

ENQUADRAMENTOS DE CINEMA NA POÉTICA DO DESENHO: IMAGENS APROXIMADAS

José Carlos Suci Júnior
UNICAMP, Brasil
juniorsuci@gmail.com

RESUMO

O presente texto é parte da minha dissertação de mestrado, apresentada ao Instituto de Artes da Universidade de Campinas e que se desdobrou na pesquisa de doutorado em andamento. O trabalho procura abordar como as relações entre enquadramentos cinematográficos, a poética do *close-up* e os recortes de plano determinam e dialogam com a construção de obras feitas em desenho pelo autor deste trabalho. Para isso, serão pontuadas algumas considerações acerca do gesto de enquadrar de alguns cineastas, bem como pensar a construção do desenho a partir de teorias de enquadramento que vêm do cinema como uma maneira de estabelecer de modo mais sólido o trânsito entre linguagens. Diante disso foram realizadas algumas reflexões acerca de ambas as áreas a fim de potencializar o pensamento referente às obras em desenho apresentadas, na intenção de afirmar o cruzamento de diferentes meios no processo contemporâneo da criação artística.

Palavras-chave: desenho; enquadramento; arte contemporânea; cinema

1. INTRODUÇÃO

Pensar o desenho contemporâneo (assim como a arte contemporânea) como uma prática voltada à interdisciplinaridade, ao trânsito entre as diversas áreas do conhecimento e da cultura e à extrapolação de tradicionalismos pertencentes às suas características, nos propicia uma visão ampliada do processo criativo de um artista, bem como contribui para uma leitura aprofundada e proveitosa da obra de arte. Cocchiarale (2006:18), afirma que, para se compreender a arte contemporânea, deve-se deixar de lado a visão do especialista e tomar partido da arte como uma rede, em que todas as linguagens estão ligadas, dialogando constantemente entre si, tornando-se até interdependentes. Sendo assim, a construção do pensamento criativo em desenho aqui presente tem como alicerces, além da sua própria linguagem, a linguagem do cinema.

Podemos propor, então, uma relação entre o desenho e o cinema, em primeiro lugar, por tratar de uma relação pouco discutida e abordada nos estudos relacionados a essas duas linguagens – uma vez que nas teorias e materiais onde essa questão é desenvolvida há uma limitação ao campo da pintura. Em segundo lugar, pelo fato de a arte cinematográfica ser uma linguagem em que a imagem foi dada, em seu surgimento, como aquela que se apresenta de forma inédita, em movimento, trazendo uma narrativa sequencial, quadro a quadro na película e dando a forma mais visível às relações do enquadramento e do campo. Esse movimento presente na linguagem cinematográfica (e que depois seria continuada e desenvolvida pelo vídeo e pela televisão), em suas sequências, é um dos pontos presentes no alicerce sobre o qual os desenhos aqui discutidos se constroem, tanto por tratar de questões relacionadas a ações do corpo e de registro, quanto por apresentar uma sequência narrativa, em série, pela disposição de imagens imóveis. Uma terceira razão pela qual podemos justificar a escolha pelo cinema em relação ao estudo que se desenvolve paralelamente à linguagem do desenho (que é estático) é o simples, direto e pertinente fato de ser fonte de referência para a criação dos trabalhos aqui apresentados. “[As] duas características materiais da imagem fílmica [a apresentação pela forma de uma imagem plana e delimitada por um quadro], o fato de ser bidimensional e o de ser limitada, estão entre os traços fundamentais [...] da representação fílmica. [...] Alguns filmes, particularmente da época do cinema mudo, como, por exemplo, *O martírio de Joana d’Arc*, de Carl Theodor Dreyer (1928), manifestam uma preocupação com o equilíbrio e a expressividade da composição no quadro que nada fica a dever à da pintura” (Aumont, 2004:19-20). Diante disso, podemos considerar essa preocupação, por parte do artista, em enquadrar sua imagem levando em conta suas margens físicas como limites. Fayga Ostrower nos lembra: “Quando o artista começa criar uma imagem, ele parte de um plano pictórico, uma superfície. Esta superfície ainda está vazia, não há nada dentro dela, mas ela já constitui uma forma espacial. [...] a superfície tem margens, limites, e, por ter limites, tem uma forma. [...] A partir de limites, portanto, intuímos a existência de uma estrutura interna. [...] [E] só podemos perceber formas ou ordenações que sejam delimitadas. [...] a compreensão depende de limites (1998: 174).

2. CINEMA EM DESENHO: ENQUADRAMENTO COMO APROXIMAÇÃO

Partindo das possibilidades de enquadramentos, na definição de Jorge Machado (2014), o *close-up* seria um plano “que enfatiza um detalhe. (...). Tomando a figura humana como base, este plano enquadra apenas os ombros e a cabeça de um ator, tornando bastante nítidas suas expressões faciais”; ou, seguindo a definição de Rodrigues (2005: 30), seria um plano que “mostra detalhes e enfatiza a carga dramática do que é mostrado”. Ora, os desenhos em pequenos formatos apresentados logo adiante, além de abordar uma temática naturalmente intimista, apresentam-se ao público numa forma também intimista, já que, sendo pequena, exige a aproximação física do espectador perante a obra, num exercício de fruição que se desenrola e se constrói numa curta distância entre a visão e a imagem. Estes gestos simples, presentes nos trabalhos, e à primeira vista tão triviais, necessitam de um enquadramento que seja coerente com sua poética e sua proposta. Se a função do plano-detalhe fechado é enfatizar a carga dramática do que é mostrado, essas imagens são pertinentemente construídas dentro desse recorte

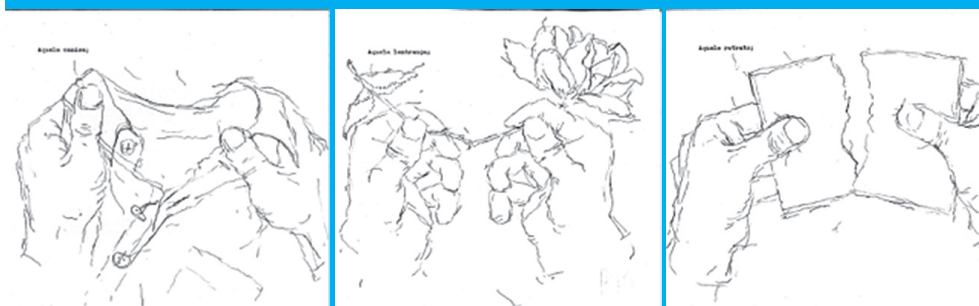
aproximativo. Para além da própria imagem que se apresenta em detalhe, como um recorte de câmera, temos uma dimensão pequena que exige do espectador a aproximação física com a obra. O gesto do espectador se assemelha, aqui, ao gesto da câmera ativa da aproximação ao objeto. Temos, então, um *close-up* em duas vias: da imagem contida no enquadramento do papel e do olhar do espectador dentro do espaço expositivo, como se o olhar tivesse um papel de zoom e de complemento à intenção básica desse plano aproximativo.

Para trazer um primeiro exemplo, vale destacar a obra *Der Siebente Kontinent* [O Sétimo Continente], do diretor austríaco Michael Haneke, realizado em 1989. No enredo inspirado em uma história verídica, uma família de classe média austríaca resolve cometer suicídio. Para tanto, o diretor opta por filmar os momentos prévios à morte dos três personagens utilizando-se do *close-up*, no momento em que a família decide destruir todo o rastro deixado em seu lar antes da autodestruição. Veem-se planos-detalhe das mãos de cada personagem “matando”, por meio da destruição, os objetos presentes na casa: rasgam fotografias, desfiam roupas, cortam peças de decoração, martelam móveis. À medida que esses objetos (e suas memórias) são destruídos, a câmera vai tomando distância para que seja possível visualizar atos de violência do corpo em seu estado completo contra objetos de maior dimensão (figura 1). A câmera em *close-up* nos momentos iniciais dessa aniquilação da matéria deve ser vista como um olhar cúmplice e aproximativo desse ato silencioso que é finalizar a existência de pequenos objetos, trazendo o espectador o mais próximo possível da imagem. De certo modo claustrofóbico, esse modo de filmar as cenas contribui para a tensão gerada pela situação destrutiva, na medida em que se fecha em poucos elementos e através de uma câmera subjetiva: aquilo que a personagem vê, encara e se relaciona, nós, espectadores, igualmente vemos, encaramos e nos relacionamos. A sequência de cenas mantém um paralelo com a série de desenhos “Objeto assassinado” (figura 2). Esses frames desenhados mostram, em enquadramento subjetivo (autorrepresentação explícita), as mãos do sujeito aparecendo como violadoras de alguns objetos. Camisa, retrato (ilustrado como um pedaço de papel) e uma flor são rasgados e quebrados como um ritual de morte à carga de memória e história que esses objetos carregam e expõem ao indivíduo.

Figura 1. Michael Haneke – [Frames de] *Der Siebente Kontinent* [O sétimo continente], 1989.



Figura 2. *AUTOR* – *Aquela camisa, Aquela lembrança, Aquele retrato*, 2011. Datilografia e grafite sobre papel, 22 x 23 cm



Espécie de *voodoo* não-sagrado, esse ato é comum entre pessoas que almejam eliminar de seu cotidiano elementos que possam deixar vir à tona lembranças e sensações não desejadas: rasgar a fotografia onde aparece alguém com quem houve rompimento de alguma relação ou quebrar um presente ganho em que não há admiração por quem o ofereceu. Essa sequência traz uma variação de uma mesma situação, característica recorrente em todos os trabalhos seriais aqui postos e a posição das mãos ao longo da sequência são diferentes, o que evita a monotonia quando colocada sobre a parede. A legenda datilografada faz menção aos objetos ali presentes e remetem a uma situação de memória. Pode-se perceber esses trabalhos como *frames* de uma narrativa fílmica, pausados e transferidos para o espaço semelhantemente bidimensional do papel.

Confinar o corpo (em seus fragmentos) dentro de um plano é também uma característica trazida pela cineasta argentina Lucrécia Martel (figura 3).

Figura 3. Lucrécia Martel – [Frames de] *La Ciénaga* [O pântano], 2001.



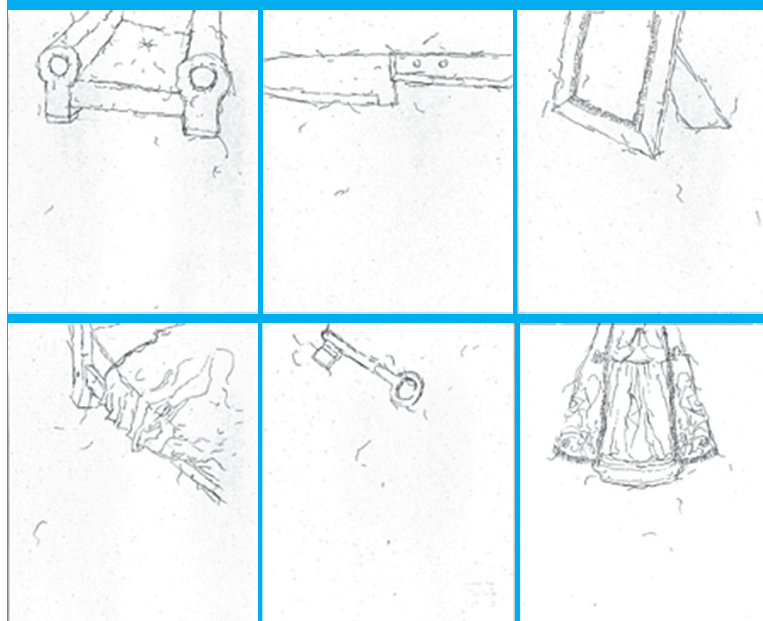
A produtora contemporânea produz suas imagens, em especial na obra *La Ciénaga* [O Pântano], encaixando de modo apertado os corpos das personagens dentro do seu quadro. Cléber Eduardo (2004) comenta: “Vemos vitalidade e degradação, vemos prazer e dor. Lucrécia filma em espaços apertados, às vezes cola a câmera nos corpos, deseja-os, corpos colam em outros corpos”. Se o que aparece dentro do plano é aquilo que o autor quis expor é uma constatação que não temos dúvida, Martel vai além e coloca situações importantes para fora do enquadramento para deixar recortes do corpo e de gestos carregados de sentido no interior do seu recorte de câmera. Numa determinada cena, torna possível a aproximação física do corpo de uma mãe e seu filho seminua, deitados numa cama; os corpos se tocam como que obrigados pela seleção de plano da câmera – é ela quem empurra a matéria visível para seu interior, ela que os faz agir sutilmente por meio do toque¹. O diálogo – e, portanto, o enredo verbal, a palavra dita – aparece como pano de fundo de uma imagem que incomoda pelo teor erótico entre pessoas de forte grau parentesco. Numa outra situação, presente na mesma obra, duas crianças têm seus rostos filmados em *close-up*, olhando fixamente para alguma situação que ocorre fora do quadro – e pela qual o espectador não tem acesso. Nesse caso podemos destacar o fato de que a ação que chama a atenção dessas duas personagens infantis não é mais importante que a ação deles – realizada pelos olhos – e de suas expressões faciais perante o que veem. O gesto é o principal. Esses dois exemplos do enquadramento como agente confinador protagonista afirma ainda mais a ideia do recorte do plano como principal contribuinte na construção de uma poética do gesto na imagem bidimensional. “As cenas de *O Pântano* constroem-se em função da predominância das tomadas de curta duração e da presença majoritária de planos médios e planos detalhe, com enquadramentos nos quais os corpos e os objetos aparecem fragmentados ou tomados de ângulos inusitados. [...] Como afirma Weiss (2010), os enquadramentos deixam ver pouco, obstruem o olhar, embaçam o que deveria ser contemplado – o que vemos é parcial, limitado; corpos sempre quebrados, distorcidos e desfocados” (Barrenha, 2013: 137- 138).

Essa aparição de corpos e objetos em fragmentos e desfoques no trabalho de Martel são recorrentes de maneira semelhante na produção dos desenhos abordada neste estudo. A série “Objetos intocados”, de 2010, apresenta seis objetos num enquadramento cuja centralização é suprimida (figura 4). Neles, a figura é “intocada” (como sugere o título) tanto pela visão do espectador na medida em que, em sua maioria, não aparecem por completo, quanto pela atmosfera mí(s)tica que esses objetos assumem em seu contexto: trata-se de elementos cotidianos que em algum momento transformam-se em objetos fetichizados e sagrados na memória do sujeito-corpo que mantém contato com eles. A série foi produzida a partir de histórias reais e ficcionais que apontam situações em que indivíduos humanizam objetos que tiveram participação protagonista numa situação particular. Como exemplo disso, temos no primeiro desenho a figura fragmentada e cortada ao meio (pelo enquadramento) de uma poltrona. Nela, faleceu um ente querido e hoje o assento mantém a presença dessa memória. No segundo, a presença de uma faca pode sugerir um ato violento ou de libertação executada por ela. No terceiro, temos um porta-retratos que pode conter a fotografia de um momento tomado como positivo ou negativo – e que em ambos os casos esse objeto exerce poder sobre o indivíduo que o possui, tanto para escondê-lo, virando a imagem para baixo a fim de aparecer o verso do objeto, quanto para colocá-lo em um lugar de destaque. No quarto exemplo temos uma cama sobre a qual se faz presente um lençol desarrumado: nesse rastro humano sobre o objeto guarda-se a memória de uma filha que, após se levantar sem arrumar o leito, nunca mais voltou para casa. No penúltimo exemplo da série, uma chave que guardou por anos objetos de infância. E já no sexto e último desenho da série temos o exemplo mais direto e objetivo dentro do conceito de intocabilidade: a imagem de uma santa

1. Cléber Eduardo comenta sobre *La Ciénaga*: Temos uma intimidade sem distanciamento e [de uma] excessiva proximidade da câmera com os corpos (também próximos entre si, sempre roçando uns nos outros).

católica; mesmo fabricada com materiais nada nobres (nas pequenas esculturas que representam os santos do catolicismo e tão populares nos domicílios de várias camadas sociais, são usados, normalmente, gesso ou cerâmica), esse tipo de objeto (dentre outros pertencentes às religiões) é tomado como a presença do próprio santo-deus; sendo assim, é blasfêmia e desrespeito inseri-lo em espaços não adequados, bem como vergonhoso o ato de quebrá-lo ou arremessá-lo. Esses objetos dotados, portanto, de uma aura ligada à memória, à personificação e até ao misticismo, são colocados nessa série como exemplos de materiais intocáveis, humanos, porém eternos. Mostrá-los de modo incompleto e fragmentado pelo corte do papel-suporte contribui para a ideia de mistério e de sagrado que esses elementos transmitem para cada indivíduo. “O uso recorrente de enquadramentos descentrados questiona a tradicional relação entre centro e margem, já que em muitas ocasiões ambos aparecem como intercambiáveis. A fronteira entre os dois se dilui pelo fato de construir um novo espaço, assinalado por uma nova lógica. Não estamos mais na presença de uma imagem clara, centrada, para a qual o espectador se vê conduzido sem interferências, senão ante um espaço que continuamente se reconfigura, exigindo uma nova forma de olhar, um novo circuito do olhar” (Verardi, 2005: 9 *apud* Barrenha, 2013: 138).

Figura 4. *AUTOR* – Objeto intocado I – VI, 2010. Grafite sobre papel, 20 x 24 cm.



Ora, mesmo tratando-se de trabalhos sequenciais onde há a presença de uma narrativa, não é possível saber ao certo o que impulsiona a ação do sujeito e dos objetos representados e no que resultam tais situações apresentadas. Esse interesse presente nas séries de desenho também está presente no cinema de Martel, que “suprime o início das ações e os planos frequentemente começam em meio a um acontecimento” (Barrenha, 2013:189). E a cineasta aponta: “Essa era a ideia geral do filme: não ter começos de cena, e sim algo que fosse como irrupções em situações já iniciadas. Se alguém vê a gênese e o final da situação, se desdramatiza muito” (Barrenha, 2013:139).

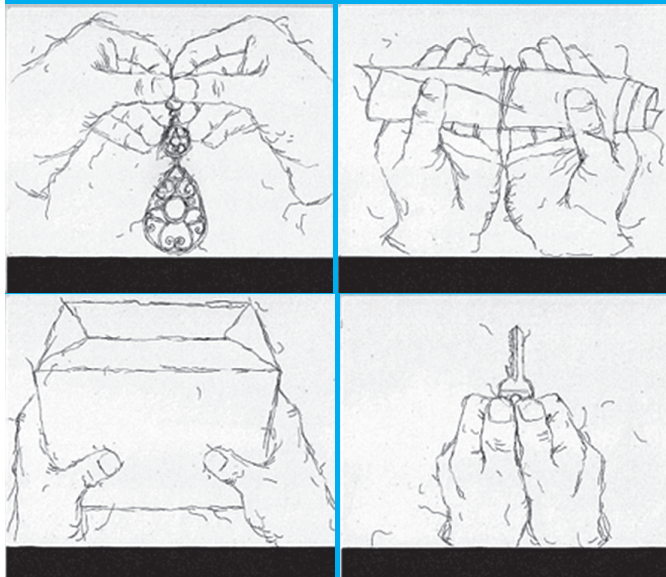
Podemos destacar, portanto, que a grande carga dramática presente no desenho (além de ser possibilitada pela característica das linhas utilizadas e do tema abordado) é advinda desse recorte narrativo e imagético; ou, como afirma Balázs (1972:56 *apud* Marks, 2000:94), “Os *close-ups* são frequentemente revelações dramáticas do que realmente acontece sob a superfície das aparências”. Na série “Meus grandes segredinhos” (figura 5), de 2011, temos situação parecida com a sequência dos “Objetos Intocados”, mencionados há pouco: vemos quatro objetos sendo apresentados pelas mãos do indivíduo através de um enquadramento subjetivo.

A variação na posição gestual das mãos aparece nessa série também. Aqui, a tarja horizontal é inserida, numa referência ao formato fílmico e numa opressão ao espaço da forma – as tarjas cobrem espaço vazio e diminuem o lugar das ações registradas. Não é possível saber do significado exato de cada um dos objetos apresentados através de poses e posturas que beiram o artificialismo, mas o título direciona a leitura para o segredo, talvez trivial, que cada um carrega. Brinco, papel enrolado, caixa, chave. Cúmplices de uma história ou de um momento de rotina, esses elementos guardam uma história e exerce um papel significativo na emoção do sujeito que os apresenta. Pitta destaca que “[o] simbolismo dos objetos é o que menos importa, já que sua carga semântica é variada, como não poderia deixar de ser nos dias de hoje. O que parece importar é o gesto que passa ao ato. A centelha que anima e que faz acontecer” (2011).

Diante da poética recorrente em outros trabalhos e tendo como principal ponto de partida na realização dessa série, trazemos o filme *Copie Conforme* [Cópia Fiel], de Abbas Kiarostami, realizado em 2010. Num determinado momento do filme, a personagem principal sai para passear com seu amante e ganha de presente um par de brincos, comprados numa barraquinha de rua. Passa, assim, o dia todo usando o acessório ao lado de seu acompanhante até o momento em que, quando precisa retornar à sua casa – e, portanto, à vida real e rotineira ao lado do marido – ela retira o brinco para guardá-los e escondê-los. Como se o objeto fosse testemunha de suas conversas, trajetos e ações realizadas secretamente durante o dia, além de chegar ao

seu corpo através de um amante. É preciso escondê-lo e silenciá-lo. O ato de esconder *bilhetinhos*, *presentinhos*, fotografias e quaisquer elementos significativos (porém cúmplices de situações particulares, íntimas e até secretas) é um gesto recorrente no cotidiano real e na ficção do cinema. “[Os desenhos] tratam das questões relacionadas à ação, a um certo gesto que, por empréstimo, poderíamos chamar de investidura, de transmissão de poder, que já não sabemos mais se parte do sujeito em direção ao objeto ou vice-versa. Pois, se na investidura do objeto pelo sujeito existe uma qualificação desse objeto, que passa a ser sujeito também dessa relação, é possível pensar que, para algumas das séries (e aí fica a sugestão para o observador), também possa haver uma via invertida” (Pitta, 2011).

Figura 5. *AUTOR* – *Meus grandes segredinhos*, 2011. Grafite sobre papel, 21 x 24 cm.



Partindo desse pensamento, a série em questão também não é explícita em termos de linearidade ou da ideia de causa-e-efeito. Pelo contrário, cada espectador se reconhece em algumas dessas situações ou objetos apresentados a partir de seu repertório pessoal e de sua memória afetiva com as pessoas, os espaços e consigo mesmo.

O antes e depois, como dito, é mais uma vez suprimido, dando lugar a uma sequência onde o enquadramento é estático e uniforme. As ações são congeladas, como uma fita em pausa. O tempo, fixado no espaço do papel como cena e tela, apesar de trazer imagens de contornos vibrantes e tensas, é pausado.

Jacques Aumont aprofunda a noção deste quadro estático e pausado comentando o cinema de Godard: “Resta uma ideia, indefinida, mas sugestiva, do quadro como quadro temporal, que exclui todo pensamento do quadro como janela, como limite ou como composição, em prol de uma concepção do enquadramento como gesto, como gesto unitário” (2004: 223).

Ora, a ideia de quadro temporal implica uma análise que diz respeito à duração deste quadro; apesar de quase nunca ser estático, o quadro cinematográfico pode assumir um papel de estabilidade. Quanto a essa questão, Lucrecia Martel comenta: “Para mim, há muito mistério no plano fixo. A gente fica aí e, apenas pela permanência, as coisas vão aparecendo e vão se desenvolvendo naturalmente. (...) A câmera é um personagem com o qual me sinto muito identificada. Sempre é alguém que pertence ao mundo do narrado. Dificilmente, então, poderia olhar como olha uma *steady-cam*, ou de cima, como faz uma grua, ou com essa mobilidade que pode ter um *travelling*. O que se vê pode ser algo visto por ninguém; mesmo que não seja nenhum personagem em particular, a câmara é alguém” (Barrenha, 2013: 136-137).

Esse papel é uma das características presentes no conjunto da obra do cineasta grego Theo Angelopoulos, explorador da imagem cinematográfica de contemplação e de silêncios.² É fundamental lembrar também que, no início do cinema, a câmera era utilizada estaticamente: os personagens e objetos selecionados para aparecer no enquadramento eram os que exerciam movimento, havendo assim a ausência de um acompanhamento realizado pela câmera.³ Capta-se a ação realizada diante da câmera, que, traçando um paralelo aos desenhos aqui apresentados, é possível identificar uma paralisação, um quadro cujo gesto é congelado e único na medida em que o que ele nos apresenta pertence àquela duração e àquele tempo onde o movimento é trazido pelas linhas trêmulas em reverberação dos gestos registrados graficamente.

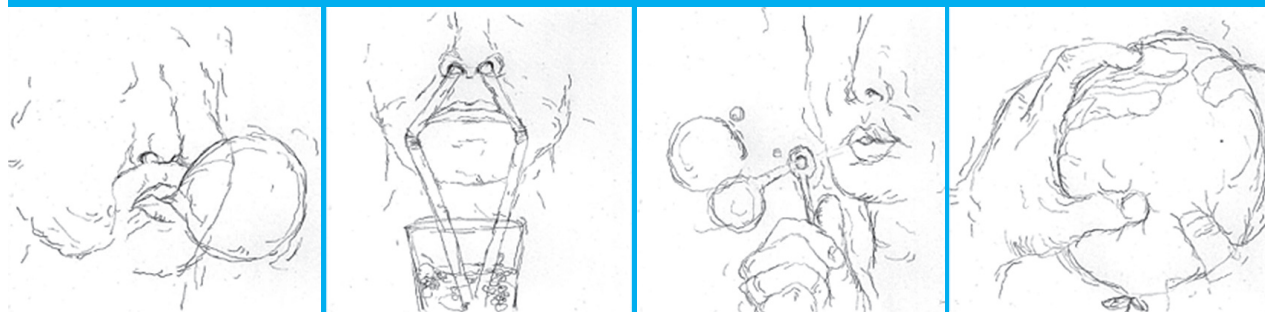
Pensando o quadro como esse “gesto unitário” trazido por Aumont, em que o enquadramento é encarado como gesto (distanciando-se, portanto, da concepção que trata o enquadramento segundo uma mera questão de limitar o olhar, tal qual uma

2. O crítico Fábio Andrade, ao analisar o filme “Paisagem na Neblina”, de 1988, diz: “[este é] um filme não só sobre o cinema, mas sobre o fotograma, o plano – o átomo cinematográfico indivisível, ao qual não sobrevivem os *travellings*, as panorâmicas, a câmera no ombro. Mesmo o *travelling* mais longo é apenas uma sucessão de planos estáticos, e são a essas duas coisas – o plano e a estaticidade – que Angelopoulos endereça suas preocupações.”

3. Como principal exemplo, o filme *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* [Chegada de um Comboio à Estação da Ciotat], de 1895, realizado pelos irmãos Lumière.

janela), temos esse gesto de Martel surtindo efeito e exercendo influência no modo de pensar o processo de construção de um desenho que se constitui por quadros sequenciais, principalmente pelo aspecto aproximativo. Dentro dessa ideia, a série “Precisei ver meu fôlego” (figura 6) levanta questões comentadas aqui acerca da obra de Martel: o sujeito, numa situação de certa maneira dotada de humor, possui a necessidade de ver o próprio fôlego via expiração através da matéria do objeto; temos, assim, o fôlego tomando corpo no interior de uma bola de goma de mascar, de bolhas de ar num copo com líquido, de bolhas de sabão e de um balão de festa. O enquadramento encontrado nessas quatro variações de uma mesma situação tenta colocar o que é preciso dentro de seu pequeno espaço. O gesto de soprar e de liberar ar via oral ou nasal é congelado ao lado dos elementos que possibilitam sua visualização; o espaço vazio quase inexistente – pois os contornos desfiados das linhas, por mais que não sejam preenchidos por massa de cor, sugerem a presença do corpo – e é preenchido pelos itens necessários na apresentação da ação. É um plano fechado que contém e confina linhas vibrantes e desfiadas, representantes e representadas por gestos. Como cita Edith Derdyk no texto escrito para a exposição “Fôlego do gesto”, da qual a sequência integra: “Parecem linhas que não se enraízam no espaço do papel de tal maneira que se balançássemos a folha, elas cairiam para fora. No entanto estão confinadas num campo quadrado e pequeno”. (2009)

Figura 6. *AUTOR* – *Precisei ver meu fôlego I – IV*, 2009. Grafite sobre papel, 20 x 20 cm.



O entorno, o contexto e os motivos que impulsionam o corpo à situação apresentada não são expostos dentro do quadro, como ocorre no trabalho da cineasta; resta, assim, a presença do corpo que age, matérico, vibrante, vivo e tenso.

Essa vibração das linhas interrompidas em sua continuidade traduz, como já pontuado, a tensão do gesto registrado. Em *Viskning och rop* [Gritos e sussurros], de Ingmar Bergman, temos a tensão da ação e das expressões faciais integralmente explícita através do uso do plano-detalhe. O cineasta sueco, usuário habilidoso da estética do *close-up*, faz desse recurso cinematográfico uma ferramenta para possibilitar uma carga dramática ainda maior para suas personagens igualmente dramáticas⁴ (figura 7). Percebemos personagens no limite da desintegração física e emocional, como matérias a se desmanchar. Não ultrapassam a barreira do escândalo ou da morte total em seus planos, pelo contrário. A própria câmera age como um fantasma inquisidor, que espreme as personagens contra a parede até que elas devolvam ao filme uma expressão desejada (medo, vergonha, ódio, desespero). Personagens em situações-limite, residentes no terreno da tensão emocional que desemboca na tensão física, ganham contornos trêmulos, como as linhas desfiadas nos desenhos.

Figura 7. Ingmar Bergman – [Frames de] *Viskning och rop* [Gritos e sussurros], 1972



Numa ocasião negativa, de tensão extrema, o corpo responde e expõe as sensações internas: o indivíduo chora, grita, corre. Pode também apertar partes do corpo como uma maneira de aliviar uma dor ou um medo. O gesto da linha traduz o gesto representado, num exercício coerente de tema-técnica, como acontece em Bergman. Para captar cada expressão facial, cada ruga, cada lágrima do corpo em expressão íntima, o cineasta se vale do plano aproximativo, encurtando a distância do observador com a carne da personagem – carne essa que deixa emergir a emoção contida em seu interior. Como na maior parte de

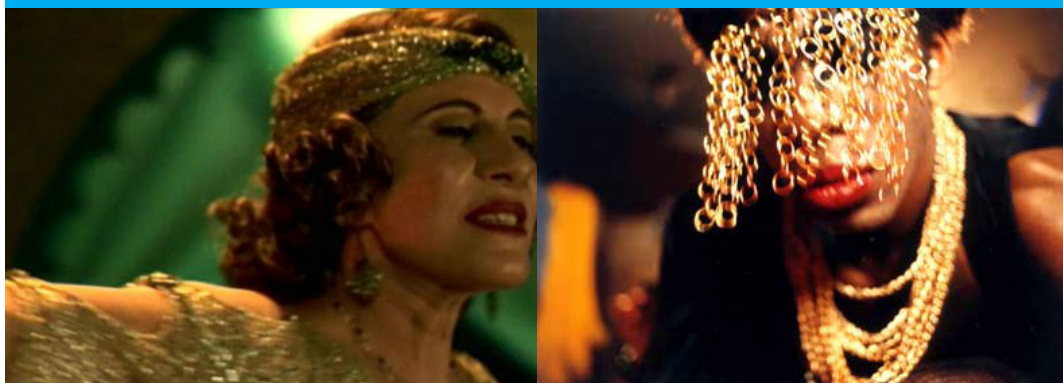
4. Quem nomeia Bergman como um dos grandes estetas do *close-up* cinematográfico é Luiz Carlos Oliveira Júnior, em seu texto crítico sobre o filme Gritos e Sussurros: “seu teatro de fisionomias adquire uma carga extra de significação: *Gritos e Sussurros* é uma anatomia de rostos femininos, estudados tanto em sua materialidade quanto em seus investimentos subjetivos.”

suas personagens, o sujeito desenhado expõe pelo gesto relações com ele próprio num caminho cuja direção é de dentro para fora; o gesto é produzido pelo sentimento – e não o contrário. A degradação – ou a situação que a beira – é iniciada no interior do sujeito, no campo das suas emoções – e não pela ação do exterior sobre o corpo. “Naquela altura eu acalentava a ideia [...] de trabalhar com a câmera imóvel. Pensava colocá-la num só lugar, no quarto, e só a deslocaria depois de um passo à frente ou atrás. Os atores se moveriam em relação à objetiva. A câmera apenas registraria, sem nunca se entusiasmar ou participar. Atrás disso estava uma convicção a que chegara: quanto mais violenta é uma sequência, menos a câmera deve participar. Esse tipo de comportamento objetivo a câmera deve ter também quando a ação caminha para culminâncias emocionais” (Bergman, 1996: 86).

Considerar Bergman como um cineasta ímpar no uso do plano aproximativo por conta da maneira como sua câmera age sobre suas personagens é reconhecer que esse recurso do *close-up* não é distante ou frio na concepção do registro; em outras palavras, o uso da câmera é ativo na construção de uma poética e tem um papel fundamental na recepção da imagem pelo espectador: ele obriga o observador a ver o recorte proposto em detalhe num determinado momento. Pedrosa destaca: “Quando se pensa nas possibilidades da montagem no cinema em relação ao teatro (Müstenberg, 1916), justamente se coloca num sentido de que o cinema pode evidenciar, de forma muito mais incisiva, o que o teatro buscava ao conduzir olhar. Num palco, o ator consegue, facilmente, conduzir o olhar do espectador em relação a um detalhe, por exemplo, a um sujeito que pega uma arma. Se uma versão cinematográfica da mesma cena optar por um *close-up* da mão do sujeito pegando o revólver, o olhar não é apenas conduzido, mas forçado a ver” (2012:60).

Karim Aïnouz, em seu filme *Madame Satã*, se utiliza desse recurso de modo radical: ao aproximar suas lentes aos corpos de suas personagens, explora essa câmera ativa que acaba por desfocá-los, fragmentá-los em partes embaçadas e de contornos com definições frágeis (figura 8).

Figura 8. Karim Aïnouz – [Frames de] *Madame Satã*, 2002.



A distorção do corpo através da exagerada aproximação da câmera pode ser vista como uma maneira de causar certa asfixia do objeto captado, uma vez que o mediador entre o objeto que será mostrado por meio da tela e o seu espectador é a câmera que age enquadrando. As personagens são registradas por meio desse recurso que potencializa a atmosfera íntima, conturbada e claustrofóbica presente na narrativa do filme. Essa distorção é utilizada nos desenhos discutidos através das linhas. Assim, é possível estabelecer a relação entre o enquadramento aproximativo realizado pelo *close-up* de uma câmera e suas possibilidades de distorções, fragmento, tensão, asfixia, intimidade e o enquadramento posto no suporte do papel ou tela como campo de desenho. Com a diferença óbvia entre o objeto filmado e o objeto desenhado, este último aparece distorcido pelas linhas que, assim como em *Madame Satã* nas cenas mencionadas há pouco, não trazem formas totalmente definidas do objeto apresentado, produzindo imagens cujos contornos são incertos, trêmulos, opacos – e por isso, tensos e asfixiantes.

Se “[Um desenho] é uma ação cinematográfica registrada na forma da imagem gráfica”, como coloca Pallasmaa (2009: 92), as referências presentes em todo o processo de produção dos trabalhos postos no presente texto, bem como em seu conceito e estética, têm o papel fundamental de oferecer uma compreensão integral da maneira em que esse recorte do desenho contemporâneo se faz existir – o que possibilita uma ampliação no entendimento da inter-relação entre linguagens e na experiência sensorial e cognitiva diante de tais imagens.

Identificar teorias e artistas que pensam a construção da imagem em diálogo com determinado processo criativo enriquece a experiência do fazer e a vivência artística. Reconhecer cineastas que se utilizam de uma linguagem tão tradicional como o desenho na construção de suas obras fílmicas (como Peter Greenaway e Akira Kurosawa⁵, por exemplo) é ato tomado como ponto invertido na poética da produção que aqui é apresentada: nesse caso, é o desenho que se enraíza na linguagem cinematográfica para se alicerçar na construção de sua forma, sua estética e sua dimensão material.

5. Realizada na cidade de São Paulo, Brasil, em 2010, no Instituto Tomie Ohtake, a exposição *Kurosawa – Criando imagens para cinema* apresentava ao público os *storyboards* e os desenhos realizados pelo cineasta japonês, que registrava cenas de seus filmes na eventualidade de nunca serem filmadas. Chegou a realizar desenhos em pequenos formatos, dentre outros, do filme *Kagemusha* (1980), como uma versão em artes plásticas da sua poética e linguagem originalmente cinematográficas. Sendo assim, o diretor pensava seus filmes e construía sua obra transitando, durante o processo, entre essas duas linguagens.

Assim, é possível afirmar que é possível seguir uma pesquisa que leva em consideração o diálogo entre o cinema e o desenho mas também entre o vídeo e a fotografia, num processo criativo em trama que desemboca no objeto de arte advindo da relação entre modalidades tradicionais da arte e os novos meios, entrecruzando e sobrepondo territórios diversos do fazer artístico, como prova de que o artista, como defende Tarkovski (2010:21), guarda em si um mundo em miniatura – esse pequeno universo que unifica, sobretudo na arte contemporânea, a pluralidade e o trânsito entre linguagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aumont, J. (2004), *O Olho Interminável (Cinema e Pintura)*, São Paulo: Cosac Naify.
- Barrenha, N. C. (2013), *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina*, São Paulo: Alameda.
- Bergman, I. (1996), *Imagens*, São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- Cocchiarale, F. (2006), *Quem tem medo da arte contemporânea?*, Recife: Massangana.
- Derdyk, E. (2009), Entre as medidas do enunciado e a potência do desejo, São Paulo: texto da exposição realizada na Galeria Mezanino. Disponível em http://juniorsuci.com/crbst_9.html.
- Eduardo, C. (2004), Paralelas e transversais, Niterói: Revista Contracampo. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/60/cienaga-diarios.htm>.
- Júnior, L. C. O. (Sem data), Gritos e Sussurros, Niterói: Revista Contracampo. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/74/gritosesussurros.htm>.
- Machado, J. (sem data), Vocabulário do roteirista. Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>.
- Marks, L. (2000), *The skin of the film*, Londres/Durham: Duke University Press.
- Ostrower, F. (1998), A construção do olhar. Em A. Novaes (ed.), *O olhar*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Pallasmaa, J. (2009), *As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na arquitetura*, Porto Alegre: Bookman.
- Pedrosa, L. B. (2012), *Moderno descoberto por filmes que pensam o cinema de Lumière ao pós-guerra*, Porto Alegre: PUCRS.
- Pitta, F. (2011), Necessidade do objeto. São Paulo: Catálogo da exposição realizada no Centro Universitário da USP Marília.
- Tarkovski, A. (2010), *Esculpir o tempo*, São Paulo: Martins Fontes.

CURRÍCULO

José Carlos Suci Júnior

Doutorando em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas e graduado em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Estadual Paulista.