória visual e aos nossos sonhos”.¹⁸⁵ Imagens que teriam origem nos sonhos não catalogados.¹⁸⁶

Nesses registros escrito, imagético e onírico encontra-se também a nossa vida, que se tornaria visível em sociedade sobretudo pelas nossas realizações.

Os membros da família Tenenbaum são primeiramente apresentados pelas suas aptidões e realizações – as obras escritas. Pelo que deixam de registro. Pelo que os retiram do anonimato. Antes do close na capa do livro em cena – são vários em cada capítulo, os que contam sobre a família e aqueles que escreveram os diferentes personagens –, cada um tem sua capa preenchendo a tela em reprodução. As histórias que contam são reproduzidas

¹⁸² ARENDT, 2005, pp. 67/68.

¹⁸³ PASOLINI, 1982, p. 139.

¹⁸⁴ *Idem Ibidem.*

¹⁸⁵ PASOLINI, 1982, p. 140.

¹⁸⁶ Trago uma imagem: em *Sandman*, HQ de Neil Gaiman, o reino do sonhar possui uma biblioteca tão vasta que seus limites não são determináveis, composta por todos os livros sonhados e não escritos.

em distribuição e leituras. De alguma forma, pode-se dizer que elas se dispersam da sua origem. Afastam-se continuamente das suas referências iniciais, ao mesmo tempo em que, movimento ambíguo, retornam a elas.

O movimento dos membros da família obedece a essa ambigüidade. A construção de *Os Excêntricos Tenenbaums* também.

Um filme é também registro da história dos seus personagens. É criação de seus realizadores. O diretor de cinema é conhecido por suas produções, registros também de suas realizações. A palavra registro pressupõe uma legitimidade. Etimologicamente com o significado de repor, de tornar a fazer, o registro é a anotação de um fato.¹⁸⁷ O livro a respeito dos Tenenbaums é um registro dessa vida em família. Caráter de legitimidade, o registro nem por isso encontra a possibilidade de objetivação absoluta. Registros sobretudo ficcionais, o cinema e a literatura não têm o valor documental associado à palavra “registro”. Eles não possuem essa formalidade. No entanto, pela palavra e imagem, podem associar-se à função de registrar. Tornam-se também uma referência; assim como o livro é uma referência anterior à consideração de fidelidade por parte da adaptação no cinema e um filme é também referência à sua refilmagem: tentativas – *inefáveis* – de recuperação do original.

Wes Anderson apresenta na história dos Tenenbaums essa ambigüidade da produção cinematográfica que, mesmo se baseada numa pretensa história real registrada em literatura, não perde o seu caráter ficcional e sua relação com a realidade. Não se trata de um registro absoluto, uma referência objetiva e tampouco de uma criação dissociada da vida real. Não há uma pretensão de naturalizar a representação. Tampouco é a realidade captada em imagens. Não é pretensão do diretor, aqui, colocar ficção e realidade em extremos, em pólos contrários. Elas se encontram na vida e também no cinema, e Wes Anderson constrói o seu filme nessa ambigüidade própria da produção que realiza: ao mesmo tempo ficcional, ela tem suas referências em elementos do real. Um não termina quando começa o outro.

¹⁸⁷ Conforme definição presente no *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* – vocábulo *registro*.

Elementos nomeados principalmente em uma oposição, eles não necessariamente encontram-se em pólos opostos ou em limites bem definidos.

Anderson, de certa forma, brinca com a relação entre ficção e realidade no cinema. Construindo sua narrativa predominantemente com elementos que denunciam a sua ficcionalidade, ele, no entanto, nos aproxima das tramas pessoais de cada personagem que, aqui, se concentram na relação familiar de seus roteiristas, produtores e atores. Dramatiza explicitamente a vida dos Tenenbaums e nos insere no seu mundo próprio – o mundo diegético.

Fundamental ao trabalho do diretor, dentro da produção cinematográfica americana, é a busca de uma maior proximidade com a realidade. Impressão da realidade, em outras palavras, realismo. Um realismo que constrói e permite maior aproximação, e identificação, do espectador com a narrativa. O filme, uma obra de ficção - mesmo se em referência a acontecimentos reais -, é narrado e editado tendo em vista a produção de maior realismo. Trata-se não de um realismo estético, visual, que busca copiar a realidade em seu registro visual, mas que dela se aproxima no que sugere, questiona, duvida. Exterior e interior se interpenetram, e nossa identidade é tudo menos algo redutível a um manual de planos e contra-planos.

A narrativa americana clássica, nas definições de Mattos e Xavier, já referidas aqui, estrutura-se esteticamente em cortes suaves que não causem estranhamento ao espectador, dando-lhe a sensação – ilusionismo – de continuidade. A passagem de uma cena conduz o espectador de forma a preservar a sua sensação de estar dentro dela. Procura não evidenciar em percepção a distância física entre projeção e espectador.

Com elementos materiais e narrativos, o trabalho do diretor seria fundamentalmente orquestrar o binômio *o olhar e a cena*. É construir a astúcia da representação, e afiná-la de acordo com a sua visão da história que filma.

Wes Anderson, no entanto, constrói esse binômio já com a explicitação, de início, do caráter ficcional da sua história. Mais: não se torna anônimo na construção da sua narrativa. Na escolha dos atores, na figuração, no elemento bizarro de uma trama nada tem de absurda, Anderson aparece. História e realizador se mostram em *Os Tenenbaums*.

The Royal Tenenbaums é uma peça teatral apresentada em prólogo, capítulos e epílogo. O prólogo é a primeira parte desse teatro escrito e projetado em tela, com a função de expor inicialmente a trama, situando-a e aos seus personagens. Elucida também o que o espectador irá ver a seguir.

A história da família e dos seus membros é apresentada de imediato pelo livro que a registra. Primeiro, o livro que contém a peça, o teatro da vida dos Tenenbaums, em sua multiplicidade das capas. Depois, pelo close. Na capa do livro a ser projetado em tela, numa mesa, o rato dálmata, duas velas, o prato que contém um convite de casamento.: a cortina verde, o título do livro e do filme em rosa.

O título que nomeia livro e filme aparece repetidamente na passagem dos capítulos. Os personagens são apresentados pelo nome e sobrenome. Cada um em sua individualidade, inserido num todo familiar.

O título em português – *Os Excêntricos Tenenbaums* - é um registro da leitura de quem o traduziu do inglês. Eles aparecem como excêntricos. Sua composição acontece pelo bizarro. O espectador entra no cinema já com essa informação e a percepção de outrem. Um filme se constrói também pela sua leitura, e esta começa na tradução do título.

Trago a teoria da tradução em Benjamin,¹⁸⁸ e não a pretendo reduzir aqui a uma necessidade do mercado exibidor. O nome conferido a um filme em língua estrangeira não tem a pretensão – creio – de uma tradução. A sua nomeação é mais um rótulo que uma moldura. É um nome que dispõe o filme à exibição. Benjamin, à sua maneira de transcender o próprio objeto da sua fala para conseguir, então, se aproximar dele, nos apresenta as suas concepções de tradução para discutir a linguagem humana. No entanto, trago a tradução, no sentido conferido por Walter Benjamin, para apresentá-la não como a transcrição, para outro idioma, de um sentido original. Essa transcrição não é a maior preocupação na transcrição do nome original de um filme para o título em português. Essa idéia pressupõe a fidelidade com o original, descartada por Benjamin, e que aqui se apresentaria descabida. Tradução é uma forma, que se transforma, e se transcreve. Tradução, menos que uma transcrição,

¹⁸⁸ Conforme a discussão apresentada por Gagnebin a partir de *A Tarefa do Tradutor*, artigo de Walter Benjamin de 1926. (GAGNEBIN, 2004).

encontra-se mais próxima da construção de um novo sentido. Conferir um nome em português a uma produção do cinema americano é conferir-lhe de logo um sentido, e precisamos, para aceita-lo, nos desvincular do pressuposto de um título original¹⁸⁹. Essa nomeação é uma primeira leitura, que pode ser apoiada pela narrativa. Pode também decepcionar ou surpreender por dizer pouco a respeito do filme. A titulação, principalmente a partir de uma tradução, de um filme seria já uma leitura transcrita em uma sentença.

Na tarefa de nomear, haveria a necessidade da adequação do nome com a coisa. O nome em português, dessa forma, deveria se adequar ao original. O que ele nos traz, no entanto, ultrapassa essa adequação e nos conduz a uma primeira leitura: *Os Tenenbaums* seria um filme sobre pessoas excêntricas. Junto ao cartaz do filme – a imagem reforçada pela legenda – soma-se o bizarro da composição dos personagens. Seria então uma família estranha, diferente, esquisita, excêntrica. Seu modo de vestir refletiria essa diferença. Essa é uma aparência que Wes Anderson apresenta para a desconstruir depois. O que é absurdo em figuração, exótico, distante da vida cotidiana, na verdade dela se aproxima e se mostra acessível, identificável, plausível. O exótico e o habitual. Ambigüidade que não se contradiz na existência social e particular da família.

A apresentação do elenco – *cast of characters* –, após o prólogo, explicita a representação. Revela o personagem em sua composição pelo ator. Na sua apresentação dos atores, a importância da composição para a representação. Os atores são parte da história, não somente os seus personagens. Em uma representação, eles são o rosto do filme. Todos são enunciados no elenco de *Os Tenenbaums*, uma parte posterior ao prólogo, antes do primeiro capítulo. Os atores aparecem caracterizados em seus personagens, em frente a um espelho. O espectador os vê aqui em reflexo. Ou o rosto em reflexo no espelho ou o rosto que se reflete no espelho-câmera. Chevalier & Gheerbrant nos apresentam vários simbolismos do espelho. Trago um deles:

¹⁸⁹ Creio importante ressaltar que, mesmo nos títulos que têm uma tradução literal – um exemplo é *Beleza Americana*, do inglês *American Beauty*, que, no original, refere-se à rosa que tem aparência, mas não odor –, o seu sentido também se refere, em grande parte, ao contexto em que criado. E este não é passível de reprodução literal ou transcrição. Apresenta-se, então, o sentido de tradução, dado por Benjamin, como uma nova produção.

Speculum (espelho) deu o nome à especulação: originalmente, especular era observar o céu e os movimentos relativos das estrelas, com o auxílio de um espelho. (...)

O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência: como o Sol, como a Lua, como a água, como o ouro, lê-se em um espelho do museu chinês de Hanói, seja claro e brilhante e reflita aquilo que existe dentro do seu coração.

ou seja turvo como o espelho da água na areia do mar Cáspio. E continua:

O espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma de um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre.¹⁹⁰

A representação se reflete no espelho. O espelho a reflete para o nosso olhar também. Na ausência do espelho, a câmera. Câmera que é espelho. O olhar do espectador, sintonizado com o da câmera, é espelho. Atores, personagens e espectador se refletem na construção da narrativa.¹⁹¹

Na apresentação do elenco, em seguimento ao prólogo, cada personagem, na composição explicitada pelo ator que o representa, mostra o que terá de superar. Composição também em figurino. Gene Hackman como Royal Tenenbaum retira a máscara facial – uma máscara de limpeza. Anjelica Huston, como Etheline Tenenbaum, compõe a sua maquiagem. Ben Stiller, como Chas Tenenbaum, vê seu reflexo no espelho junto com mais dois reflexos dele, os seus filhos, aos quais transmite, por descendência, seus medos, traumas, atitudes e aparência.¹⁹² Gwyneth Paltrow, como Margot Tenenbaum, tem na câmera, além do seu, o reflexo do mundo em que vive, o livro. Owen Wilson, como Eli Cash, compõe o seu figurino diante do espelho de uma loja de tecidos. O olhar do espectador é também espelho. É reflexo. Bill Murray, o marido de Margot, como Raleigh St. Clair, tem refletida em nós a sua obsessão com o registro de suas idéias no gravador portátil – suas palavras

¹⁹⁰ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, pp. 393/398.

¹⁹¹ Joe Wright, diretor da mais recente versão para o cinema do romance de Jane Austen, *Orgulho e Preconceito (Pride and Prejudice)*, UK, 2005), comenta uma das cenas nas informações extras presentes no DVD. Nela, Elizabeth, a protagonista do romance e do filme, se olha no espelho. Seu olhar está na câmera e, diretamente, em nós, espectadores, que nos tornamos, então, também o seu espelho.

¹⁹² *Tudo em Família* apresenta também a idéia dos filhos como reflexo dos pais: na foto da mãe, reflete-se a imagem da filha, que olha a foto e traz ao olhar a presença da mãe. (*The Family Stone*. De Thomas Bezucha, EUA, 2005).

faladas compõem o registro. Danny Glover, como Henry Sherman, e seu olhar fixo e parado na câmera. Luke Wilson, como Richie Tenenbaum, encontra-se em viagem num barco, em contínuo trânsito e movimento. Com sua máquina fotográfica, ele tira uma foto do olho que o vê. Ele reflete o seu reflexo, numa figuração da relação entre o *olhar e a cena*:¹⁹³ o que reflete e o que é refletido continuamente.

Pausa: o cinema americano fundou sua estrutura no chamado *star system*, a ênfase no estrelato dos seus atores como um chamariz eficiente para as produções da indústria hollywoodiana. No primeiro cinema, era o anonimato. As imagens em movimento eram protagonistas, numa época em que o cinema não era a principal atração das férias de espetáculo. Não eram protagonistas a trama ou os atores ou os realizadores de um filme. Atores, roteiristas, músicos, diretores: anônimos ao público. Atores foram os primeiros a perder esse anonimato. A terem os seus nomes em destaque e identificados com gêneros – de filmes e personagens. Eles passaram a ser o rosto mais facilmente identificável em uma produção do cinema.

O sociólogo francês Edgar Morin dedicou-se grande parte de suas pesquisas ao cinema. O final da primeira década do século XX é para ele momento decisivo na constituição das estrelas de cinema.

*Está próxima a etapa decisiva na qual a figura do intérprete se libertará da personagem, como de uma crisálida (...) À medida que o nome do intérprete se torna tão ou mais forte que o da personagem, começa a se operar enfim a dialética do ator e do papel, na qual surgirá a estrela.*¹⁹⁴

Não conheci um cinema que questionasse o *status* das estrelas. Não conheci uma época em que a vida dos atores não fosse também um roteiro cinematográfico. O personagem de um filme se confunde com o seu intérprete, e busco em outros de seus filmes aquele personagem de antes. Não somente o ator pode criar uma identidade com os tipos que representa – tipos que são um gênero também -, mas também o espectador neles, atores, procura os personagens. Procura, na personificação do ator, a pessoa diegética. Deseja sua continuidade; vê, então, no ator, essa possibilidade.

¹⁹³ XAVIER, 2006.

¹⁹⁴ MORIN, 1989, p. 6.

Os atores, quando em um filme, não anulam os seus personagens anteriores. Trazem consigo o que foram anteriormente em outras projeções. Não tenho a pretensão – ou intenção – de discutir o quanto um ator, por estar tão identificado a um gênero de produção ou a um tipo, pode interpretar o mesmo personagem toda a sua vida. A questão é o quanto um ator traz consigo uma parte do que a narrativa quer significar. Numa outra forma de naturalização, não questionamos a escolha de determinados atores para certos personagens.

François Truffaut diz do quanto Antoine Doinel, personagem autobiográfico de dois de seus filmes, afastou-se aos poucos dele para se aproximar de Jean-Pierre Léaud, ator que o interpreta. A meu ver, ele é o rosto dos filmes de Truffaut, mesmo que em todos não se encontre. Trago as palavras do cineasta francês:

Tempos atrás, num domingo de manhã, a televisão francesa pôs no ar, durante um programa intitulado La séquence du spectateur, uma cena extraída de Beijos roubados entre Delphine Seyrig e Jean-Pierre Léaud. No dia seguinte, entro num bistrô onde nunca pus os pés, e o dono me diz: “Puxa! Estou lhe reconhecendo, vi o senhor ontem na televisão”. Ora, naturalmente não foi a mim que o gerente do bistrô viu na televisão, mas Jean-Pierre Léaud no papel de Antoine Doinel. Encontro-me portanto nesse lugar, não respondo nem sim nem não ao dono do bistrô, pois nunca me impaciente em dissipar um mal-entendido, e peço um café bem forte. O sujeito me traz um e, aproximando-se de mim, encara-me mais atentamente, acrescentando: “O senhor deve ter feito aquele filme há algum tempo, devia ser mais jovem...”

Conto essa história porque ela ilustra bem a ambigüidade (e, ao mesmo tempo, a ubiqüidade!) de Antoine Doinel, personagem imaginário que acaba sendo a síntese de duas pessoas reais, Jean-Pierre Léaud e eu próprio.¹⁹⁵

Anjelica Huston, Bill Murray, Owen Wilson são recorrentes nas produções de Wes Anderson. A imagem bizarra de Morticia Addams, a comédia de *Zoolander* e a melancolia de *Encontros e desencontros*¹⁹⁶ se apresentam também em *Os Tenenbaums* pelos seus atores e ajudam a formar significados. As imagens a eles associados naturalizam-se aqui também.

¹⁹⁵ TRUFFAUT, 2005, p. 13.

¹⁹⁶ *Família Addams (The Addams Family)*. De Barry Sonnenfeld, EUA, 1991.

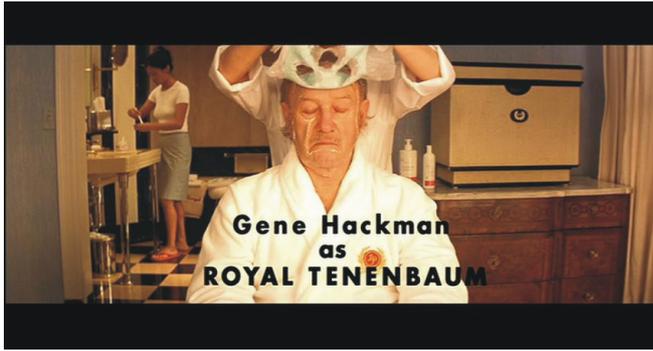
Zoolander (idem). De Ben Stiller, EUA, 2001.

Encontros e desencontros (Lost in translation). De Sophia Coppola, EUA/Japão, 2003.

Retiram o estranhamento que poderia causar a composição bizarra dos seus personagens. Aqui, uma aparente ambigüidade: pretender-se diminuir o estranhamento de personagens que se quer estranhos. Bizarros. Excêntricos. Os significados que os atores trazem consigo constroem também o mundo - diegético - dos Tenenbaums. Apropriando-me do pensamento de Carrière, o filme “faz uso pródigo de tudo que veio antes dele”.¹⁹⁷ No trabalho dos atores, essa recorrência torna-se mais perceptível.

Os personagens de uma produção que ainda não conhecemos se tornam reconhecíveis pela memória dos personagens que se encontra nos atores. Angélica Houston e suas produções anteriores trazem altivez a Eteline Tenenbaum. Bill Murray não precisa se esforçar para trazer a melancolia a Raligh St. Clair. E podemos dizer que a figura de Gene Hackman confere ao seu personagem o nome de Royal.

¹⁹⁷ CARRIÈRE, 2006, p. 23.



Quero, aqui, abrir um parêntese para salientar três significados da palavra *representar*. Levar à cena, encenar. Interpretar um personagem. Trazer à memória, representar como símbolo.¹⁹⁸

Apresentar e representar trazem consigo também a idéia de uma realidade anterior à qual se referem. Apresenta-se, mostra-se algo que existe. Algo nos é apresentado, e o podemos ver, perceber, ouvir. Algo que se apresenta aos sentidos e, talvez, ao conhecimento.

A representação pressupõe essa realidade primeira, um antecedente. Encena-se algo que já existia antes de se trazer à cena. A representação de um personagem que já foi concebido. E, ainda, o simbolismo presente em toda representação.

Apresentar e representar *presentam*, e *re-presentam*. “... Na tragédia, a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores”, coloca Aristóteles em sua *Poética*.¹⁹⁹ Atores que apresentam a ação na representação mesma da ação. E na representação dos seus personagens Uma representação que seria essencialmente imitação.

A apresentação e representação no cinema decorreriam de algo que já existe, e que o olhar da câmera e o mundo da narrativa nos traz. Apresentação e representação que se propõem ao olhar. À visibilidade. Ao espetáculo.

Os sentimentos de fracasso, medo, perda; as necessidades e esperanças são assim encenados em tela. Na sua representação, remetem à memória do espectador e aos seus sentimentos, numa busca por identificação e proximidade. Apresentados, representados, encenados, os conflitos dos personagens tornam-se também simbólicos. Um relacionamento entre produção cinematográfica, espectador e sociedade que encontra na instituição familiar uma possibilidade de identificação.

A família é um campo privilegiado para a representação de sentimentos pessoais que, projetados para fora do ambiente familiar próprio – a casa – firmam-se em sociedade. A dinâmica familiar, assim, escaparia aos limites da

¹⁹⁸ Conforme definições presentes no Dicionário Eletrônico *Houaiss* da Língua Portuguesa.

¹⁹⁹ ARISTÒTELES, *Poética*, Capítulo VI.

casa, da vizinhança, da rua. Em *Beleza Americana*, o que uma pessoa é em casa projeta-se na sua vida social; é a base da sua vida não apenas particular. A dinâmica familiar identifica o indivíduo em sociedade. Separada em espaços públicos e privados, teríamos – espectadores - a nossa vida impregnada pelas relações familiares.

Os Tenenbaums rompe a invisibilidade da estrutura narrativa dramática na construção, na representação da trama e na apresentação dos seus personagens. Refere-se claramente a uma forma de retratar o mundo característica de Wes Anderson. No entanto, fundamenta-se também em elementos da realidade dos seus realizadores, aproximando-se em trama do espectador que com eles pode se identificar. Diferentemente do título em português, sai do geral e aproxima-se em close ao que se refere o nome original: *Os Tenenbaums* têm a sua grandiosidade na representação e uma cotidianidade, contraposta ao que seria extraordinário, na existência. Excêntrica na composição, ela é usual na estrutura familiar.

Mais que palavra, família é sentença. Refere-se Anderson à família também como destino inegável. Nas palavras originais, *Family isn't A word... It's A sentence.*²⁰⁰ Assim também uma *tagline*, a chamada de um filme não o define. Família não é um conceito referente apenas ao sentido semântico da palavra. Ela é uma construção e, mais, uma sentença. De certa forma, é um determinante e também uma delimitação. Uma sentença que pode, como em *Léolo*, já referido aqui, chegar à fatalidade do que é inevitável na herança familiar e de que não se poderia escapar. Uma moldura que não seria somente invólucro, mas determinante.

A caracterização de cada personagem o coloca nessa sentença: a família antecede a individualidade e, de certa forma, a figura. Para a relação dos *Tenenbaums* com essa sentença familiar, a figuração torna-se indispensável. Ela é uma herança que se adquire sobretudo pela convivência no mesmo espaço, o local privado de permanência da família.

Na casa se apresenta o anúncio do divórcio, feito pelo pai na mesa da sala de jantar. Ele em uma ponta, distante dos três filhos, no outro extremo. A

²⁰⁰ “Família não é uma palavra... é uma sentença”. Frase utilizada como uma chamada para *Os Excêntricos Tenenbaums* – conforme informações constantes em www.imdb.com.

mesa não é circular, não apresenta uma unidade e uma continuidade. Ela apresenta a distância, numa sala dramática, madeira e paredes vermelhas. O pai aqui representa união da família apenas no nome. Em comportamento, interesse e proximidade, ele se encontra distante da família.

O vermelho predomina na casa dos Tenenbaums; nas suas paredes, na luz dos ambientes. No Dicionário dos Símbolos de Chevalier e Gheerbrant encontramos um vermelho de simbolismo ambíguo, que varia de acordo com a intensidade da cor. O vermelho-claro, brilhante, é diurno e “lança, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas”. O vermelho escuro é noturno, secreto; representa o mistério da vida.

Esse vermelho escuro de introspecção encontramos no interior da casa dos Tenenbaums:

Subjacente ao verdor da terra (...) este vermelho, eminentemente sagrado e secreto, é o mistério vital escondido no fundo das trevas e dos oceanos primordiais. É a cor da alma, a da libido, a do coração. É a cor da Ciência, do Conhecimento esotérico, interdito aos não iniciados, que os sábios dissimulam sob seu manto. (...) Este vermelho, como se vê, é matricial, uterino.²⁰¹

Vermelho de uma intimidade familiar que é mostrado à rua, à esfera pública somente quando das festas: nas celebrações, é símbolo de expansão e felicidade. Um limite estabelecido entre o que é privado e público apresentado no que seriam as ocasiões propícias a convidar quem está de fora para o interior da casa. Esta não guarda apenas, como também compartilha.

Nesse ambiente familiar de coloração densa, a distância é apresentada também pelo uso constante dos óculos escuros. Nos ambientes fechados, eles contribuem para a composição bizarra dos personagens. No ambiente familiar, eles compõem também o distanciamento. A preservação do seu olhar ao olhar do mundo – e do espectador – que o observa. É também uma possível referência à individualidade dos personagens, que, enquanto no espaço privado ou social, mantêm algo oculto ao olhar de outrem. Nas produções cinematográficas e em sociedade, o triunfo da visibilidade não se apresenta absoluto. Conforme Carrière, “por ter muito para ver, nossos olhos, com

²⁰¹ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 944.

frequência, não conseguem ver mais coisa alguma”.²⁰² Refere-se o autor às décadas iniciais do cinema, em que o importante era “mostrar tudo”.²⁰³ O problema talvez seja não o excesso de visibilidade, mas a pretensão de abarcar tudo o que se apresenta visível.

Os óculos escuros de Richie, Etheline e Royal Tenenbaum figuram a impossibilidade de uma visão total, não importa se nos espaços particulares ou sociais. São lentes para a visão da realidade. Molduras para os olhos, molduras para o olhar.

O cenário e figurino do filme nos situam no que não se quer esconder, no que se quer mais visível: a herança familiar a que estão, de certa maneira, sentenciados os personagens. Uma herança em comum compartilhada, aqui, não pela transmissão da aparência física, especialmente, mas pelo figurino. A figuração bizarra e a ambientação dramática, salientada pelas cores fortes – principalmente o vermelho –, não permitem ocultar essa semelhança. A dramaticidade representada no uso das cores, na caracterização dos personagens, nos cenários é o recurso de Anderson para construir a história de uma família que, aparentemente, é diferente. No entanto, a trama narrada por uma voz em *off* não é bizarra. É coerente e simples, quase palpável. A composição refere-se à diferença. A narração ao que é comum, compartilhado. A complexidade de cada personagem apresenta-se mais no figurino e na ambientação do que no texto. A composição física do personagem ressalta a ligação dos personagens pela família, mais que a individualidade de cada um, e o filme de Wes Anderson os situa nessa sentença familiar.

Sentença que a família Tenenbaum não consegue superar. Sentença ao pertencimento familiar. Sentença afirmada no figurino: são as roupas de confecção, no pensamento de Bachelard, que desindividualizam os membros da família.²⁰⁴ Sentença que Wes Anderson apresenta também no figurino dos personagens: a família Tenenbaum denuncia a sua herança familiar pelo que veste.

²⁰² CARRIÈRE, 2006, p. 24.

²⁰³ *Idem*, p. 27.

²⁰⁴ BACHELARD, 1993, p.88.

Uma herança que vem do pai – a transmissão do sobrenome -, mas que é mantida pela mãe, a única a não se ausentar da casa. *Os Tenenbaums* refere-se à família como união e individualidade. Cada personagem valoriza e respeita as diferenças do outro. Os ratos dálmatas, bizarros e incômodos, são de Chas, não importa por quê. Símbolo ctônico, aos ratos se associam o noturno e a transmissão de doenças.²⁰⁵ Indesejáveis, eles são aceitos na casa dos Tenenbaums em sua estranheza. Como são aceitas as excentricidades de cada um. Um reconhecimento da individualidade em uma estrutura que se pretende unificada, a família.

Aqui, quem garante esse respeito e reconhecimento numa estrutura que não tem em si o reconhecimento da individualidade é claramente a mãe.

Etheline Tenenbaum constitui o centro da família sem que seja o centro da narrativa. Seu figurino é discreto, sua ação é serena. Sua imposição em assegurar o espaço de cada filho e a preservação da família é composta nas suas rápidas aparições. Independência e segurança. Etheline aqui encontra o simbolismo da mãe: aquela que dá a vida e nutre, no entanto, sua função alimentadora deve ter um limite, sob ameaça de se tornar opressora. Chevalier & Gheerbrant aludem a um dos simbolismos da mãe:

*Ela é a segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação; é, em contrapartida, o risco da opressão pela estreiteza do meio e pelo sufocamento (...): a genitora devorando o futuro genitor, a generosidade transformando-se em captadora e castradora.*²⁰⁶

A presença da mãe é uma forma de assegurar as possibilidades contidas em cada existência.²⁰⁷ Etheline assegura a existência, sem opressão. Seu acolhimento se figura na discrição, do figurino, dos diálogos. Presença forte e destacada, mas não espetacular. Não se dirige ao olhar alheio. O necessário, aqui, é discreto.

Ela constrói uma presença não visível, mas, a meu ver, sempre perceptível. O discreto opõe-se, nesse contexto, ao espetacular. Ao que surgiu para ser visto. Ao que existe principalmente pela sua relação com o que é

²⁰⁵ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 770.

²⁰⁶ *Idem*, p. 580.

²⁰⁷ Chevalier & Gheerbrant, na referência ao vocábulo “mãe”, associam-no ao mar como “receptáculos da vida” (1991, p. 58).

público. Etheline não torna espetacular a sua existência para se constituir visível. Tem na invisibilidade a sua força. É a presença que reconhecemos, que naturalizamos também, sem que para isso tenhamos de enxergá-la.

O dispositivo cinematográfico é espetacular, e traz em si a necessidade de ser invisível. A invisibilidade do aparato que constitui o espetáculo. Etheline não traz em si, na figura da mãe, essa necessidade. Ela a constrói em oposição à visibilidade maior dos filhos e da família. Uma família de gênios, ela a sustenta em sua discrição.

Não há, aqui, a necessidade da manutenção de uma aparência. Os membros da família Tenenbaums – exceto a mãe – trazem na aparência o que são as suas preferências, aptidões, personalidades. Mas não são decifráveis facilmente – como o decorrer do filme de Wes Anderson nos conta. O não visível é o lugar dessa intimidade, e Etheline, em sua composição não espetacular, guarda e assegura essa intimidade. A elas retornam os filhos

Ela preserva nos filhos geniais a sua infância, sem que neles se apresente uma fixação infantil com a mãe. Independência e respeito constroem essa personagem, que assegura aos filhos um lugar de destaque. Na sociedade – e na família -, destacar-se é ser reconhecido publicamente. É situar-se. Sair do que seria considerada a *futilidade* do individual para se projetar no social.²⁰⁸

Os filhos dos Tenenbaum são crianças prodígio, e cabe à mãe consolidar essa condição e torná-la clara também pelo livro que escreve sobre educação – *Família de gênios*. Trata-se de outro registro. A divulgação é uma razão de existir, e tem grande importância. Ela é essencial para que a história seja conhecida e reconhecida.

No entanto, o nome original do filme, *The Royal Tenenbaums*, refere-se à magnificência da família Tenenbaum herdada do pai. Refere-se já o nome ao que é um *close* na história: Royal refere-se a um passado de grandeza pela herança do pai, Royal Tenenbaum. Dele vem o nome familiar; o nome da origem. E da sua ausência resultaria a instabilidade emocional dos filhos.

²⁰⁸ ARENDT, 2005, p. 65.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, “O pai atinge uma *grandeza cultural* nos mitos sobre as origens; sua simbologia se confunde com a do céu e trai o sentimento de uma ausência, de uma falta, de uma perda, de um vazio...”.²⁰⁹ As palavras dos autores encontram aqui a apresentação de Royal Tenenbaum. A sua ausência durante vinte e dois anos mina aos poucos a magnificência da família. O pai “é a fonte da instituição”.²¹⁰ A família, nessas palavras e na narrativa de Anderson, se sustenta na imagem paterna. Royal Tenenbaum, ausente, quebra a estrutura familiar, ao invés de mantê-la. O pai, apesar de não procriar por si mesmo, seria o responsável pela procriação. Trata-se de uma imagem ambivalente, a ser aceita e superada. Royal também é um personagem a que se apresenta necessária essa superação. Uma superação de certa forma inalcançável. Atrelado à sua própria imagem familiar, percebe a sua inadequação a esse papel. Nessa inadequação tem a sua face melancólica.²¹¹

Segundo Chevalier e Gheerbrant, “O pai permanece (...) sempre como uma imagem perene de transcendência, que não pode ser aceita sem problema a não ser através de um amor recíproco na idade adulta.”²¹² Essa superação, apresentada em *Chas Tenenbaum*, é o encerramento da narrativa de Anderson.

A trama de *Os Tenenbaums* é apresentada em torno dessa aceitação e superação, que se encontra também na superação de uma dependência quanto às imagens que constrói e em que se fundamenta. Por si mesma ambivalente, a família pressupõe o pertencimento dos seus membros e a sua superação.

Os Tenenbaums precisam de alguma forma enfrentar o que os levou a uma época de relativa decadência: a partida e a posterior ausência do pai. Nas palavras do narrador, *na verdade, todas as lembranças do brilho dos jovens Tenenbaums foram apagadas por duas décadas de traição, fracasso e*

²⁰⁹ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 678.

²¹⁰ *Idem ibidem*.

²¹¹ Finais em que os personagens se redimem são uma constante no cinema. A questão que pode se apresentar no início de um filme - dentro da estrutura narrativa clássica americana, conforme definida por Mattos -, é a necessidade de mudança que se apresenta a um personagem internamente. A dificuldade que precisa superar não é externa, mas está nele mesmo, e se apresenta como o eixo da narrativa.

²¹² CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 678.

desastre. O fracasso na manutenção de uma estrutura. A traição pela ausência. O desastre da perda.

Os membros da família Tenenbaum são pessoas que, pelo sucesso profissional, destacam-se de alguma forma. A perda desse sucesso coincide com a ausência do pai. A perda desse sucesso os separa do seu antecedente, encaminhando-os a um futuro de conflitos. Todos os personagens são referidos pelas suas realizações. Todos eles a perdem na sua separação, exceto a mãe, que permanece. A sua dissociação com esses feitos os descaracteriza como Tenenbaums.

A família é apresentada primeiro como as partes em um conjunto já desfeito, mas ainda identificado com a casa da família, que a câmera acompanha de fora. Na torre, a bandeira da família, com o *T* em caixa alta. Trata-se de uma unidade sob um emblema. Na casa tem o seu lugar de permanência. A câmera a observa de fora. Pela janela, tem um vislumbre do que esta dentro. O mundo social, e nele está o espectador também, tem um relance da intimidade dos Tenenbaums pela janela.

Em cada andar, um filho. Em 12 segundos, o narrador conta da formação e separação da família: a compra da casa, o nascimento de três filhos e a separação. O que os levou até esse momento não é o foco da narrativa inicialmente. O foco é a composição e situação de cada personagem: o rompimento de uma estrutura familiar pressuposta é o ponto de partida dessa peça escrita narrada em projeção.

Primeiro apresentados pelo nome e figurino, os três filhos Tenenbaums são colocados no seu espaço próprio. Todos são nomeados de logo, figurados e situados. São apresentados em seus lugares específicos na casa. Cada um em um andar, num espaço particular. Seu universo íntimo e privado é nomeado, e distinguido em legendas.

Gaston Bachelard traz nas imagens da casa relações com o nosso ser interior.²¹³ Os diferentes cômodos são os “diversos estados da alma”. Somente os filhos são situados, no espaço da casa, para o espectador.

²¹³ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, pp. 196/197.

Cada um, em seu diferente andar, representa um estado familiar. O quarto de cada um, em andares diferentes da casa, são os diferentes estados da família. Cada quarto é espaço de delimitação e ambientação dessa individualidade. É lugar de intimidade e de liberdades.²¹⁴ A narração nos conduz em sentido ascendente. Primeiro Chas Tenenbaum, com seu quarto no segundo andar. As portas abertas possuem instruções a quem chega. Seu espaço é organizado e delimitado funcionalmente. Um negociante nato, o cenário o identifica assim. O que ele lê, como ele delimita o espaço do seu quarto em áreas de trabalho, o cofre que guarda os seus rendimentos. Chas apresenta a praticidade, necessidade de segurança emocional e financeira em uma delimitação do que é certo e errado. Sua invenção de sucesso são os ratos dálmatas. Criação bizarra, seus ratos são uma constante na casa. Sempre presentes, são aceitos por serem de Chas. Não se questiona o que é de cada um. O espaço é delimitado pela presença de cada um.

Disciplina é o espaço de Chas na família Tenenbaum. Disciplina nas ações e no figurino, o terno. Quando ele o abandona, depois da perda da esposa, ele o substitui por outro uniforme, o abrigo *Adidas*. Ele valoriza e impõe a disciplina, apresentada no terno e no uniforme esportivo. E o faz ao contrário da figura paterna. Royal não é autoridade, é inadequação e transgressão. Ele não é o provedor financeiro da família. Ele não constrói confiança. Ele não representa autoridade não por querer transgredi-la, mas por não conseguir se ajustar a ela. É uma figura ausente na casa. Na estrutura familiar, ele não se apresentaria.

Margot Tenenbaum está um andar acima de Chas. Nas portas do seu quarto, avisos de distância. Na entrada, indicações do que ela veda. As máscaras africanas na porta e nas paredes são hostis. Seu figurino e maquiagem – os olhos sempre fortemente delineados em preto e o eterno casaco de pele – anunciam uma natureza distante. Sua vida é um segredo? Sua ascendência também era. Filha adotada, ela deixa uma parte sua com a família biológica que conheceu em segredo aos catorze anos e com a qual não se identifica. A vida de Margot é construída em segredos: a fuga com Richie

²¹⁴ Conforme JORGE, 1995, p. 32.

quando criança; a fuga para conhecer a família, que em nada se assemelha a ela; os casamentos; o cigarro; quem ama.

Uma Tenenbaum no nome e na identificação, não é possível, porém, esconder o fato de ser adotada. O pai especialmente a distingue. As legendas a situam no quarto de acordo com as suas preferências: biblioteca de peças; modelos de cenários; câmera escura. Legendas que não deixam dúvidas, elas reafirmam a representação e a emolduram em sentido. Apresentam. Legendas que, nas palavras de Laura Coutinho, “buscam traduzir o que as imagens daquela realidade desejaram expressar, no momento em que foram captadas, dando a elas um sentido” e localizando-as em um determinado contexto.²¹⁵ A palavra emoldura a imagem. Não à toa, a legenda aqui se relaciona a imagens centradas como numa fotografia. São slides em movimento com as respectivas legendas enunciadoras.

O mundo de Margot é o da representação. Representar ser uma Tenenbaum. É também imitar e pretender ser uma Tenenbaums. A idéia de representar, na personagem de Margot, próxima à de imitar. Tentar ser igual. Ela se figura em roupa, atitude, genialidade como um membro da família. Ocupa um espaço próprio na casa. Aqui, uma ligação familiar não pela ancestralidade, mas pela convivência.

Em relação a ela, aparece o terceiro filho, Ritchie. Uma proximidade construída em toda a narrativa pelos próprios personagens em suas ações.

Na proximidade de Margot e Richie Tenenbaum apresenta-se um destaque: a impossibilidade de realização do amor verdadeiro. Segundo Robert Johnson, o mito do amor romântico, criação da literatura medieval, encontrou na sociedade ocidental o seu lugar de realização. Uma ênfase, segundo o autor, no mito como valor social ou moral decisivo para o comportamento de determinados grupos humanos em épocas específicas.²¹⁶

O amor romântico, que carregaria em si o que é ideal e verdadeiro, é trágico e de impossível concretização material. Em sua melancolia, se o amor é verdadeiro, ele não poderia sucumbir. Não poderia acabar. Não desapareceria.

²¹⁵ COUTINHO, 2003, p. 50.

²¹⁶ JOHNSON, 1997.

Assim, imperecível, ele seria também irrealizável. Encontra-se na sua essência a impossibilidade de realização.

Nesse contexto, torna-se possível dizer que a indústria cinematográfica hollywoodiana ampara suas produções, e não apenas as românticas, nessa idealização do amor. Um amor sobretudo idealista. Em *Os Tenenbaums*, ela refere-se principalmente ao amor romântico impossível, puro e secreto de Richie e Margot, irmãos adotivos. Amor idealista, de impossível realização, mas que não se controla, na visão de André Comte-Sponville:

*Como poderíamos escolher nossos desejos ou nossos amores, se só podemos escolher – ainda que entre vários desejos diferentes, vários amores diferentes – em função deles? O amor não se comanda. (...) pois é o amor que comanda.*²¹⁷

e o amor verdadeiro não se nega. Em *A Princesa Prometida*²¹⁸ ele é categoria que tudo encerra e explica. O herói renega a impossibilidade de reencontrar o seu amor com a seguinte expressão: *true love*. Duas palavras que bastam a quem o ouve. Quebram feitiços, transformam o caráter, removem obstáculos. Duas palavras que não garantem o amor em *Os Tenenbaums*.

A espôsa à procura do espôso.

Eu durmo, mas o meu coração vela; eis a voz do meu amado, que bate, dizendo: Abre-me, irmã minha, amiga minha, pomba minha, imaculada minha, porque a minha cabeça está cheia de orvalho, e os meus anéis do cabelo (estão cheios) de gotas da noite.

(Eu respondi-lhe): despojei-me da minha túnica, e hei de vesti-la novamente? Lavei os meus pés, e hei de tornar a sujá-los? O meu amado meteu a sua mão pela abertura (da porta), e as minhas entranhas estremeceram com o ruído que ele fez.

*Levantei-me para abrir ao meu amado; as minhas mãos distilaram mirra, e os meus dedos estavam cheios da mirra mais preciosa. Abri a minha porta ao meu amado, tirando-lhe o ferrolho; mas ele já se tinha ido, e tinha passado a outra parte. A minha alma tinha ficado fora de si ao sim da sua voz; busquei-o, mas não o achei; chamei-o, e êle não me respondeu.*²¹⁹

O amor em *Os Tenenbaums* é espera. Esperança. De conciliação com o melancólico na completude. Não somente no alento, mas na espera. No querer amar. É uma busca também nas relações familiares. Royal, o pai, que nunca o

²¹⁷ COMTE-SPONVILLE, 2004, p. 241.

²¹⁸ *A Princesa Prometida (The Princess Bride)*. De Rob Reiner, EUA, 1987.

²¹⁹ *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Edições Paulinas, 1975, p. 735.

procurou – ou encontrou – na própria casa. Margot que tem a sua vida amorosa, até então em segredo, exposta em um dossiê. O segredo que se mantinha por não ser o amor verdadeiro. Este, por sua vez, reconhecido, continua secreto. No pensamento de Hannah Arendt, a ambigüidade: o que é mais íntimo e pode desaparecer quando trazido à público, também depende da visibilidade do outro para se configurar real. "A intimidade do coração, ao contrário da intimidade da moradia privada, não tem lugar objetivo e tangível no mundo".²²⁰ Intimidade resguardada nas imagens de recolhimento da casa dos Tenenbaums, onde em cada andar cada um guarda o seu coração da visão do outro.

Os casamentos de Margot, sua família, o cigarro que fuma há vinte anos, são segredos que ela mantém fora da moldura da sua aparência. Fora do olhar alheio. Somente são reconhecidos por ela e por outros quando trazidos à tona. Uma imagem também psicanalítica se pensarmos no simbolismo da Hidra de Lerna, já referido aqui: monstro de sete cabeças, que, quando cortadas, voltam a nascer. Hércules a consegue matar quando a traz para a luz. Os segredos de Margot não são vícios inconscientes – na acepção dada por Chevalier & Gheerbrant ao mito da Hidra de Lerna – a se pacificarem na luz, mas morrem quando trazidos ao olhar do outro.

A impossibilidade de realização do amor ideal está presente também nas relações familiares. Ideal e muitas vezes inalcançável, ele aponta à desesperança. À melancolia da não-realização de uma unidade idealizada e apresentada no amor.

O mito do amor romântico é aponta também para um sentido ascensional. Uma elevação do espírito, um estado elevado, algo que está mais alto e, talvez inalcançável. Uma busca pela ascensão também presente no falcão de Richie: ascensão nos planos físico, intelectual e moral,²²¹ é uma possibilidade perdida pelos Tenenbaum na ausência do pai. A impossibilidade de realização do amor pela falta, ausência e distância. Royal Tenenbaum é personagem que anda ao revés das representações familiares no cinema americano. Não é o mau-caráter que nega a família e a si mesmo na instituição

²²⁰ ARENDT, 2005, p. 48.

²²¹ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 417.

familiar. A família para ele não é um chamado sagrado, que rompe com o seu querer mundano. Bom, não é um chamado superior até a conclusão da narrativa em que, na morte, reconhece a sua importância. Afinal, encontra-se ele também impotente para negar o chamado supremo da instituição familiar.

Um amor idealizado que permeia as produções cinematográficas, encontra o nosso pensamento e chega ao coração. Retorno às palavras de Comte-Sponville:

*Não confundamos o amor com as ilusões que temos a seu respeito quando estamos dentro dele ou quando o imaginamos de fora. A memória é mais verdadeira que o sonho; a experiência do que a imaginação.*²²²

Coloco aqui a interrogação que o autor não colocou em grafia. A memória é mais verdadeira que o sonho? A experiência que a imaginação? Se a possibilidade de amar é também a de não se ater à experiência, a interrogação continua.

De volta a Ritchie, que, com ele, traz duas simbologias ascensionais na bagagem. Ele encontra-se no sótão que, na casa dos Tenenbaums, no entanto, não é o lugar mais elevado. Seu quarto é redondo, nas suas paredes os desenhos de Ritchie sobre a sua vida. Figurado primeiramente por seu um campeão do tênis, seu ambiente é o da expressão. O rádio amador. A coleção de carros. As pinturas na parede. Num canto, um baú de viagem se refere à sua vida em movimento: os torneios de tênis e, depois, o cruzeiro ao redor do mundo. O narrador, ao situá-lo na vida adulta, nos conta que ele conheceu os dois pólos, os cinco continentes.

O último andar, o quarto, o salão de festas, também é espaço seu. Não vemos festas nele. O casamento de Etheline é celebrado na sala da casa, no térreo. No ambiente elevado, as fotos da família. Nele estão os quadros que pintou de Margot. Sem nenhum talento artístico, Etheline os coloca com respeito na parede. A imperfeição também tem o seu lugar, e num lugar de destaque e de celebração. Não é cobrado dos filhos Tenenbaums um sucesso incondicional. No espaço da casa, eles têm as suas características abrigadas. No salão de festas ele irá acampar quando tiver o seu quarto ocupado pelo pai.

²²² COMTE-SPONVILLE, 1995, pp. 260/261.

Os personagens se situam emocionalmente nos muitos espaços da casa.

Nas imagens de intimidade dos Tenenbaums, possibilidades de encontrarmos as nossas próprias. Bachelard nos traz as imagens a que recorreremos a partir das imagens – vistas ou lidas:

... desde as primeiras palavras, na primeira abertura poética, o leitor que “lê um quarto” interrompe sua leitura e começa a pensar em algum aposento antigo. Você gostaria de dizer tudo sobre o seu quarto. Gostaria de interessar o leitor em você mesmo no momento em que entreabriu uma porta do devaneio. Os valores de intimidade são tão absorventes que o leitor já não lê o seu quarto: revê o dele. Foi já escutar as lembranças de um pai, de uma avó, de uma mãe, de uma criada (...) em suma, do ser que domina o recanto de suas lembranças mais valorizadas.²²³

Espectadores de um filme, na sala de cinema não acendemos a luz e nos movemos para outro espaço de devaneio. A projeção continua, permanecemos no escuro, e em nós delimitamos o devaneio, enquanto as imagens em luz e sombra continuam diante de nós.

Em espaços públicos, sonhamos a intimidade.

De volta aos Tenenbaums: além dos espaços privados, os personagens têm seus espaços públicos delimitados. Há “panos de fundo” para cada personagem, como os que compõem o cenário em uma cena. São uma delimitação pessoal, agora no espaço social. Movimentam-se em locais próprios. Chas e os filhos na piscina coberta. Richie no oceano. Margot nos ambientes fechados. Os espaços públicos em que se movimentam refletem também o seu lugar interno, o movimento na casa a que pertencem. Os personagens se situam emocionalmente no espaço privado e íntimo da casa, e refletem essa situação pessoal nos espaços públicos.

Outro espaço de delimitação pessoal e social é o de comunicação verbal, os telefones. De uso comum – na rua ou em casa -, eles têm o seu espaço definido por uma cabine. Os Tenenbaums têm a sua comunicação nesse espaço delimitado. A sua fala com a família e o mundo ocorre em

²²³ BACHELARD, 1993, p. 33.

telefones protegidos por cabines. Um espaço restrito, como o é o das relações familiares.

Do outro lado da rua, entramos pela janela na casa de Eli. O narrador compõe o seu pertencimento à família quando salienta a frequência da sua presença na casa dos Tenenbaums. Uma vida provisória com a tia, na forma de um sofá-cama na sala. Ele não tem o seu espaço, o seu quarto, o seu andar. Suas roupas estão penduradas não no armário, mas numa arara. Seu deslocamento é o mesmo de Royal, que viveu por 22 anos num hotel, com as roupas penduradas num não-lugar: um cabideiro, e não um armário. Seus pertences não são guardados na segurança da casa. Seus objetos pessoais não se encontram em armários, gavetas, cofres.²²⁴ Não são guardados intimamente. A ausência na figura de Royal Tenenbaum é também a ausência da casa.

A casa centra o pertencimento. A imagem da mãe, em Etheline, é também de acolhimento. Sua figura, em *Os Tenenbaums*, se confunde com a da casa. Ela não se ausenta. O abrigo permanece. A ele retornam todos os filhos, assim também o pai. Para Chas a casa é segurança diante da perda. Para Margot, é recolhimento. Para Ritchie, é encontrar-se de novo com seus vínculos familiares mais importantes. Para Royal, é tentar recuperar algo que não entende, mas que perdeu.

A família como sentença, porém, não se rompe pela separação. Pela ausência. O retorno, segundo Anderson, é inevitável. Na ausência de Royal, o vínculo entre os Tenenbaum se fragilizou. Depois das apresentações, ele será recuperado na casa. O vínculo familiar é também uma sentença. A apresentação da família pelo nome – sobrenome -, enfatizando o primeiro nome de cada um é uma afirmação da pessoa também fora da instituição família. Não se trata somente do pai, da mãe, do filho, do amigo. São constituídos familiarmente primeiro pelo seu lugar na família. No entanto, Wes Anderson enfatiza a pessoa. O nome individual de cada um, além do nome em

²²⁴ Nas palavras de Bachelard, “as gavetas, os cofres e os armários são nossos esconderijos em que o homem, grande sonhador de fechaduras, encerra ou dissimula seus segredos.” (1993, p. 88).

comum, herdado do pai. A relação família-indivíduo não se apresenta linear. Anderson discute também a sua ambigüidade.

Anderson ambienta o bizarro e nos aproxima dele. Uma proximidade que desnuda a excentricidade para mostrar o que há em comum: os conflitos familiares, as dúvidas, os medos, as desconfianças. Centrados na figura da casa, encontramos também o que os une, mais do que os separa. Família. A herança presente também no túmulo da família. No espaço reservado no cemitério, que as une mesmo depois da morte.

O desenvolvimento da trama, como caminho para a resolução das controvérsias, começa somente a partir do segundo capítulo. Não havendo mais necessidade de apresentação, o espectador e os personagens encontram as respostas aos segredos. Aos conflitos. O retorno dos filhos e do pai ao ambiente familiar por excelência – a casa - é o campo de resolução.

Wes Anderson, a partir desse momento, direciona-se mais obviamente na figuração do estranho. No entanto, ele não estende o bizarro aos diálogos entre os personagens, que são quase sóbrios e refletem a preocupação presente nos personagens. A ambientação é bizarra. As relações também, de certa forma, e aqui pode-se enfim dizer: bizarras como são as relações familiares. Assim, a figuração dos Tenenbaums corresponde ao figurino familiar.

Porém, são relações sérias. São fundamentais, e delas depende em grande parte a superação dos próprios conflitos individuais. O vínculo entre as pessoas, familiar ou de proximidade, não é banal. E não se encontra, no filme, banalizado. Ele nos situa na seriedade da trama ao superar as apresentações e a composição dos personagens. Supera as apresentações ao se focar, agora, na intimidade de cada um.

O gênero em que foi classificado – comédia –, é também uma moldura que envolve o filme de Wes Anderson. Moldura anunciada antes da trama que envolve, nesse prólogo que é a construção dos gêneros cinematográficos. Comédia que, no dizer de Aristóteles, seria “uma imitação de qualidade moral inferior”. De longe tão complexa quanto a representação dramática – tragédia -, ela se representaria sobretudo o cotidiano. Pessoas comuns em sua

ordinariedade cotidiana.²²⁵ Uma ordinariedade que, se desconfortável, é desanuviada pelo riso.

No entanto, esse gênero, que traz associadas leveza e superficialidade, não encobre do que trata *Os Excêntricos Tenenbaums*: relações familiares que se desenvolvem no ambiente melancólico e dramático da casa.

Possibilidades que não se encerram na morte de Royal Tenenbaum.

Morte que mostra a existência em seu aspecto perecível e destrutível. As Possibilidades se encontram, aqui, não numa morte em sentido esotérico, regeneradora; a morte em seu sentido iniciático de renovação e renascimento.²²⁶ Regeneradora aqui é a família. Ela representaria a permanência contra o perecimento. Poderíamos pensar a ênfase no relacionamento de Royal com os netos uma representação dessa continuidade: Royal morre, os netos celebram a sua vida e dão continuidade à herança familiar.

Royal morre e nesse momento sua vida sofre uma montagem fulminante:

Enquanto eu não morrer, ninguém poderá garantir conhecer-me de veras, ou seja: poder dar um sentido à minha acção, que, por isso mesmo, enquanto momento lingüístico, permanece mal decifrável.

É assim absolutamente necessário morrer, porque, enquanto estamos vivos, falta-nos sentido, e a linguagem da nossa vida (com que nos expressamos e a que, por conseguinte, atribuímos a máxima importância) é intraduzível: um casos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade. A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida (...) Só graças à morte, a nossa vida serve para nos expressarmos.²²⁷

Somente graças à morte do fim escrito na última página do livro; do fim determinado pela luz que ilumina a sala de cinema e retorna a tela ao seu branco plano; do fim de Royal Tenenbaums tentando recuperar o vínculo familiar original perdido; do fim que emoldura esta escrita que todos podem pretender um significado. Montagem que não tem seu momento antecipado. Morte que não se escolhe, exceto, com ressalvas, no suicídio. Nem sempre

²²⁵ A referência a Aristóteles, assim como a apresentação dos diversos gêneros dentro desse gênero que é a comédia, está em PAVIS, 2005.

²²⁶ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 622.

²²⁷ PASOLINI, 1982, p. 196.

acidental, o fim da escrita também não é voluntário. É um abandono e traz, consigo, uma moldura melancólica.

A melancolia dos significados perdidos e encerrados no fim. Uma melancolia que os Tenenbaums não tentam superar para chegar a uma tradução alegre da sua história. Benjamin traz o diálogo de Filidor entre a *Melancolia e a Alegria*:

Melancolia:
A pedra dura, a árvore esguia,
o cipreste morto oferece
um abrigo à melancolia
e a inveja quase me esquece...

Alegria:
Quem é esta marmota
encostada aos ramos secos?
de olhos fundos e vermelhos,
cometa em sangue, com brilhos
que prenunciam desgraça e medos? ...
bem sei, és a inimiga da minha alegria,
das goelas do Tártaro nascida,
pelo tricéfalo cão gerada.
e hei-de eu tolerar-te, Melancolia?
não, em verdade não!
a fria pedra, então,
o arbusto nu além,
desaparecerão,
e tu monstro, também.²²⁸

No pensamento de Benjamin, segundo as palavras de Max Pensky, a oposição da luta contra a melancolia em uma escrita melancólica. “Uma luta com e contra a melancolia, que ocupou Benjamin durante a maior parte de sua vida produtiva”.²²⁹ Melancolia que teve no suicídio de Benjamin – a montagem final - o seu significado protagonista na vida do autor.

Uma dialética da melancolia que se “desdobra entre o impulso para o passado (“arquétipo”) e sua possibilidade de superação no futuro (“intenção”).²³⁰

Os Tenenbaums não lutam contra a melancolia. Não encontram na superação um futuro possível. Impulsionam-se ao passado, ao arquétipo familiar. Não contrapõem a melancolia com a alegria. Eles se apresentam com

²²⁸ BENJAMIN, 2004, pp. 165/166.

²²⁹ Citado por LAGES, 2002, p. 111.

²³⁰ LAGES, 2002, p. 145.

ela e nela têm o reconhecimento de si. Da perda inerente ao afastamento da origem.

O funeral de Royal é a reunião de todos os membros da família, consangüíneos ou não. Etheline e Henry, o novo marido. Pagoda, o escudeiro. O funcionário do hotel em que Royal viveu durante a sua ausência da casa. Margot e Richie. Raleigh e seu “objeto de estudo”, Dudley. O filho de Henry; Eli e o padre. Chas. Os dois filhos, Ari e Uzi. Grupos particulares, partes de um conjunto: a vida familiar, social e particular, mas sempre familiar. Um núcleo símbolo de união e de permanência.

No epílogo, o epitáfio: Royal O'Reilly Tenenbaum – 1932-2001. Morreu tragicamente salvando sua família no desastre que destruiu um navio de guerra.

O enaltecimento à família como origem e destino magníficos. Assim, como o lote 190 do jazigo da família, uma herança e uma sentença. A página final na história narrada de *Os Tenenbaums*.

EPILOGO

Um retorno a Pieces of April

Eu me encontrava novamente na Universidade. Não estava sentada com as pernas à frente em alguma cadeira. Nem sei onde estava exatamente. Nessa memória, está presente apenas o pensamento. Desde que me propus a pensar algumas imagens da família no cinema tudo virou família. Antes da escrita, antes do mestrado, antes de estar aqui. Era família em todo lugar. Como se apaixonar por alguém que tenha um fusca azul. O fusca surge azul em todos os lugares.

A família virou moldura para o pensamento. A melancolia, parte dessa moldura também.

Assim foi a família. Livros, músicas, conversas. Principalmente os filmes. Todos – é assim mesmo, todos – viraram filmes de família. A negativa era exceção. Uma obsessão que considero como própria das produções americanas, por mais numerosa e diversificada: a supervalorização da família, que acabou sendo minha também. Não sei, agora, se todos os filmes são realmente sobre família ou se o meu querer emoldurou o meu olhar.

Renaud Bárbaras, em discussão proposta por Adauto Novaes na coletânea *Muito Além do Espetáculo*, coloca o invisível da visão. O ver que se relacionaria à objetividade do que visto. Se vemos, existe. Para contrapor-se a essa concepção, ele nos traz o invisível implícito na visão. Na essência da visibilidade, diz ele, está a invisibilidade. Na contramão do desejo de tudo

mostrar – e o dispositivo cinematográfico quer garantir essa maior visibilidade – está o que não se pode ver.

Ali, naquele lugar na Universidade, leio as suas palavras: *na própria visão, na medida em que ela não é apropriação, mas aproximação, há uma não visão. Se a visão fosse visão de ponta a ponta, ou seja, se nada no objeto lhe escapasse, ela já não seria visão, mas representação ou conhecimento: por conseguinte, a visão vê aquilo que ela está vendo, contanto que ela não o veja plenamente, contanto que permaneça nela uma forma de cegueira.*

Sei que entro no cinema e encontro a família. A nobreza da batalha nas Termópilas, em *300 de Esparta*, é salvar a família – e essa grande família, que é a comunidade – da escravidão. A sua referência final à esposa se dá em gradação, do âmbito mais público ao mais íntimo: *minha Rainha, minha Esposa, meu Amor.*

Sei que ligo a televisão a cabo e vejo família em *Plano de Vôo* – Jodie Foster se deixa passar por louca para salvar a filha. Mudo o canal e encontro ela sempre lá, uma razão nobre para as mais diferentes ações e sentimentos. *Ele lutava pela fama, e agora pela família* – essa é a chamada da HBO para o filme *A Luta pela Esperança – Cinderela Man*, o nome em inglês.

Do jeito que ela é – Pieces of April – é a história de April, que tem o tempo no nome. Na sua formação, partes das relações familiares. Quando sua mãe questiona o porquê de visitar a filha, com quem não tem um bom relacionamento, o pai responde: *para isto viemos, para criar uma lembrança.* Pedacos de memória que nos constitui também.

Ali, naquele lugar na Universidade, pensando a respeito, ficou a dúvida sobre se são assim os filmes ou é assim o meu olhar. Um confronto entre o que é e o que vejo. Entre essa objetividade presumida do que visto. Uma briga mesmo entre o que seria, no cinema, fato real e adaptação. No *baseado em fatos reais*, entre o que eu poderia acreditar e no que poderia sonhar na turbulência da imaginação. Então não se poderia sonhar em realidade? Então o meu olhar não a pode compor também?

Entro no cinema e vejo a família. Mais: a vejo no centro das razões nobres de uma luta. Um ideal que não se precisaria explicar. Não

questionaríamos por que a mãe representada por - e em - Jodie Foster vira um avião de cabeça para baixo e descobre uma conspiração internacional. O que a levou a isso foram os valores de proteção da família. Valores que se estendem à grande família que é a sociedade.

Incomoda gostar de *Pequena Miss Sunshine*. Rir com uma família que, aparentemente desajustada, exige dos seus membros o nivelamento. Como se somente através desse nivelamento fosse possível o pertencimento familiar.

Um pertencimento que também é social. As palavras de Hannah Arendt nos levam à família maior, que, por ser maior, acima dos indivíduos e dos núcleos familiares, exigiria esforços ilimitados de proteção. Um tom de revolta que se dirige contra *as exigências niveladoras do social (...), pois a sociedade exige sempre que os seus membros ajam como se fossem membros de uma enorme família dotada apenas de uma opinião e de um único interesse (...)* A notável coincidência da ascensão da sociedade com o declínio da família indica claramente que o que ocorreu na verdade foi a absorção da família por grupos sociais correspondentes. Essa é a Condição Humana.

Na ausência do pertencimento, a inadequação. Na inadequação, uma face que não se quer ver, nas palavras de Pascal, em seu *Pensamentos*, trazido por Benjamin (2004):

Quando pensa em si, não há nada que não a aflija. Isso obriga-a a sair de si para procurar, na aplicação às coisas exteriores, perder a recordação do verdadeiro estado. A sua alegria consiste nesse esquecimento; e basta, para entristecer, forçá-la a ver-se e a estar consigo mesma.

Imagens da família, da casa, do amor que a tentam explicitar. Imagens que, no entanto, não são perfeitamente delineadas pela nossa necessidade de compreensão. Elas escapam das molduras, dos limites em que apresentadas. Elas podem escapar ao olhar, ao pensamento, ao sonho. Quando neles essas imagens se encontram, são imagens do sonhador. Ele pode narrar o seu sonho. Pode tentar colocar em visão as suas imagens sonhadas. Ou pode mantê-las em outro lar, o da sua intimidade. Lar que é também, no sempre *Dicionário dos Símbolos*, símbolo da vida em comum, da casa, da união do homem com a mulher, do amor. Vida em comum de imagens pessoais.

Imagem pessoal a que cheguei nas imagens de Walter Benjamin, trazidas por Susana Kampff:

O caminho até o objeto é um caminho que pressupõe uma separação e também uma tentativa de reconhecer essa distância e, assim, superar o vazio melancólico que se produziu pela perda. Nesse sentido, Benjamin, um melancólico por contingências da vida, da existência (“tudo de que tive de me separar”), torna-se um melancólico por opção, por vocação (“sou insuperável na arte de dar presentes”) - Walter Benjamin: Tradução e Melancolia.

ANEXO

Trilha sonora de
Cinema, Inadequação e Melancolia

É O VENTO, BETTY



O trailer de *Moulin Rouge* não me chamava para o filme. Era um trailer feio e confuso. E talvez, sim, fosse feio justamente pela confusão. O bizarro em imagens distorcidas.

Quem me chamou ao cinema foi Ewan Mcgregor e Nicole Kidman. Por eles, me dispus a ver o filme, apesar do trailer. Eles me chamaram ao cinema numa tarde de segunda-feira.

Quem disse que diante do filme o espectador está cômodo diante de lugares escolhidos por ele de antemão? Xavier, foi ele, em *O Olhar e a Cena*. Bom, na película, pode ser; não pego Ewan pela mão e o levo para fora do set. Não. No espaço da sala de cinema, porém, a escolha do lugar não é fácil. Não é comodidade. Essa escolha também faz o filme. Mais à frente, sem cabeças, sem conversas, o filme na minha frente. Mas então eu perco parte da legenda. Tudo bem. No fundo, espectador e filme se encaram de frente. Com a sala vazia, nada melhor.

Tudo isso para contar que quando, na voz de John Leguizamo, pequeno, melancólico, bizarro também em seu Toulouse-Lautrec, ouvi *Nature Boy* sumiu o trailer. O cinema. Os atores. Eram somente imagens e música em referências de toda a vida. A minha.

O meu livro de agora, o que leio antes de apagar a luz, o livro que levo para o sonhar é *31 Songs*, de Nick Hornby. Escritor inglês, *Alta fidelidade*, *Um grande garoto* e *A febre do jogo* são livros seus levados à tela. Todos livros que li a partir do filme. E assim cheguei a 31 canções. Pelo autor dos livros de filmes que vi, não pelas canções - as 31 do título. No livro, somente reconheci

os músicos que conheci em filmes. Van Morrison, Bradley Drawn Boy e Aimee Mann (fora Bruce Springsteen, claro, porque aqui ninguém veio de Marte).

E no que Nicky Hornby disse, vi por quê.

Now, whenever I hear 'Your Love Is The Place Where I Come From', I think about that night, of course – how could it be otherwise? And initially, when I decided that I wanted to write a little book of essays about songs I loved (and that in itself was a tough discipline, because one has so many more opinions about what has gone wrong than about what is perfect), I presumed that the essays might be full of straightforward time-and-place connections like this, but they'r not, not really. In fact, 'Your Love Is The Place Where I Come From' is just about the only one. And when I thought about why this should be so, why so few of the songs that are important to me come burdened with associative feelings or sensations, it occurred to me that the answer was obvious: if you love a song, love it enough for it to accompany you throughout the different stags of your life, then any specific memory is rubbed away by use. Id I'd heard 'Thunder Road' in some girl's bedroom in 1975, decided that it was OK, and had never seen the girl or listened to the song much again, then hearing it now would probably bring back the smell of her underarm deodorant. But that isn't what happened; what happened was that I heard 'Thunder Road' and loved it, and I've listened to it at (alarmingly) frequent intervals ever since. 'Thunder Road' really only reminds me of itself, and, I suppose, of my life since I was eighteen – that is to say, of nothing much and too much.

Isso é *31 Songs*, páginas 4 e 5. Li e pensei em músicas que eu adore por elas mesmas. Sem imagens. *While My Guittar Gently Weeps*. Mas então vem a imagem: eu colocando a agulha no lado B do 2º disco da coletânea azul dos Beatles e ouvindo a música mais incrível deles, do mundo, de tudo. Foi assim exagerado, e ainda é. Exagerado como as duas horas de *Moulin Rouge* no cinema. A música vira diálogo e então é música de novo. Na fala dos personagens e no seu pensamento palavras que eu já cantei muito antes de assistir ao filme. Foi um reconhecimento de alma. Trazido pela música em imagens.

A música e a música no cinema não são o foco desta dissertação. Elas são a base. Um dispositivo que não aparece, fica invisível, mas constrói o texto.

C'est le Vent, Betty. A nota do piano de Zorg que a *amigadosegundograudequenãolembro nome* queria manter para quando chegasse em casa. Alguém sabe se dá para encontrar a trilha do *Betty Blue*? Nós encontramos, muito tempo depois.

Orgulho e Preconceito, na versão de Joe Wright, foi o filme de 2005. Foi a trilha de 2006. Assim, foi a trilha desta dissertação também. *Dawn*, no CD do carro, me levava para casa e novamente para o filme. O início. Elizabeth, personagem, com o livro de Jane Austen na mão, sorrindo do final. É uma adaptação, já se pode conhecer a história. Sorrir para ela. E assim também sorrir ao rever o início do filme de Joe Wright.

Van Morrison, Jefferson Airplane, Bob Dylan, Robert Pant. *Vida que Segue*, filme que existe em mim somente pela trilha Sonora. As quatro últimas músicas tocadas no replay enquanto decidia o que escrever.

Ain't no Sunshine (when she's gone). O videoclip no *Notting Hill* de Richard Curtis, em que a música marca o tempo da ausência. Narra a perda de Hugh Grant. Transforma as ausências em música também para mim.

Elephant's Medley. Dois anos para a equipe de Baz Luhrman em *Moulin Rouge* transformar em diálogo a trilha sonora de uma vida. *Love is a many spendour thing.*

Blackbird. A amiga ao lado emocionada ao ver Sean Penn criar a filha sozinho em *I am Sam* e eu chorando pela música. *Esse filme não emociona?* Sim, com certeza. A música emocionou mais.

Trouble / oh trouble move away / I have seen your face / and it's too much for me today. *Trouble*, de Cat Stevens, é som e imagem em *Ensina-me a Viver – Harold and Maude.*

Verlaine me levou a Charles Trenet. Dívida eterna a Lawrence Kasdan por trazê-lo em *Surpresas do Coração.*

RAIGE AGAINST DE MACHINE. Dívida eterna também ao final de Matrix. Quando digo que minha vida caminha nos caminhos (!) do cinema, não brinco. Quem não conhece Raige Against? Eu não conhecia.

Trilhas sonoras da adolescência revisitadas nos filmes em novas versões. *Lips Like Sugar*, em *Como se Fosse a Primeira Vez*. Também *Friday I'm in Love*. De gritar, como diz Tetê. A caveira dançante em *Money*, uma versão em outra versão: *Italian Job*. *That's Enterneinment* em *Mais Estranho que a Ficção*. A trilha inteira de *I am Sam*.

Bela Lugosi's Dead. Undead. Undead – que para mim era *I'm dead*. Um ouvido horrível. *Fome de viver* me trouxe Bauhaus.

Julie Delpy cantando em *Before Suset*. Uma surpresa doce numa seqüência tão esperada. Trilha para as imagens da Joatinga da Tia Chris.

Goodbye Ruby Tuesday em *Os Excêntricos Tenenbaums*. A escrita agora me levando ao filme e à versão da música dos Stones. Ela não era especial, agora é, muito.

O Mio Babbino Caro. Uma Janela para o Amor. Fiquei no título. De tão delicado, o filme me passou despercebido no primeiro momento. *Double lives, second chances*. O filme vive quantas vezes o assistirmos. A abertura é de chorar, *O Mio Babino Caro* também.

Perfect Moment e *Ice Cream*. Graças a Deus pela *internet* e por um ouvido não tão horrível assim.

Death Cab for Cutie. Banda com nome de música de filme. As imagens que trago com *Lack of Color* e *I'll Follow You Into The Dark* são a dessa escrita, momento em que conheci Death Cab. *Transataciclism* e *Passanger Seat* são em si uma narrativa. Vale a procura.

Ao final, e nunca por fim, *A Minor Incident*. Toda a trilha de *Um Grande Garoto é incrível*. *Badly Drawn Boy*. *A Minor Incident* explica diferentes coisas para diferentes pessoas da mesma forma clara. Palavras que atingem diferentes vivências. Palavras que não encerram os sentidos. Para Nicky Hornby, contou da sua relação com o filho. Para mim, contou da inadequação. Para o garoto do filme, contou da impotência da sua mãe.

Enumerar as músicas aqui me traz uma preocupação. Porque essa enumeração hierarquiza, categoriza e fixa. Assenta. Determina o que se transforma continuamente.

Para a defesa desta dissertação, entreguei aos professores da Banca uma gravação com a trilha que se construiu junto com esta escrita. As trilhas que acompanharam sobretudo ao final. Trago as trilhas sonoras de quatro filmes que me acompanharam. E mais algumas outras. Todas elas podem compor o espaço de 80 mega do CD – outra moldura para a escolha da trilha.²³¹

A seguir, o tracklist deste soundtrack:

Thicker Than Water:



1. *Moonshine* - Jack Johnson
2. *Rainbow* – G. Love
3. *Even After All* – Finley Quaye
4. *Relate to Me* – Voices

Cinema, Inadequação e Melancolia:



5. *I'll Follow You Into the Dark* – Death Cab for Cutie

Before Sunset:



6. *Je t'aime tant* – Julie Delpy
7. *A waltz for a night* - Julie Delpy
8. *Andante for sonata for viola da gamba in G menor, BWV 1027* – Ketil Haugsand
9. *An Ocean Apart* - J. Delpy

²³¹ Uma trilha sonora muito forte para mim foi a de *Léolo*, produção canadense de 1992. Ao procurar o soundtrack do filme na internet, não encontrei a trilha original, que não existe. Encontrei o seguinte texto, e espero que, ao se deparar o tracklist da triha de Cinema, inadequação e melancolia, essa vontade de procurar as músicas também apareça!

“English Comment Leolo is one of the best movies I ever saw. Unfortunately, its soundtrack was never published, although the eclectic mixture of world music and Rock contributes much to the power of the movie. So, I set out to collect the soundtrack myself, which turned out to be quite a project, as I had to buy several CDs and/or download the pieces one by one from the Internet. I am sorry to include the different formats like MPC, MP3 and WMA. I do not own a tool to "reencode" everything o the same standard. If somebody wants to make modifications or add information, please go ahead.”

Trois Couleurs: Rouge:



10. *Do not take another man's wife II* – VanDen
Budenmayer

Uma Janela para o Amor:



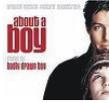
11. *O Mio Babbino Caro* – Puccini (com Maria Calas)

Orgulho e Preconceito:



12. *Dawn* 13. *A postcard to Henry Purcel* 14. *Liz
on top of the World* 15. *The Secret Life of
Daydreams* (Dario Marianelli e Jean-Ives Thibaldet)

Um Grande Garoto:



16. *A Minor Incident* – Badly Drawn Boy

Vida que Segue:



17. *Buckets of Rain* – Bob Dylan

Os Excêntricos Tenenbaums:



18. *Goodbye Ruby Tuesday*
The Velvet Underground

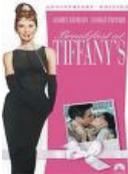
19. *Stephanie Says* –
20. *Everyone* – Van Morrison

Retorno para o Passado:



21. *Into Dust* – Mazzy Star

Bonequinha de Luxo:



22. *Moon River* - Morrissey

Referências do Anexo II

Nature Boy, de Édén Ahbez, publicado em 1947

While My Guittar Gently Weeps e *Blackbird*, de Lennon e McCartney, em *The Beatles (Album Branco)*. A última compõe a trilha de *I am Sam*, filme de Jessie Nelson, EUA, 2001.

C'est le Vent, Betty, score de Gabriel Yared para o filme *Betty Blue (37^o le matin)*, de Jean-Jacques Beineix, França, 1986.

Dawn, score de Dario Marianelli para *Orgulho e Preconceito (Pride and Prejudice)*. De Joe Wright, França/Inglaterra, 2005.

Vida que Segue (Moonlight Mile). De Brad Silberling, EUA, 2002.

Ain't no Sunshine, de Bill Withers, compõe a trilha de *Um lugar chamado Notting Hill (Notting Hill)*, de Roger Michell, Inglaterra?EUA, 1999.

Elephant Love Medley, com Nicole Kidman e Ewan McGregor para *Moulin Rouge (Idem)*, de Baz Luhrmann, EUA/Austrália, 2002.

Trouble, de Cat Stevens, está na trilha de *Ensina-me a Viver (Harrold and Maude)*, filme de Hal Ashby, EUA, 1971.

Verlaine, de Charles Trénet, compõe a trilha de *Surpresas do Coração (French Kiss)*, de Lawrence Kasdan, Inglaterra/EUA, 1995.

Wake up, de Rage against the machine, compõe a trilha de *Matrix (The Matrix)*. De Andy e Larry Wachowski, EUA, 1999.

Lips Like Sugar, do Echo & The Bunnymen, com Seal, e *Friday I'm in Love*, do The Cure, com Dryden Mitchell, estão na trilha de *Como se Fosse a Primeira Vez (50 first dates)*, filme de Peter Segal, EUA, 2004.

Money, do Pink Floyd, com o Velvet Revolver, está na trilha de *Uma Saída de Mestre (Italian Job)*, filme de F. Gary Gray, EUA/França/Inglaterra, 2003.

That's Entertainment, na versão demo com o The Jam, está na trilha de *Mais Estranho que a Ficção (Stranger than Fiction)*, filme de Mike Forster, EUA, 2006.

Bela Lugosi's Dead, do Bauhaus, publicada em 1979.

Antes do Pôr-do-sol (Before Sunset). De Richard Linklater, EUA, 2004.

Ruby Tuesday, de Keith Richards, está na trilha de *Os Excêntricos Tenenbaums (The Royal Tenebaums)*, filme de Wes Anderson, EUA, 2001.

O Mio Babbino Caro, da ópera *Gianni Schicchi*, de Puccini, compõe a trilha de *Uma Janela para o Amor (A room with a view)*, filme de James Ivory, Inglaterra, 1985.

A Perfect Moment, de Art Garfunkel, e *Ice Cream*, de Sarah Mclaughlin, estão na triha de *Felicity (idem)*, série de TV criada por J. J. Abrams e Matt Reeves, veiculada nos EUA de 1998 a 2002.

Alta fidelidade (High Fidelity). De Stephen Frears, Inglaterra/EUA, 2000.

A febre do jogo (Fever Pitch). De Bobby e Peter Farrelly, EUA, 2005.

A Lack of Color e *I'll Follow You Into The Dark*, de Dath Cab for Cutie.

A Minor Incident, score de Badly Drawn Boy para *Um grande garoto (About a boy)*. De Chris e Paul Weitz, Inglaterra/EUA/França e Alemanha, 2002.

31 Songs. De Nicky Hornby. Inglaterra, Penguin Books, 2005.

Double Lives, Second Chances: The Cinema of Krzysztof Kieslowski. De Annette Insdorf. Hyperion, Nova York, 1999.

REFERÊNCIAS

Filmografia

Bibliografia

Imagens do álbum

Filmografia

A Última Sessão de Cinema

4 Amigas e 1 Jeans Viajante (The Sisterhood of the Traveling Pants). De Ken Kwapis, EUA, 2005.

300 de Esparta (300). De Zack Snyder, EUA, 2006.

A Casa do Lago (The Lake House). De Alejandro Agresti, EUA, 2006.

A Fantástica Fábrica de Chocolate (Charlie and The Chocolate Factory). De Tim Burton, EUA, 2005.

A Filha de Ryan (Ryan's daughter). De David Lean, Inglaterra, 1970.

A Luta pela Esperança (Cinderella Man). De Ron Howard, EUA, 2005.

A Noite Americana (La Nuit Américaine). De François Truffaut, França/Itália, 1973.

A Noviça Rebelde (The Sound of Music). De Robert Wise, EUA, 1965.

A vida em Preto e Branco (Pleasantville). De Gary Ross, EUA, 1998.

Antes do Amanhecer (Before Sunrise). De Richard Linklater, EUA, 1995.

Antes do Pôr-do-Sol (Before Sunset). De Richard Linklater, EUA, 2004.

Apocalypse de um cineasta (Hearts of darkness: a filmmaker's apocalypse). De Elanor Coppola, EUA, 1991.

Apocalypse Now (idem). De Francis Ford Coppola, EUA, 1979.

A Princesa Prometida (The Princess Bride). De Rob Reiner, EUA, 1987.

A Teoria do amor (I.Q.). De Fred Schepisi, EUA, 1994.

A Vida em Preto e Branco (Pleasantville). De Gary Ross, EUA, 1998.

Beleza Americana (American Beauty). De Sam Mendes, EUA, 1999.

Blade Runner, o caçador de andróides (Blade Runner). De Ridley Scott, EUA, 1982.

Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças (Eternal Sunshine of the Spotless Mind). De Michel Gondry, EUA, 2004.

Casablanca (idem). De Michael Curtiz, EUA, 1942.

Casa de Areia e Névoa (House of Sand and Fog). De Vadim Perelman, EUA, 2003.

Casa Vazia (Bin-jip). De Kim Ki-duk, Coreia do Sul/Japão, 2004.

Cidadão Kane (Citizen Kane). De Orson Welles, EUA, 1941.

Colcha de Retalhos (How to Make an American Quilt). De Jocelyn Moorhouse, EUA, 1995.

Coração de cavaleiro (A Knight's Tale). De Brian Helgeland, EUA, 2001.

De Repente 30 (13 Going on 30). De Gary Winick, EUA, 2004.

Do Jeito que ela é (Pieces of April). De Peter Hedges, EUA, 2004.

Dogville (idem). De Lars Von Trier, França, 2003.

Em Seu Lugar (In Her Shoes). De Curtis Hanson, EUA, 2005.

Ensina-me a Viver (Harold and Maude). De Hal Ashby, EUA, 1971.

ET – o extraterrestre (ET: The extraterrestrial). De Steven Spielberg, EUA, 1982.

Escola de Rock (The School of Rock). De Richard Linklater, EUA/Alemanha, 2003.

Estrela Solitária (Don't Come Knocking). De Win Wenders, França/Alemanha/EUA, 2005.

Fahrenheit 451 (Idem). De François Truffaut, Inglaterra, 1966.

Família Addams (The Addams Family). De Barry Sonnenfeld, EUA, 1991.

Flores de Aço (Steel Magnólias). De Herbert Ross, EUA, 1989.

Forrest Gump (Idem). De Robert Zemeckis, EUA, 1994.

Gritos e Sussurros (Viskningar och rop). Ingmar Bergman, Suécia, 1972.

Guerra nas Estrelas (Star Wars). De George Lucas, EUA, 1977.

Harry Potter e a Pedra Filosofal (Harry Potter and the sorcerer's stone). De Chris Columbus, Inglaterra/EUA, 2001.

Léolo (idem). De Jean-Claude Lauzon, França/Canadá, 1992.

Miami Vice (Idem). De Michael Mann, EUA, 2006.

Moulin Rouge (idem). De Baz Luhrmann, Craig Pearce, EUA/Austrália, 2001.

Orgulho e Preconceito (Pride and Prejudice). De Joe Wright, UK, 2005.

O Baile (Lê Bal). De Ettore Scola, Itália/França/Argélia, 1983.

O Buda (um Buda). De Diego Rafecas, Argentina, 2005.

O Clube da Felicidade e da Sorte (The Joy Luck Club). De Wayne Wang, EUA, 1993.

O Estranho Mundo de Jack (The Nightmare Before Christmas). De Henry Selick, EUA, 1993.

O Jogador (The Player). De Robert Altman, EUA, 1992.

O Outro Lado da Raiva (The Upside of Anger). De Mike Binder, EUA/Alemanha/Inglaterra, 2005.

Os Caçadores da Arca Perdida (Raiders of the lost arc). De Steven Spielberg, EUA, 1980.

Os Excêntricos Tenenbaums (The Royal Tenenbaums). De Wes Anderson, EUA, 2001.

Os Infiltrados (The Departed). De Martin Scorsese, EUA, 2006.

Pecados Íntimos (Little Children). De Todd Field, EUA, 2006.

Pequena Miss Sunshine (Little Miss Sunshine). De Jonathan Dayton e Valerie Faris, EUA, 2006.

Plano de Vôo (Flightplan). De Robert Schwentke, EUA, 2005.

Primavera, Verão, Outono, Primavera... (Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom). De Kim Ki-Duk, Coréia do Sul/Alemanha, 2003.

Provocação (The Door in the Floor). De Tod Williams, EUA, 2004.

Retratos de Família (Junebug). De Phil Morrison, EUA, 2005.

Sr. e Sra. Smith (Mr and Mrs Smith). De Doug Liman, EUA, 2005.

Superman (idem). De Richard Donner, Inglaterra, 1978.

Transamérica (Transamerica). De Dunkan Tucker, EUA, 2005.

Thelma e Louise (Thelma & Louise). De Ridley Scott, EUA, 1991.

Tubarão (Jaws). De Steven Spielberg, EUA, 1975.

Tudo em Família (The Family Stone). De Thomas Bezucha, EUA, 2005.

Um Grande Garoto (About a Boy). De Chris e Paul Weitz, Inglaterra, 2002.

Um lugar para Recomeçar (An Unfinished Life). De Lasse Hallström, Alemanha/EUA, 2005.

Vida que segue (Moonlight mile). De Brad Silberling, EUA, 2002.

Violência gratuita (Funny games). De Michael Hanneke, Alemanha/França, 1997.

Waking life (Idem). De Richard Linklater, EUA, 2001.

Zoolander (idem). De Ben Stiller, EUA, 2001.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: arte da memória*. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.

_____. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. 3ª edição, São Paulo: Cortez, 2004. (Coleção questões da nossa época).

_____. As Idades, o Tempo. *Pro-Posições*. Universidade Estadual de Campinas, v. 15, n. 1 (43), jan./abr. 2004.

A Poética Clássica: Aristóteles, Horácio, Longino. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

ARISTÓTELES. *Poética*. In *Aristóteles, Horácio, Longino: A Poética Clássica*. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. 2ª ed. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2006.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção tópicos).

_____. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção tópicos).

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAZIN, André. *What is Cinema?* Califórnia: University of Califórnia Press, 2005. (Volume 1).

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas I).
- _____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras Escolhidas II).
- _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- BLOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.
- _____. *O Poder do Mito* (com Bill Moyers). São Paulo: Palas Athena, 2006.
- CARRIÈRE, Jean-claude. *A Linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- COSTA, Flávio Cesarino. *O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005
- COUTINHO, Laura Maria. *O estúdio de televisão e a educação da memória*. Brasília: Plano Editora, 2003.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *O Dicionário dos Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1991.
- COMTE-SPONVILLE, André. *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

EBERT, Roger. *A magia do cinema: os 100 melhores filmes de todos os tempos analisados pelo único crítico ganhador do prêmio Pulitzer*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004 (Série Debates, vol. 52).

FASSBINDER, Rainer Werner. *A anarquia da fantasia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

GINSBURG, Carlo. *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

JOHNSON, Robert A. *We – A chave da psicologia do amor romântico*. Mercury, 1997.

JORGE, Luís Antônio. *O Desenho da Janela*. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

JUNG, Carl G. *Memórias, sonhos e reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *O homem e seus símbolos*. 10ª edição. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LINS, Daniel (org.). *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

LUZ, Rogério. *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

MANILA, Gabriel Janer (Coordenador). El Quijote y la Educación. *Revista da Educação* - número extraordinário 2004.

MATTOS, A. C.Gomes de. *Do cinetoscópio ao cinema digital*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

- MAXIMO, João. *A música no cinema: os 100 primeiros anos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003 (vol. I).
- MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.
- NOVAES, Adauto (org). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- PASOLINI, Píer Paolo. *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- MAFFESOLI, Michel. *A Conquista do Presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005.
- SCHNEIDER, Steven jay. *1001 movies you must see before you die*. New York: Barron's, 2003.
- TARKOVISKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TRUFFAUT, François & SCOTT, Helen. *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas*. São Paulo, Companhia das letras, 1986.
- TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: textos sobre o cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- _____. *Os filmes da minha vida*. Nova Fronteira, 1989.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983
- _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- _____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SMOLKA, Ana Luíza Bustamante. *A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural*. In: _____. *Educação & Sociedade*, Revista Quadrimestral de Ciência da Educação. Unicamp, SP, 2000 . Volume especial 71.

IMAGENS DO ÁLBUM

Imagens emolduradas pela tela do cinema, já possuem referências na filmografia

(Todas na ordem em que aparecem):

Provocação (The Door in the Floor) – p. 25.

Os Excêntricos Tenenbaums (The Royal Tenenbaums) – p. 26.

Beleza Americana (American Beauty) e *Retratos de Família (Junebug)* – p. 27.

Pecados Íntimos (Little Children) e *De Repente 30 (13 Going on 30)* – p. 28.

Os Excêntricos Tenenbaums – p. 29.

O Clube da Felicidade e da Sorte (The Joy Luck Club) e *Pequena Miss Sunshine (Little Miss Sunshine)* – p. 30.

Casa de Areia e Névoa (House of Sand and Fog) – p. 31.

A Noite Americana (La Nuit Américaine) – p. 32.

O Outro Lado da Raiva (The Upside of Anger) – p. 33.

Casa de Areia e Névoa (House of Sand and Fog), p. 34.

Casa do Lago (Lake House) – p. 35.

Os Excêntricos Tenenbaums (The Royal Tenenbaums) – p. 36.

Estrela Solitária (Don't Come Knocking) – p. 37.

Tudo em Família (The Family Stone) – p. 38.